лит.

# Литературна история

ЛР8

ЧИТАЛНЯ

18. 1989

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

Редакционна колегия

*Тончо Жечев* (главен редактор), *Стефан Кожухаров*,
*Дочо Леков* (зам. главен редактор), *Иван Сарандев*, *Цвета Унджиева*,
*Александър Йорданов* (отговорен секретар)

Адрес на редакцията: „Литературна история“
Институт за литература, ул. „Чапаев“ 52, бл. 17, 1113 София

©Институт за литература
1989
c/o Jusautor, Sofia

82(05)

Издателство на Българската академия на науките

Редактор *К. Василева* Технически редактор *Д. Радоева* Коректор *Л. Николова*
Изд. индекс 12008 Дадена за набор на 10.IV.1989 г. Подп. за печат 30.XI. 1989
Излязла от печат на 20.XII.1989 г. Формат 70×100/16 Тираж 570
Печатни коли 6,50 Издателски коли 8,42 УИК 9,41 Цена 1,56 лв.
Код 28 95355322231/5058-18-89

Печатница на Издателството на БАН, 1113 София ул. „Акад. Г. Бончев“ бл. 5
Поръчка № 4282

ISSN 0204-7756

# Литературна история

Пр 8

Книга 18. 1989. София

*Българска академия на науките*

ЧИТАЛНЯ

Институт за литература

Пр 604/90

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

## Съдържание

Атанас Ковачев — Диалогични структури в романа „Хайка за вълци“ на Ивайло Петров . 3
Анатол Анчев — Първият български национален химн ..... 21
Иван Радев — Библиотека „Български писатели“ — колективно възприемане на литературния процес у нас до 20-те години на XX век ..... 33

*Портрети*

Николай Аретов — Тодор Х. Станчев ..... 41
Проф. д-р Кръстьо Куюмджиев ..... 51
Диана Ралева — Кратка библиография на трудовете на проф. д-р Кръстьо Куюмджиев . 53
Илия Конев — Прощални истини за Соня Баева ..... 61
Диана Ралева — Кратка библиография на трудовете на ст. н. с. Соня Баева в периодичния печат ..... 64

*Научни съобщения*

Магда Карабелова-Панова — Гео Милев и рецепцията на Пшибишевски ..... 65
Стоян Илиев — Непознатият Николай Лилиев ..... 73
Венета Бакалова — Към въпроса за личността на писателя Стоян Михайловски ..... 79
Светла Гуляшка-Балканска — История на рецепцията на Стоян Михайловски ..... 85

*Обзори*

Лидия Михова — Нови книги по история на българската възрожденска литература ..... 93
Александър Александров — Литературноисторическите проблеми в съвременна интерпретация (Нови книги по проблеми на литературната история ..... 99

Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

БАН
БИБЛИОТЕКА

# Диалогични структури в романа „Хайка за вълци“ на Ивайло Петров

*Атанас Ковачев*

В глава VI от „Изповеди“ на св. Августин е уловен мигът и удивлението от акта на четене за себе си (човек, четящ, без да произнася думите[1]). Тази алениращa функция на романа, схващан като инобитие на реалното, е спомен за контакта, опозицията с „дистанцираните“ жанрове (в исторически аспект) на литературата, чрез които тя помни своята минала устност, битието си на нелитература.

*Романното четене* (реализирането на веригата автор — творба — реципиент) е идентифициране, интерсубективна авантюра и предполага доверие към повишената фикционалност на романния свят.

В конкретния случай доверието към предоставената художествена реалност се „изисква“, предполага се като условие и възможност за достъп до естетическите и идейните внушения на творбата. Композиционната схема също е с телеологичност към „станало е точно така, а не иначе“. Художествената структура на „Хайка за вълци“ е на пръв поглед подобна на „Декамерон“ на Бокачо[2]. Формата на романа ни подвежда да мислим за него като за сбор, верига от свързани помежду си разкази. Това наистина е подвеждане, доколкото става въпрос не за разкази, а за различни гледни точки, и за драматична, полифонична колизия на диалогизиращите помежду си и търсещи обективността, истината, персонажни съзнания.

„Хайка за вълци“ е роман за драмата на *мястото*. Подобни примери имаме в латиноамериканския неепичен роман, и по-конкретно в „Сто години самота“ на Габриел Гарсия Маркес. Наред с този „топичен“, социален мотив се строи и драмата на съзнанието, което е ценност самò по себе си, но е свързано и с проблема за времето, разглеждано като психологическо време и социално време. Пример за роман, построен върху драмата на съзнанието и съответно върху драмата на времето, е романът „Приложението на метода“ на Алехо Карпентиер. Основание за направените сравнения е и принадлежността на сравняваните произведения към общ литературен модел на развитие — модел от айсбергов тип[3], а целта на сравняване е в посока на ориентири, опорни точки във „фантастичната

---

[1] Борхес, Х. Л. Есета. — Литературна мисъл, 1987, № 2, с. 167.
[2] Зарев, П. Съвременна чувствителност. С., 1986, с. 82.
[3] Ничев, Б. Основи на сравнителното литературознание. С., 1986, с. 186.

шарка на романтичното повествувание“[4] и своеобразния реализъм на творбата.

Изходната (за сюжетно-фабулното равнище) ситуация в романа е издържана във „всекидневна“, житейски достоверна тоналност. Разказвачът просто и безхитростно ни заобикаля с реалии, които биха могли да бъдат универсален спомен, готово зададени (преживяно, прочетено) на всеки един от читателите.

Читателят е привидно включен в една система, която демонстрира устойчивост, ред, и след това е принуден сам да изстрада нейната деструкция, демонтирането на повърхностния, елементарния покой, да усети сложността и болката на „мъртвото вълнение“, и детерминирания от това хаос на битието. Доколкото въпросите са зададени, а като един от алтернативните отговори, не единственият, но не и най-невероятният, фигурират изборът и признаването на правото на съществуване на гротеската, на абсурда.

Топосът на романа е едновременно универсален и конкретен. Мястото е „някъде“. Може да бъде всяко едно добруджанско село и всеки един добруджански дом.

Героите също са обикновени селяни с извечни български черти, събрали се в малката селска кръчма за благославяне и продължаване на връзката със земята (новото вино).

Така манифестираната обикновеност, всекидневност и в един аспект знаене на „цялата истина“ (О. Хъксли) се оказва взривена“ поради простия факт, че нещата, хората, самата ситуация са понесли в себе си времето, в буквалния смисъл са заредени с време. Защото героите не просто са се събрали, а са останали, изостанали, събрали са се тия, които са „останали сами и самотни, забравени и чужди, далеч от света, там, в малката селска кръчма, пред чаша самотно вино, сами и без продължение, сами със своето минало“[5].

Тази пренастройка от обикновено към драматично, от житейски делнично към гротесково, абсурдно важи и за разказвача. Разказвачът, за да стане автор, трябва да анкетира, да постигне своите герои и своя романен свят, като премине през подмолите на времето. Творбата е станала и ставаща, домогва се до истинската сложност на нещата в тяхната социална и психологическа обемност.

Условно разделяме романа на пролог—рамка и спомен—време. Това, за което се разказва в пролога, за художествения хронотоп е „сега“. За реципиента е избрана максимално дистанцирана позиция (онова време). Но тази „абсолютна миналост“ веднага се разколебава от непосредствено следващия, без какъвто и да е интервален отдих, конкретен, социално временен фиксаж (индустриална миграция).

На пространствено ниво имаме същия механизъм на бинарна опозиция, на противопоставяне, на оперирание с отвореност затвореност като функционални понятия. Затворената, приказната затрупаност на селото от снега се разрушава, отваря твърде лесно, обидно прозаично като възможност, защото, ако продължава да няма автобус за детето му, трактористът просто ще се премести в централно село. Тази лекота, с която този приказен свят може да бъде напуснат, отворен, ражда и скритата

---

[4] Зарев, П. Цит. съч., с. 81.

[5] Йорданов, А. Тревогите и прозренията на Ивайло Петров. — Пламък, 1987, № 6, с. 169.

носталгия. Извечната човешка носталгия към съвършената затвореност на майчината утроба, гарантираща защитеност от неуютното и враждебно „външно". От друга страна, сме поставени в своеобразно игрово пространство, което вече е отиграно (процесът на ражданията беше приключил успешно). По-точно, прологът—рамка създава представата за сцена, където се монтира предстоящата за отиграване художествена действителност, след като представлението е свършило. И това е художествена действителност, която, като че ли по недоразумение, иска да отиграе персонажен състав, участвуващ всъщност в различни и като че ли несвързани помежду си драми.

Загатнатите още в пролога истински параметри на ситуацията и тяхното „забавяне" чрез съчетаването, поставянето един до друг на релевантни за цялото и съответно ирелевантни детайли, извикването на имена, които би трябвало, а кой знае защо не ни говорят нищо, създават своеобразна читателска и симулирана авторска амнезия. „Тепърва всеки от героите, които имат особени прякори, ще добие своето загадъчно и „магьосническо" значение в общия развой на събитията."[6]

Прологът задава координатите на ситуацията — сега, която е детерминирана от „някога", от продължаващото „траене" на времето във времето.

Тези координати обемат разположението на героите, преминали от уютното „вътре" към студенината на зимната виелица и към жребия, разделящ и диалогично свързващ героите и тяхната хайка за изстрадване на паметта[7].

Пътят по Пъклото, което в съгласие с цялостния диалогизъм на творбата е и райското кътче на селото, е път от място, където възможното ставане е дадено единствено като възможност за умиране, до място и до време за реализиране на тази възможност.

Пътят към Пъклото се вписва в смислово натоварените характеристики на националния пространствен модел, и по-конкретно в знаковата релевантност на неговите вертикални влечения (Г. Гачев). Един от примерите е етически обозначената двуделност на „Старопланински легенди" — Балканът над Жеруна е „място" на волен юнашки живот. Всяко спускане по вертикалата (всяко „дохождане" в селото) е свързано с някаква кризисна ситуация[8]. При И. Петров тръгването нагоре (пътят към Пъклото) е знак за излизане от кризата, за нейното разрешаване. Героите са ситуирани в „омагьосания тонос" на „долната земя" (селото), място, което може да се напусне по един-единствен път — този, който води към Голгота. Защото изборът да бъдеш разпънат на кръст е избор на отказа да носиш този кръст — спомен-вина. Всеки от героите на този роман е Христос, доколкото е стигнал до необходимостта да се утвърди, да се продължи чрез граничен екзистенциален жест, който е единствената възможност за постигане на идентичност, за защита и перспективно отваряне на тотално затвореното настояще. Изживеният (или промислен като концепция — Деветаков) живот се отстоява с яростта на отчаянието (убийствата в романа се строят по принципа — убийство на антипода)[9]. И най-яростното отстояване се осъществява в самоубийството на Деветаков. Реализирано като убийство на

---

[6] Зарев, П. Цит. съч., с. 81.
[7] Йорданов, А. Цит. съч., с. 171.
[8] Беляева, С. Време. Литература. Човек. С., 1986, с. 166.
[9] Величков, Г. Единство на личното и общественото. — Пламък, 1987, № 6, с. 165.

природата в човека — природата е антипод на човешкото съзнание.

Съгласно диалогичния, диалогизиращия принцип, на който се подчинява всеки и всичко в „Хайка за вълци“, освен приетост на еднократния граничен жест (Христос), героите се характеризират и с еднократен, внезапен (внезапното решително тръгване към всички от затвореността на кръчмата към отворената (вече) отвореност на пътя) отказ от многократното, постоянно носене на кръста — спомен-вина. С известна рисковост на сравнението, тези ключови понятия-символи може да се отъждествят с камъка на Сизиф. Реализиращ и образно онагледяващ ситуация на „сгромолясване“, Сизиф (който „принадлежи“ на времето, сграбчен от страха, открива в него най-злия си враг“[10]), е фиксиран от А. Камю в процеса на връщане по вертикалата, назад и надолу. Камю се интересува от индивида в мига на избор — избор на безнадеждна многократност, на абсурдна кръговост. И. Петров се интересува от „камъка на Сизиф“. Героите (с изключение на Николин) са тръгнали по пътя към Пъклото, приели са еднократната жертва на Христос и са отказали многократното страдание на Сизиф. Киро Джелебов „вече“ е „убил“, фиксирал е смъртта-слово на Стоян Кралев.

Камъкът на Сизиф — спомен-вина, се изследва и представя чрез принципа на монтажа. Според формулата на Айзенщайн, съпоставката на два кадъра ражда трети. Бързото наслагване на бяло и черно ражда илюзията (реализираща се като реалност на наблюдателя) за сиво. Съпоставянето, наслагването на автономни персонажни съзнания в „Хайка за вълци“ преодолява едноцветната илюзия и се домогва до синтез на сложното, многопластово време, детерминирало наличието на Сизифов камък.

Но засега знаем само, че кучетата предугаждат земетресенията, развалянето на времето и настъпването на смъртта.

Ако приемем разграничението между фабула (ред на събитията) и сюжет (ред на изложение), ще видим, че напрежението между една история — как тя се е случила, и между нейното разказване, тоест възсъздаване в не по-малко реален вид, нейното повторно и не по-малко реално „случване“, ситуира героите в двуизмерната координатна система на диахрония — синхрония. Всеки от героите (и ние заедно с него) трябва да се спусне по диахронната ос на миналото, без нито за миг (и ние заедно с него) да забравя своето синхронно разположение — тук и сега — Пъклото — Хайка за вълци.

Но ретроспективното възлизане, диахронното пътуване към истината за себе си се реализира като синхронна неадекватност. Всеки от героите намира своя нерешен проблем в миналото, своята точка на пропуск, поради която се връща не там, откъдето е тръгнал, а с известна степен на аберация. Героят трябва да реши по някакъв начин проблема си, да премахне опорната точка на пропуска, която е генератор на отчуждение от себе си, на раздвоение, достигащо до двойничество при засичането, съпоставката на сега — минало. Тази съпоставка в крайна сметка е съд и драма на паметта.

В този аспект творбата донякъде напомня драма на Ибсен. Двигател на действието при Ибсен е тайната. Героят е сравнен с презокеански кораб, който има „труп в трюма на кораба“. Разкриването на тайната — труп в

---

[10] Камю, А. Чужденецът. Митът за Сизиф. Чумата. Падането. С., 1982, с. 109.

трюма на кораба, или възможността за разкриване е източник на действието.

Но сравнението с Ибсен може да ни послужи само като ориентир, помощно средство. При Ивайло Петров нещата стоят съвсем различно. Героят носи и търси в своето минало не тайната, а грешката. Още по-страшното е, че грешка може да се окаже целият живот. При Ибсен детерминираността от миналото е всъщност привидна. Неговите герои се интересуват от миналото еднопосочно. За тях миналото съществува като „свито", кондензирано в една точка минало — в точката на престъплението. Извън тази точка минало няма. То е по-скоро елемент на интригата, неин повод, доколкото героят като психологическа реалност е изцяло „сега".

В „Хайка за вълци" миналото функционира като цялостност. Героят го дължи на себе си и е задължен към него. Защото героят не се занимава с оценъчна саморефлексия на самотата, както е при Ибсен, а с нейното недопускане, чрез вярност към родовата памет и обусловения от това аксиологически трансфер.

Въпросът за съхранението и пренасянето на ценностната система на миналото се поставя за първи път в романа „Мъртво вълнение". В това произведение се експлицира обратният знак на съзиданието, което, проведено като цялостен отказ от трансфер, води до дехуманизиране.

Тясно свързан с този пренос е въпросът за преодоляване на грешката или грешките в миналото или към миналото и свързаният (като брънка от големия въпрос за корените) с това стремеж към адекватност.

Проблемът за гледната точка може да се разглежда и като проблем за нейното постигане. „Ще се опитам да ви представя шестимата поотделно и ще започна с него, защото той даде повод да тръгнат в това никакво време да дирят вълци."

За една от най-ярките илюстрации на принципа на контрапункта в съвременната българска литература обикновено се сочи „Случаят Джем" на Вера Мутафчиева.

Но при В. Мутафчиева взаимодействието на множество ракурси се реализира с доминираща авторска гледна точка, с коректив към монологичност.

В „Хайка за вълци" разказвачът е обективиран, макар и инцидентно, като действуващо или слушащо лице. По отношение на самата художествена система това е страничен, фигуративен образ, белязан със знака на тотална статичност. Присъствието му и маргиналното жестово поведение изпълняват традиционната функция на удостоверение за достоверност. Но именно тази засилена, манифестирана достоверност е необходима като фон, като контраст по отношение на гротеската, на абсурда, чиято заявка за съществуване сме задължени да приемем.

„По онова време" знанието на разказвача е знание на читателя. Реализираната анкета е превръщане на разказвача в автор. Отбелязва по-високото знание, домогнало се до обективната, третолична описателска позиция, доколкото е анкетиране, навлизане, овладяване на едноличното субективно значение. Но това е овладяване, борба с непрекъснато пулсиращ материал. Сигнали за това на текстово ниво са алюзитивните отклонения — „както ще видим по-късно", „както ще стане ясно по-нататък".

Всеки от героите има своята правда и своята гледна точка, доколкото получава правото на слово и правото на спомен.

Романът изобразява трагедията на съзнанието, защото е изображение на сблъсъка между отделните съзнания, всяко от които наслагва своята

истина в мозаичния свят от истини. Но още повече, защото изобразява, напипва трагедията в самото съзнание — липсата, лишеността от приобщаване към родовото бъдеще, поради изневяра на родовото минало, и оттам на самота. А тя за родовия човек неминуемо води до конструиране на гротесково-абсурден свят.

Всеки от героите воюва за своята гледна точка, вървейки по спиралите на паметта. И всеки от тях носи свои гласове, които по-малко или повече ясно чува. Николин повече или по-малко „чува“ Деветаков. Илко Кралев повече или по-малко „чува“ Стоян Кралев. Киро Джелебов повече или по-малко „чува“ Библията — като концепция за света, като глас-идеолог.

Но чрез последния си жест, на палач или на жертва (в произведението това са релативни понятия, доколкото в един аспект и Калчо Статев е палач на Жельо Хайдутина — като антитетичен, иронично опровергаващ модел на живот-идеология) всеки един от героите изгражда своя завършена картина на света, разказва своята история „като цялостност“, като „цялата истина“ (О. Хъксли). Това равностойно противопоставяне на герои — концепция за това, как са ставали и трябва да стават нещата (тази концепция получава устойчивост едва в последния жест, възстановяващ загубеното равновесие), на герои — идеолози, ни дава основание да говорим за степен на полифоничност в „Хайка за вълци“.

Авторското съзнание се домогва до обективно-епическото повествуване, доколкото се разсейва в отделните индивидуални съзнания, приема се и се реализира чрез всяко едно от тях.

Централно място в диалогичната структура на творбата заема Солен Калчо. Не само защото това е първото свидетелско „показание“, а и поради сюжетно-фабулното си положение на герой, намиращ се в пряк, интензивен контакт с един от ключовите елементи — понятия на системата — сватба.

Образът ни насочва към повестта „Преди да се родя и след това“ и по-конкретно към тия „живописни полуидиоти, лишени от достойнство, от високи човешки качества, без съзнание за човешката си цена, убити от нечовешките условия, в които живеят, превърнати почти в животни, смешни палячовци, картонени човечета без вътрешно съдържание, земни духове, които разиграват фантастичен фарс, една унизителна комедия на нашето минало, които трябваше да бъдат убити с иронията и смеха на отчуждението“[11]. Приемайки понятието „цитат“ в неговото широко разбиране като „пренос“ на по-голяма или по-малка цялост от една в друга система[12], в образа на Солен Калчо имаме един от многобройните случаи в „Хайка за вълци“ на автоцитиране. Образът се изгражда съгласно законите на поетиката на нарушеното тъждество, при което художественият образ съществува като художествен чрез внасяне на нов сигнал в една стара система. Освен с „Преди да се родя и след това“ Солен Калчо кореспондира и с образа на Малишко (Георги Иванов Средногорски) от „Глупава повест“. Цитатът е на текстово (прякор, еднакво отношение към казармените началници) и на надтекстово (най-общо — идеята за малкия човек) равнище.

Във войнишката „Илиада“ на Солен Калчо, предадена под формата на сказ, се разглеждат болезнени за националното ни и човешко самочувствие социално-исторически феномени и въпроси от народностно-психологически

---

[11] Очерци по история на българската литература след Девети септември 1944 година. Т. 2. С., с. 306.

[12] Ничев, Б. Цит. съч., с. 80.

характер. „Осветлен“ от образа на фелдфебел Чаков и от своето, най-малкото нелепо, отношение към него, Солен Калчо и носеното от него художествено внушение е жестока, изстрадана разправа със света на родното и същевременно негова реабилитация. (Доколкото е диалогичен, както и цялата художествена система, а не еднолинеен образ.)

Това е и осмисляне, цитат — пародия на съзерцателния свят на Йовков. Съзерцанието, мълчанието, отделеността от хората, чудачеството на Солен Калчо — това са ключови йовковски състояния, срещу които художествената система на „Хайка за вълци“ стои антитетично противопоставена. Солен Калчо е иронически различен спрямо традиционната аксиологическа йерархия на света на Йовков. Именно на сватбата, „на народния карнавален площад“ той е осмян, обезличен, травестиран, поставен в материалната долница на безмълвието. Сходният детайл (липсата на думи — мълчанието на Вълкадин — онемяването на Солен Калчо като излизане от социума, отказ от комуникация, като изход и като резултат на криза в нравствено-психологическия порядък на битието), поставен в контекста на ситуацията, показва ясно ироничното оразличаване, смеховото пречистване — освобождение от опеката на културните митологеми и заедно с това, на друго равнище, тяхното продължение.

В рамките на „Хайка за вълци“ карнавално-амбивалентното светоусещане за раждаща смърт, смърт-раждане, осмиване-пречистване се илюстрира чрез цялостен, взаимно свързан сюжетен комплекс. В този комплекс се включват детайлите: 1. Затрупването от виелицата и превръщането на колибата в подземие. (С една своя характеристика — способността за безгранична унизеност, която е и защита, защото, унижавайки се, ти и унижаваш, Калчо Статев е човекът от подземието. Човекът, който „премълчава“ своите записки от подземието.) 2. Разпадането на илюзорната броня — постепенното захвърляне, разграждане на войнишката униформа, деградацията на фелдфебел Чаков. 3. Смъртта на Радка. 4. Раждане на теленцето. 5. Проговаряне. Словото като раждаща, дълбоко творческа стихия. Пораждаща и Породена природа.

Освен като носител на социално-историческите и народно-психологическите въпроси — робска психика (формулирана отчайващо безкомпромисно), казарма и съответстващия ѝ малък човек, равноправно с подчертаната негативност, Солен Калчо е и добрякът, чудакът-самотник и си има своята добряшка, чудаческа, самотническа философия.

„Знаеше, че хората му се надсмиват, задето живее като афоресан, но при всеки допир с тях се усещаше незначителен и безсилен срещу суетата и страстите им и бързаше да се върне в бърлогата си. Самотата и бездействието му връщаха силата, равновесието и покоя, от висотата на чардака светът изглеждаше величествен и безметежен, нямаше война, крамоли и вражди, нямаше лъжа и безчестие. Единствената му страст бе войнишката униформа, но и тя всъщност не бе страст, а необходимост. Униформата прикриваше като броня непригодността му към живота и му придаваше известен авторитет пред хората, та дори и да е авторитет на длъжностно лице от най-низша степен. По същата причина бе издигнал в култ една нищожна личност като бившия фелдфебел Чаков. Спомените за суровия живот в казармата и за личните му отношения с фелдфебела подхранваха чувството му за мъжественост и физическа издръжливост. И така бе успял да си създаде или да си въобрази едно хармонично, макар и задочно, съжителство с хората и света.“ След като сме чули самия Солен Калчо, неговото сказово повествуване за войнишките му патила, е лесно да познаем, че това не биха могли да бъдат негови езикови конструкции.

Но още по-подвеждащо би било, ако приемем, че това е „отстранен" авторски, обективно-епичен коментар.

Авторът не е режисьорът, който дърпа конците на своите герои марионетки от „Панаир на суетата" на У. Текери с неговия обективен реализъм. В случая имаме вербално-логически „превод" на автентично, оформено и имащо своя равноправен глас в диалогическата структура, индивидуално съзнание.

„Често сънуваше доброто и то му се явяваше насън като черешово дърво до колибата, отрупано с цвят и плод, устремено към ясносиньото небе."

Полисемантичен е и сигналът „знаеше" за поведението на героя, респективно на неговото съзнание, доколкото сме изправени пред произведение — мимезис (описание на словото, в случая драмата на словото — съзнание, опитващо се да въведе ред в хаоса на битието), а не толкова произведение диегезис (описание на несловото, предметността)[13].

„Знаеше" е маргинален, подаден мимоходом „код" за приетост на трагична саморефлексия и ироничен смях, чиито истински измерения като степен на алиенация се осъзнават доста трудно.

Отново се сблъскваме с амбивалентността, диалогичността на образа като част по отношение на също така амбивалентното цяло. Даден е и отговорът (един от отговорите) на народностно-психологическия комплекс, който условно назовахме — робска психика. Заедно, изискани едно от друго, стоят понятия като фелдфебел Чаков и хармонично, макар и задочно, съжителство с хората и света. Какъв по-безмилостен вик на отчаяна самотност от това рамкирано „задочно". Хармонията, търсена и ненамирана, е отказана двупосочно. Защото цената, която се плаща, е твърде висока. Защото, за да бъдеш приет от света и за да го приемеш самият ти, трябва да заплатиш едновременно със страданието на Разколников и с още по-неистовото унижение на Свидригайлов.

„Ако човек нямаше памет, като ангел щеше да живее на този свят. От нея иде всичко." Солен Калчо, който чува, как расте тревата (това е „Амбивалентната трева по гробовете", гробовете, раждащи трева на У. Уитман), е донесъл от пътя си по спомена, логически осмислена, но емоционално недопустима забрава. Виелицата-затрупване и последният финален жест — „Свлече се бавно, както се бе изправил — най-напред по лакти, после по корем, запълзя към пряспата и се напъха в нея" — са илюстрация, предметно-жестови метафори на жаждата за закритост, защитеност, хармония. И нейното разграждане.

Героите на М. Пруст упорито вървят по следите на изгубеното време. И като че ли успяват, доколкото заглавието на последния роман от многотомната поредица гласи — „Намереното време".

Героите на Ивайло Петров упорито се опитват да не вървят по следите на паметта-време и също толкова упорито не успяват, доколкото „човекът помни нещата по болката, която са му причинили"[14].

Едно от релевантните полета в националния мироглед е роднят дом. Според Г. Гачев българинът си представя мирозданието като дом[15]. Фолклорното семейно-родово дърво има своето отъждествяване, огледално

---

[13] Тодоров, Цв. Поетика. — В: Структурализм: За и Против. М., 1975, с. 64.

[14] Ликова, Р. Разказвачът в съвременната българска белетристика. С., 1978, с. 202.

[15] Гачев, Г. За руския и българския образ на пространството и движението. Литературен фронт, № 48, 1978.

копие в архаично-митологическия първообраз на Световното дърво. „Домът е символ — емблема на българските художествени светове — крепост на националния живот или пък поплак по изгубената духовна хармония.“[16]

Домът е храм, който се нуждае от свой обреден инвентар, от свое непрекъснато реконструиращо го, затворено, обредно минало. То изпълнява ролята на памет, възстановяваща реда, устойчивостта на системата и съответно — ролята на коректив срещу тенденцията към ентропия. Централно положение в този обреден инвентар заема сватбата. Тя е носител на традицията, на спомена на самия дом за себе си, за това, как се е създал, и поради това служи за пренасяне на модела. Въз основа на този модел се създава и новият дом, който трябва да бъде огледално копие на стария, и за това до голяма степен е задължен на сватбата, която освен своята пораждаща, като не по-малко важна, има и регламентираща функция.

Сватбата в този аспект е аналогична с категорията и функциите на медиатора (Клод Леви-Строс) при предаването, завещаването на спомена и на следващите от него закон — устойчивост — ред в социално-историческата система — дом.

Изпълняването и адекватността на всички нейни ритуали, ако разгледаме и самата сватба като сложна, с определена степен на затвореност система, е потвърждение за вярност и достоверност към инварианта, към приетия за образец архетип. Разграждането на сватбата би довело до разграждане на дома и оттам до сигнал за нарушена връзка, до социално-историческа амнезия. Но семейството, домът, родът са опорни пунктове, действени повече със своята индивидуално-психологическа насоченост. Лишен от колективно-родовото начало, индивидът е предоставен сам на себе си, срещу еднократността и „празнотата на Времето“[17].

Разграждането на сватбата в „Хайка за вълци“ е итеративен компонент на текста, който описва в тяхната субстанционална характеристика всички събития, всичко случило се и всичко, което е възможно да се случи в художествената система. (Използуване на двукратност — разграждането на сватбата — разграждането на чифлика. Двата елемента, на равнище мотив или на равнище функция, в отношение с другите елементи и в системата на цялото се съотнасят като повторение-панод.)

Творбата се завързва във възел като четена творба (отчитайки разликата между четена и прочетена творба на рецепционно равнище). Нещо подобно забелязва Ейхенбаум при наблюденията си върху „Шинел“, когато казва, че това е творба, която не може да започне. От друг, но сходен ред, е невъзможността за разказ в „Записки от подземието“ на Достоевски, където, започнала, творбата непрекъснато се разпада в търсене на автентичност.

Романът „Хайка за вълци“ има допирни точки с принципа на рамкиране, описан от Цв. Тодоров в „Поетика на прозата“. Този принцип е онагледен върху материал от „Хиляда и една нощ“. Структурата на това произведение се описва доста сполучливо от модела (*x* разказва, че ...*y* разказва, че ...). И върховното заплитане на възела, отварянето на системата към безкрайност би се осъществило от съвсем реалната възможност да се появи разказвачът *(a,* който разказва, че *x* разказва, че ...*y* разказва, че ...).

---

[16] Беляева, С. Време. Литература. Човек. С., 1986, с. 134.

[17] Елиаде, М. Ковачницата и леярната. — В: Идеята за времето. С., 1985, с. 381.

В „Хайка за вълци“ подобна възможност също е непроизволна. Структурата на романа също би могла да бъде отворена от допълнителни гледни точки, разказващи, че сватбата действително не се е състояла.

Ако трябва да резюмираме общото между може би и произволно съотнесените творби, то това са пределният стремеж към достоверност и в крайна сметка пределната фикционалност като резултат, отказаното доверие. Стремежът се реализира чрез неднолинейност (в „Хиляда и една нощ“ като потенциална неднолинейност), а отказът от доверие — чрез доведената до гротеска лишеност. Терминът се нуждае от доуточняване. Тя може да бъде „елементарна“ лишеност. Лишеност от един предмет, шинел, която е двигател на действието, но за да стане генератор на художествено значими сигнали е необходимо предметът да надмогне себе си, да получи допълнителна аксиологическа валентност. Героят трябва да бъде лишен от ценност. В „Хиляда и една нощ“ разказвачът е лишен от правото да спре да разказва, от възможността да не бъде разказвач, а героят — от възможността да не му се случва нищо. Той е потопен в едно перманентно „случване“, задължен е да установи контакт с препятствието, с неспокойното, с нереда в битието.

В „Записки от подземието“ — също лишеност от ред, но на равнище съзнание.

В „Хайка за вълци“ — лишеност от корени. В същото време — проклятието да имаш памет. Конфликтът между социално и психологическо изискване (всяко от и върху еднолинейната си позиция е аподиктично) ражда гротеската.

Сватбата и нейната състояла се липса изпълняват ролята на камък в тиха вода и предизвиканите вълни са кохерентни с всеки и всичко (художествената система като цялост), съвместно съществуване на ключобяснение и на модел-антиципация.

Сватбата е „омагьосаното“ време-място, през което преминава всеки един. Всички помнят сватбата. Тя е сигнал за кръстопът (кръстопът — знак за гранично състояние, кризисна точка на пътя, в случая пътя на рода).

Най-ярка илюстрация на „омагьосаното“, на магиката на художествения детайл е онемяването-смърт, омагьосването на Солен Калчо. И съответното проговаряне — възкръсване, отключване, освобождаване от властта на злите сили при съприкосновението с раждането — раждането на теленцето, което е изкуплението на героя.

Ако продължим да разглеждаме героите, съотнасяйки ги, потапяйки ги в безкрайното диалогично поле от художествени гласове, чужди и свои (релацията чуждо — свое невинаги е задължителна — в зависимост от културно-историческия контекст на времето творбата може да се нуждае от ситуиране в релацията свое — свое, респективно традиция — съвременност), то Жельо Хайдутина е Витан Чауш, който не може да прости, че не са му извадили окото. По външен, жестов показател, героят се причислява към групата на активните герои заедно със Стоян Кралев, Иван Шибилев — противопоставени на пасивните, търпящи действието — Солен Калчо, Николин Миялков, Киро Джелебов.

Но оставането при жеста в това произведение е недостатъчно. Релевантен признак е словото — съзнание — самосъзнание, чрез което персонажът релансира възможностите и уточнява смисловите домогвания на събитието.

„Вървеше напред, без да се озърта настрани, като истински мъж, а истинския мъж аз не мога да мразя. Ще се карам с него, бой ще се бия, но да го мразя не.“

„Момичето пък Кет, то пък на баба си Кита кръстено. Аз добитъка си с нашенски имена съм кръщавал."

Цитатите са подбрани от житейската равносметка на героя, когато се „тегли чертата". Първият цитат ни отвежда към мирогледната установка на силния човек, който уважава своя равностоен противник, и като следствие е задължен да не разбира многозначността на житейски слабия.

В конфликта е проектиран и психологическият казус на догматизма. Оразличеността, другостта, която е коректив и отрицание, се отхвърля като възможност. Героят трябва да убие, за да защити жизнената си позиция като единствено възможна.

Трябва да убие, за да остане верен на своя вече затворен живот, проектиращ се като минало, на своята памет.

Това в крайна сметка е ситуацията, в която попада догматизмът, сблъсквайки своята линейно точна, логически издържана система с емоционалната релативност на многоаспектния субективен свят, където богатството на потенциални възможности, на колебаещата се като часовниково махало вариативност, предоставят правото на грешки и слабости. Героят „тегли чертата" и прави единствено възможния избор в защита на и спасение от паметта. Защото освен миналото не е останало нищо друго. (А за да остане и то, необходимо е отстояване. Изживяното минало, концепцията на героя за това, как трябва да се държи човек във и със нещата, се нуждаят от завършване, от отстояване чрез последния персонажен жест — отхвърляне на слабостта.)

Отвореност напред няма. Връзките с децата са жестоко прекъснати. Демонстрация на това са семантично-номинативните „недоразумения", пораждащи напрежение по веригата на приемственост и отказа от такава. (Кет-Кита. „Аз добитъка си с нашенски имена съм кръщавал.")

Така функционирането на релацията чуждо — свое, наред с подчинената ѝ град — село, поставят героя в центъра на една от основните социално-етични дилеми на времето. Решението е отказ от решение. В този роман няма осъдени и оправдани. Освен човека, който не получава правото на слово — Стоян Кралев.

Изборът, който прави Жельо Хайдутина, е единствено възможният и единствено верният. Защото това е избор на паметта. А тя е истинският демиург на този свят.

Николин Миялков — Рогльото, принадлежи към групата на пасивните герои. Представен е в „съдружие" с Иван Шибилев — Пенкилера.

За разлика от Солен Калчо, който „знаеше" своята самотност, Николин констатира, прозира истината „сега", на синхронно равнище, въпреки че тя, подобно на „идеологията — глас — Деветаков", е била положена като даденост и се е нуждаела единствено от експлициране. Николин се вслушва в живота в себе си, а от външния свят допуска сигнали, съответстващи на вътрешната му настройка. Характеризиран със състояние, деиктичен знак за оразличеност — светец или чудак — той носи отчуждението на мономана, затворен в съзерцанието на една идея.

От иронично-трагичната Мишон остава определението — ключ към образа-монах. Целият живот на Николин е затворен в отношение, което до голяма степен е проекция от и на цялата човешка история — отношението към жената и идеята за жената.

Това е идея дълбоко съпричастна, основен ингредиент и на художествения свят на Йовков. Ето защо наблюденията на И. Мешеков са валидни и в нашия случай — „Инстинктът на любовта и рода — ето душата, ето

невидимите нишки, чрез които Бог управлява и скота, и човека, и звяра и ги води от грях и зло към изкупление и добро, както света — от тъмнина към светлина, от хаос към порядък.“[18]

„Любовта и хубостта на жената са геният на доброто и човещината за мъжа.“[19]

„Някакъв мистичен кръг и кръговрат са любовта и страстта.“[20] Но освен любов, страст, род, порядък, за Николин жената е мъчително тайнство, загадка, чието преоткриване е пълно с усещания и прозрения, достатъчни за създаване на трагично-светъл, изпепеляващ в блаженството и убийствен в страданието свят. В тази отдаденост на измамно монистичния, привидно затворения свят се крие и трагедията на Николин. С отнемането на дъщерята, след като преди това му е била отнета жената, на Николин се отнема всичко. Героят се ражда сега. Той няма минало, за чиято аксиологична скала да се хване, доколкото има обезсмислено, отречено минало. Лишен от опора, героят буквално виси сред еднократния хаос на „сега“. Защото с отнемането на жената — любов-порядък и на дъщерята — род, героят е заставен да попадне в състояние на „тотална лишеност“. Всеки един от героите в „Хайка за вълци“ е в гранична, екзистенциална ситуация. Тяхното преплитане, коекзистиране, прехвърля допустимата степен на деформация на света и ражда гротесковия свят. Но Николин е единственият, който „сега“ е максимално интензивен. Защото като разбуден от наркотичен сън сега опознава и именува нещата, сега приема и осъществява избора си. За разлика от другите герои, които „сега“ само „реализират“, „преди“ приетия избор.

Николин досега е живял като в сън, който доста сполучливо е имитирал реалност, и „сега“ се пробужда, прозира, осмисля. Може би и затова именно на съзнанието — спомен на Николин, което поради внезапния пробив-пробуждане е задължено да бъде особено интензивно, е поверен толкова важния, макар и епизодичен, образ на Деветаков. На Николин е поверен и образът на Мишон. По-точно на неговия спомен, защото Мишон се представя сама, полифонично, чрез характерния за романа полифонизъм на чужди гласове и чрез своя глас, коригиращ, чуващ другите и времето, изповядващ се.

Вълните на сватбата застигат и Николин. Утопична е идеята за дом във времето, когато домът се разгражда. Сватбата с Мона е само привидно реализирана сватба. Разграждането на чифлика е разграждане и на неговия дом. Николин е свързващото звено между повтореното разграждане — сватба—чифлик. И това свързващо звено е най-пригодният за дом, „най-домашният“ човек в романа. Парадоксът е и обусловеност.

Този, който му е отнел всичко, е Иван Шибилев — Пенкилера. Творчеството е заложено в кръвта му, станало е негова втора природа. И тази способност за творене, целия си живот, той прави „себап“ на корена — на рода, на селото. Безспорна е връзката с Йовков. И тя не се крие от автора. Когато основателят на комунистическата партия в селото е изключен от партията и изпратен „на възпитателен процес“, чуваме репликата — „какво е селото без Иван Шибилев“. Какво е селото без способността за творене на красота. (Какво е селото без Албена — без самата красота.)

---

[18] Мешеков, И. Йордан Йовков — романтик — реалист. С., 1947, 77—78.
[19] Пак там.
[20] Пак там, с. 76.

Дядо Недко („Жетварят“ — Йовков) свързва в едно Бог и оплодената от труд, раждаща земя-майка. Иван Шибилев свързва в едно „небесни“ светци и грешници, и „земната“ святост на любовта-пречистване и „земната“ човешка подлост. И двамата създават икони, истинското име на които е красота. Иконата на единия бива обкована. Във „фалшивия“ венец на чорбаджийския дар и във фалшивото лицемерие на храма. Иконите на другия биват изгорени. От фалшифицирането на една голяма идея. От нейното обковаване. Кладата е и художествен съд над Стоян Кралев. И над възможността за фанатизъм.

Ако в отношението си към жената Иван Шибилев е повече или по-малко неангажиран, то той се оказва особено чувствителен към положението си на баща. Отдавайки се с лекота на всичко (театър, живопис, поезия), той не може да спре, да се отдаде на нищо. Изгарянето на иконите и неговата реакция са епизоди повече със социална, отколкото с психологическа натовареност. Служи за характеристика на времето и знак за профанирането на една голяма социална идея, а не като сигнал за „спиране“ на Иван Шибилев, за приемането и носенето на страданието като необходимост за раждане, за творческо съзидание. Героят се отдава изцяло, приема и спира при детето — продължение във времето, единственото сигурно оправдание на индивидуалния живот. Отговорът, който Деветаков отхвърля като несъстоятелен, е отговорът, който Иван Шибилев утвърждава. Иначе всичко е било напразно и деградацията до панаирджийския смешник неизбежна. Чрез Иван Шибилев и особено чрез Илко Кралев художествено е защитен оптимизмът в творбата. Възможността за оптимизъм, която се постига чрез отказа — отказване от естествената, природна логика, от егоистичната правда на индивида.

В записките на Илко Кралев се поставя проблемът — Стоян Кралев. Образът се проследява в неговото развитие. Прави се опит за отговор на болезнения въпрос — реминисценция от „Мъртво вълнение“. За възможната проява на комуниста догматик. За профанирането, заставянето да се представи като „станала“ една дълбоко диалектична „ставаща“ идея. Възможността за профаниране е антиципирана с образите на дядо Крльо, Добринка, непосредствено след което е показана истинската възможност (семейство Малай — унгарски емигранти). Става дума за Стоян Кралев, защото въпросът за Баракови — баща и син, въобще не се поставя на дневен ред. Въпреки формалната им принадлежност към комунистическата партия, те никога не са били комунисти. А Стоян Кралев е комунист тогава, когато немците „гледат с бинокъл Москва“. Затова толкова по-любопитна е „историята на заболяването“. Първият симптом е отношението към връзката Нуша-Илко, при което социалнополитическите критерии, механично приложени към явления от нравствено-психологически порядък, демонстрират своята нефункционалност (предугадена от Деветаков). Всъщност обяснението е дублирано и в посока на начина за изказ. (Жельо Хайдутина — Стоян Кралев — човекът, който върви по своя път, без да се озърта — на еднолинейност — статична последователност, крайното възможно решение на която граничи с „божествената“ станалост, с догматичността.

Дублирането, двукратността, или ен-кратността, итеративността на детайли, художествени компоненти, е релевантен признак за художественото цяло. Обусловеното от това заплитане на творбата във възел, двуделността на всеки художествен елемент — сам по себе си и като знак, полифоничноста и свързаната с нея драматичност на творбата са

необходимо, съществено условие за допускане до и представяне на идейно-художествените внушения.) Освен чрез „образно-жестовото“ равнище, то се дава и чрез дневника на Деветаков[21], който фигурира като философски пандан на творбата и като въпросник, на чиито въпроси всеки от останалите трябва да отговори. Защото, ако на финалния въпрос на Деветаков, „Защо не вика“, отправен конкретно към Илко Кралев, последният би могъл да отговори и отговаря — защото вярвам и защото обичам (героят е изстрадал отговорите и поради това е отрекъл тривиалността на понятията). Ако Николин, Иван Шибилев, Киро Джелебов отговарят — защото имат (трябва да имам) дете — род и в индивида няма хаос, когато се приобщи към колективното безсмъртие, то Стоян Кралев единствен няма отговор, защото е лишен от правото на въпрос и от правото на слово. Защото въпросът засяга същността на онази революция, до която Стоян Кралев не успява да се докосне, доколкото целта на всяка революция е „именно нравствена“.

Иконата-памфлет на Иван Шибилев си остава окончателна присъда на духа над линейния, безпомощно логичен догматизъм.

Записките на Илко Кралев съществуват и с друга функция. Освен като „слово“ за Стоян Кралев, те поддържат равностойност, паритет — отговор на интелекуалните, аподиктично премислени прозрения на Деветаков. Човекът, който „с небето говори“, който отрича природата, отричаща ни правото на избор“.

Пред „словото“ на Деветаков, пред неговата пределност не устоява нищо. Освен „пределния“ жест на самия Деветаков (самоубийството като честност). Отговорът се оказва отговор нравствено-психологически.

Смъртта се преодолява чрез отказ от себе си, чрез себеотдаване (на другия, на рода). Символна в случая е ситуацията — разменена смърт (Илко и Нуша). Образно се обозначава идеята, че смъртта е гранично състояние, единствено за индивида. Но в крайна сметка това е хипотетичен отговор — коректният му контакт с въпроса като реализация е най-малкото проблематичен.

Историята на Киро Джелебов е премислена под нов ъгъл на виждане — история на рода Доганови. Без мотива за „обременено минало“. То е отнесено към историята на Жельо Хайдутина. На сюжетно-фабулно ниво, ако мислим и за „Мъртво вълнение“, „случаят“ Киро Джелебов прилича на повторно отиграване на един и същ, основен изходен материал. Абстрахирайки се от аксесоарните различия в двете истории, ще видим, че Киро Джелебов е Догана, който не е извършил убийството — родова саможертва, чрез което убийство е „изведена докрай надличната логика на патриархалния морал“[22].

Това нереализирано убийство довежда до разпадане на рода (емиграцията на Марко, отчуждението на Аньо и Димчо). Разбира се, борбата с пулсиращото, разграждащото дома време е предварително решена. Но въпросът засяга индивидуалното, личното влагане в социалните параметри на времето.

М. Бахтин, говорейки за средновековната култура, разглежда замъка като опредметено минало. Опредметено минало е и чифликът — замъкът на Добруджа.

---

[21] Добрев, Ч. На ръба на времената. — Лит. фронт, № 51, 1986.

[22] Очерци по История на българската литература след Девети... Т. 1, с. 237.

В пулсацията на разширяващото се социално-историческо време чифликът се разгражда. Процесът е представен пластично. Като кръгово движение, започващо от периферията. Оголване, разграбване на странични постройки и стопански инвентар с постепенно движение към центъра. Отворени врати — отключеност — отвореност — незащитеност.

Останал сам с неподдаващите се на овладяване вещи (книги, грамофон, радио), Николин търси спасение в овладяване на съня-кошмар, в служене на тайнствения свят на женското раждащо начало.

При сходна ситуация Киро Джелебов търси изход в самопогребването, влизане в утробата на раждащата земя-майка.

Но и при двамата това се оказва илюзорен изход, защото, където и чрез каквото и да се скрие човек, шансът да избяга от себе си, от своята памет, е нулев.

За да продължи, да екстраполира напред във времето своя двестагодишен род, за да намери своите корени, Киро Джелебов трябва да се спусне по диахронната ос на семейната библия — летопис, и да ѝ остане верен. А това може да стане само, ако там бъде записано — „Киро Джелебов уби Стоян Кралев на 24. XII. 1965 г."

Уточнената хронологичност затваря романа, изисква за кой ли път максимално доверие и заедно с това експлицира абсурда. Защото 24. XII е Коледа. И „словото" — „Киро Джелебов уби Стоян Кралев", носи многозначителността на този полухристиянски, полуезически празник. Това е празник, когато Домът отваря вратите си към другите, външните, и приема благословията на социума за своето благополучие и продължение във времето. Същевременно Коледа е затварянето на един отрязък от времето, на хронологичен цикъл и хармоничното, неконфликтно отваряне към следващия цикъл. Хармонията се реализира посредством благословията на социума. Хората правят своята равносметка, „теглят чертата". Следователно отново имаме итеративност на знака, този път затваряща, финална итеративност. Но в традиционното родово битие равносметката е преход, при това плавен, хармоничен преход от стария, затворен, преодолян цикъл към отвореността, перспективата на новото, което ще бъде по-добро, но качествено същото, ще функционира в рамките на инварианта. И едно уточнение. Домът приема благословията не толкова на социума, колкото на „филогенетичния" социум, на родовия колектив.

Благословията е и прошка. Хората забравят, затварят старото и в „надеждно" очакване на благословеното ново си прощават.

Обаче още в началото на романа разпадането на родовото място и на родовото време е предопределено, антиципирано (процесът на раждането е приключил успешно, детето на тракториста е „заградено", „неперспективно" затворено в зимната виелица и отварянето, продължението е проектирано единствено като възможност за напускане на мястото и времето — трактористът ще отиде да живее в централно село).

Предупредени сме и за разпадане на системата от символно-обредни детайли. Коледари отдавна вече няма[23].

В пулсацията на времето се е разкъсала многовековната приемственост на катарзисно-морални нормативи и тяхната ингредиентна потребност като онтологична даденост, като ред и указание, гаранция за ред в съществуването на отделния индивид.

---

[23] Йорданов, А. Цит. съч., с. 170.

Тоталното разграждане на една многовековна, стабилно функционираща аксиология се представя чрез изграждането на опорни за функционирането на системата ключови понятия — символи (разграждане на Сватба, Чифлик, Дом, Коледа).

„Словото“ (Защото е действително слово. Присъда на словото. А на жестово равнище, убийството на Стоян Кралев е „непотвърдено“). „Киро Джелебов уби Стоян Кралев“ е записано в Библията. Библията е един от гласовете-идеолози, които героят, а оттам и целият роман „чува“. „Чува“ не е равнозначно на приемане, а на художествено значимо присъствие. Киро Джелебов, подобно на Вълкадин от разказа на Йовков си има своите въпроси към Бога, родени от трагичното търсене на истината за света и човека. Поставен в ситуация, почти идентична с тази на библейския Йов, Киро Джелебов отхвърля библейското примирение със страданието и мазохистичната вяра в непогрешимостта на мъчителя.

Друг библейски мотив, който доста упорито функционира в творчеството на И. Петров (ако мислим и за „Мъртво вълнение“), е мотивът за жертвоприношението на Аврам. Мотивът за жертвата на първородния, на индивидуалното продължение във времето, като гаранция за вярност и изпитание на послушанието.

Догана категорично отхвърля жертвата на Аврам, приема я с обратен знак. Жертва се бащата, за да съхрани сина, родовата памет.

При Киро Джелебов вариантът от „Мъртво вълнение“ се отиграва. Но отигранияът вариант безнадеждно стига до първоначалното решение. За да остане верен на „надличния патриархален морал“, на себе си и на своята памет, Киро Джелебов трябва да извърши, макар и със закъснение, престъплението (доколкото имаме такова) на Догана.

Защото Киро Джелебов „чува“ гласа не само на Библията — като концепция за света, но и на семейната хроника — летопис. Защото словото-присъда над Стоян Кралев, е записано не просто в Библия, но в семейната Библия — летопис на един двестагодишен род. Историята на един род и историята на човешкия род се извеждат в тяхната коекзистенция, но не елементарно съподчинено.

Родът е коректив на рода въобще. Човек трябва да остане верен на истината за своя род, да намери своите корени, за да може да остане верен на човешкия род. Защото на въпроса на Деветаков — „Защо не вика“, всеки един от останалите би могъл да отговори — „Викам“. Защото не остана нищо.

Финалът на пролога — „сега“ — оставя впечатление за финал на трагедия от Шекспир (поне по отношение на броя на труповете — почти половината от основния персонажен състав). Ако ни хрумне да разглеждаме произведението само в обхвата на пролога—рамка — „сега“ (или поне да го разчленим, разглеждайки го на това хронологично равнище), то неразбирането на това, което става, наистина граничи с гротесково-абсурдното световъзприемане.

Героите пият и благославят новите вина, отиват на хайка за вълци, в процеса на приготовленията единият ляга спокойно да подремне, другият записва в семейната библия, че днес срещу Коледа е убил третия и, когато се събират и потеглят към Пъклото, авторът ни „лъже“, че те са шестима, защото единият от тях е мъртъв. Стоян Кралев е убит от Киро Джелебов преди да потеглят за своята хайка за изстрадване на спомена. При хвърляне на жребий — стрелци остават „жертвите“ — Киро Джелебов, Николин Миялков, Солен Калчо. Единият от тях (Солен Калчо) загива, доколкото

при „разглеждане на делото“ се оказва привидна жертва. Колкото и парадоксално да изглежда, Солен Калчо, малкият човек, всъщност е палач на „активния“, действащия герой Жельо Хайдутина като живот-опровержение на неговия собствен — смятан за инвариантен модел. И като свидетелство за престъпление, което престъпление е и наказание. Като престъпление срещу една от опорните точки на рода — сватбата. Като престъпление срещу тоя род, родово време — място, от който самият престъпник като наказание за престъплението е лишен. И без който не е останало нищо.

На идентична основа преминава и „спорът“, конфликтът при другите две двойки.

Всеки от героите върви по следите на своята памет и воюва, макар и безнадеждно, за нейното продължаване.

И привидната лекота, с която зимната виелица приема труп след труп, е предупредена. Детето на тракториста. Няма деца. Присъстваме на реализираната смърт на рода.

И в такъв аспект смърт няма. Никой от героите не загива „сега“. Най-малкото Стоян Кралев. Той е загинал заедно с обезличаването (карикатурното и ужасяващо въплътяване—наподобяване на образа на Сталин. Ужасяващо с безкомпромисната цялостност на отказа от собствена индивидуалност). Смъртта на Стоян Кралев е удостоверена чрез присъдата на диалектичното слово-дух, на винаги ставащото над спрялото, догматично станало. Такива присъди са иконата на Иван Шибилев, дневникът на Деветаков, любовта на Илко и Нуша (тя е и превъзмогване на смъртта, на нейната догматична станалост и неслучайно е дадена като платонична любов, като способност и коректив на духа), „словото-присъда“ на Киро Джелебов, записано в Словото-Книга. Така че, струва ми се, не е толкова важен въпросът, дали Киро Джелебов убива физически Стоян Кралев, а фактът, че Киро Джелебов „убива“ — отрича правдата на Стоян Кралев. Както преди това е отрекъл правдата на „станалия“ „догматичен“ Бог, защото родът, това е и идеята за ставащо начало, идеята за диалектично продължение. Не Киро Джелебов, а родът, Коледа, перспективата на новото, на новия цикъл осъждат Стоян Кралев. Решавайки да отрече Стоян Кралев, Киро Джелебов става достоен за своя род, след като го е загубил (смъртта на Марчо).

В „Хайка за вълци“ интензивно функционира един от основните белези на драмата — наличието на норма и нейното нарушаване. И обусловеното от това възприемане на героя като протичане или събитие — „Във всяка драма следователно се усеща някаква норма и нарушаването на тази норма: ...Ето затова героят на драмата е един драматичен характер, който през цялото време като че ли синтезира тези два противоположни афекта — афекта на нормата и афекта на нарушаването на тази норма. И затова героят се възприема от нас в динамика, не като вещ, а като протичане или събитие.“[24] Спускайки се по диахронната ос на спомена-минало, установяваме, че всичко е мъртво. Защото родът е мъртъв и корените са пресечени. Всичко е затворено в омаята на зимната виелица и отвореността е илюзорна. Дадена като потенциално напускане на детето на тракториста, като затворената отвореност на пробитото лимонадено шише.

---

[24] Выготский, Л. С. Психология искусства. М., 1987, с. 222.

Мъртъв свят, в който мъртъвци абсурдно симулират движение. Мъртва е благословията на Коледа и благославянето на лозята, на новите вина е абсурдно. Илюзия за отваряне на цикъла, симулация на движение. В този аспект смърт в романа няма — защото „когато човек е целият в рани, да го убиеш значи да го излекуваш“[25].

Движението, единствената възможност за реално движение е към Пъклото — райското кътче на селото, където, убивайки в името на рода, героите съживяват самия род като спомен и като ценност, за която си заслужава да се воюва. Една безнадеждна война, защото се води „сега“, води се не за бъдеще, а за правото на минало.

Пред нас е изграден образен, отигран вариант на вселената на Паскал — „Ужасяващата сфера, чийто център е навсякъде, а окръжността никъде“[26].

Трагичен, гротесков свят, в който се зъзне (въпреки отстояваната докрай илюзия — реалност на Анани Бурунсуза, и любовта — спомен на Илко Кралев) и където всеки изстрадва докрай, максимално честно законите на своята памет.

Памет. — Ако си позволим едно митологизиращо сравнение във време, „бременно“ с митологеми, то древногръцките еринии са нейното истинско, предупредено име.

„Ако нямаше памет, като ангел щеше да си живее човек.“ Но доколкото човек не може да живее само „сега“, е необходимо изстрадването и завоюването на паметта. На правото на памет. На паметта-самосъд и на паметта-продължение. Защото „към връщанията назад следва да прибавим и всички погледи напред, каквито са и плановете за бъдещето, този свят на възможности“[27].

---

[25] Пак там.
[26] Борхес, Х. Л. Есета. — Литературна мисъл, 1987, № 2, с. 159.
[27] Бютюр, М. Четири есета за романа. — Литературна мисъл, 1987, № 1, с.174.

# Първият български национален химн

*Анатол Анчев*

„Шуми Марица“ възниква като възрожденска революционна песен, изпълнявана от българските доброволци в Сръбско-турската война (1876), подета по-късно от опълченците по време на Руско-турската война (1877—1878) и от войниците, доброволците и опълченците по време на Сръбско-българската война (1885). Под звуците на този марш българската армия воюва през Балканската, Междусъюзническата, Първата световна и Отечествената война.

Въпреки че и мелодията и текстът на тази творба са коренно различни по своя строеж от българските фолклорни песни, за сравнително кратко време тя става изключително популярна сред народа и се налага от само себе си като първи български национален химн. Интересен факт е, че официално решение за обявяването на „Шуми Марица“ за национален химн не фигурира нито в Търновската конституция, нито в издадени след това заповеди, укази, постановления или други документи по този въпрос.

Шуми Марица окървавена.
Плаче вдовица люто ранена.

Два изключително силни образа, поддържащи като кървяща рана спомена за героизма и саможертвата на българите по време на Априлското въстание и за невижданите жестокости от страна на турските поробители при потушаването му — окървавената река Марица и „люто ранената“ вдовица, смазана в своето нещастие[1]. Плачещата вдовица е образ, познат от фолклорните ни песни много преди да се запее този текст. В редица фолклорни балади жената, оплакваща своето нещастие, е способна да накара дори умрелия си мъж да проговори от гроба. Неслучайно, разглеждайки българската народна песен, Пенчо Славейков пише: „Най-голям реализъм е характерната особеност на онези песни, в които съпругата оплаква своя грабнат от смъртта другар и закрилник в живота.“[2]

---

[1] За съжаление с цитираните два стиха се изчерпват художествените достойнства на текста на песента. Неслучайно, търсейки тайната за успеха на „Шуми Марица“, Хр. Ботушаров поставя на първо място не художествените достойнства на текста, а неговото съдържание: „То разкрива страшната картина на наскоро потъпканото Априлско въстание, след което много жени са останали вдовици. Водите на р. Марица били окървавени в преносен и в пряк смисъл на думата, защото край нейните притоци били главните огнища на удавеното в много кръв въстание. Маршът възпявал славния поход и битките на доброволците край р. Тимок и голямото уважение и признателност на българския народ към „Юнака донски“ генерал Черняев“. — Ботушаров, Хр. Никола Живков. С., 1986, с. 51.

[2] Славейков, П. Книга на песните. С., 1917, с. IL.

Интересно е да се отдели специално внимание на тази творба с оглед на пътя, който тя изминава — от немска кафешантанска песен до български национален химн. Ценни сведения по въпроса черпим от публикуваната през 1891 г. в сп. „Денница“ статия на Ив. Д. Шишманов „Историята на „Шуми Марица“. Там авторът отпечатва пасажи от писмото на капелмайстора Габриел Шебек. „От това важно за историята на нашия марш писмо — отбелязва Ив. Шишманов — извеждаме следующите четири точки: 1) Мотивът на „Шуми Марица“ не е оригинален. Мелодията е заета от една немска песен, която г. Шебек изрично привежда, и която случайно станала популярна в Едрене и оттам вероятно в други някои по-големи български градища. 2) Въздигането ѝ в национален марш се дължи на автора на текста и на доброволческите дружини. Ако да не беше приспособил Никола Живков към нея познатия текст и да не беше станала популярна между опълчението, тя нямаше навярно да достигне честта, от която се ползува днес. 3) Целият марш, както се свири от военните музики, е съставен от песента „Шуми Марица“ и от няколко народни мотива от капелмайстора Маречек. 4) Първата правилна хармонизация и инструментация на марша се дължи на капелмайстора Шебека.“[3] В същия материал е публикувано и писмото на Н. Живков[4] като отговор на запитванията на Ив. Шишманов до него по повод създаването на песента: „Сега, за работата по „Шуми Марица“ ето какво има да ти кажа: Преди, в турско време съм бил главен учител, но не в Едрене, а във Велес, а л а не съм чувал на немски подобна песен, а б л и з о д о н а п е в а ѝ имаше на български, която е с глупаво съдържание, ала в напева ѝ бях се влюбил, ето как беше:

Слънце зорница тук се разбира
В младия възраст, който извира,
Умната сила, крехката младост,
На человека драга до старост.

Толкоз помня от съдържанието ѝ, та като се върнахме из сръбско-турския бой на 1876 г., от командата на генерала Черняева, аз си възпявах тамошните подвиги на доброволците и другари в стиховци, и при другите, които не съм ни писал, намислих в гр. Плоещ „Шуми Марица“, която белки не щеше да види толкоз свят, ако не бяхме играли моята пиеса в ръкопис „Илю войвода“, дето е употребена и „Шуми Марица“, която и по съдържание като се хареса на другарите, запяха я завинаги, и аз, като видях, че се харесва на света, проводих и я печатах в българския вестник „Новинар“, издаваем в Букурещ. Там е напечатана тъкмо тъй, както в „Гуслата“ ми, стр. 23. Казано е:

Вижте, деспоти, генерала наш,
Чуйте, запейте Черняева марш!

Защото ние знаехме, че руският цар преследва генерала Черняева, че той — Черняев — избягал из Русия и дошъл да се бори за България.“[5]

В статията си „Шуми Марица“ Ст. Чилингиров изказва съгласието си с някои от твърденията на Ив. Шишманов, но посочва и моментите, свързани с историята на националния ни химн, които трябва да бъдат прецизирани. В

---

[3] Шишманов, Д-р Ив. Д. Историята на „Шуми Марица“. — Денница, 2, юли и август 1891, № 7 и 8, с. 357.

[4] Никола Атанасов Живков (1847, Търново — 7. VIII. 1901, Варна) — учител, книжовник, обществен деец. Брат на Вела Благоева; Вж. Ботушаров, Хр. Цит. съч.

[5] Д-р Шишманов, Ив. Д. Историята на „Шуми Марица“, 358—359.

заключението на тази статия авторът пише: „Ако сведем изложеното дотука в няколко точки, ще трябва да се съгласим с Ив. Шишманов в следното:

1. Че мотивът на „Шуми Марица“ не е оригинален, и
2. Че само първата половина от марша има чисто немски произход.

В останалото той трябва да бъде поправен и допълнен така:

1. Второто, патетическо коляно на мотива е чисто славянското, следователно носи частица и от гения на българската душа;
2. Че не Живков наложи марша за народен, а военните събития, главно победата ни при Сливница;
3. Че не някакъв немски оркестър, а маджарските и полските емигранти в Шумен са донесли двата мотива, от които е бил съчетан маршът;
4. Че неговото популяризиране и разпространение започва не от Одрин, и то в предвечерието на Руско-турската война, а от Шумен близо 27 години преди нея;
5. Че не Марек или Габриел Шебек, а Шафрани трябва да бъде признат за негов съставител и компилатор; и
6. Че каквато и да е неговата словесна и музикална стойност, той ще си пребъде като национален марш, не само защото е кръщаван в кръвта на няколко български поколения, а и защото, ведно със заветите на едно борческо минало носи бляновете за едно безметежно настояще и пригодно за мирен труд бъдеще, в изграждането на което ще вземе участие целокупното българско племе.“[6]

Спирайки се на произхода на „Шуми Марица“, Н. Кауфман отбелязва, че възникването ѝ е свързано с името на А. П. Гранитски[7], учител от гр. Котел, който през време на Кримската война (1853—1856) написва и напечатва стихотворението „Солнце-зорница“. „От 1859 до 1862 г. Гранитски бил учител в гр. Шумен. Там споменатите стихове били изпълнявани на мелодия, доста близка до тази на „Шуми Марица“ (първото предложение без припева). Песента е станала популярна. В същото стихосложение е бил и по-късно написаният от Н. Живков първоначален текст на „Шуми Марица“. Това е подсказало и мелодията, на която ще се пее песента.“[8] По-нататък авторът подчертава, че мелодията е коренно различна по строеж от българската народна песен. Маршовият ритъм, мажорният лад, секвентните мотиви в началото, алтерираните степени, римуваните стихове, куплетният строеж на текста са все показатели, които сочат градската принадлежност на песента и коренното различие от традиционното българско народнопесенно творчество[9].

Данни за първото изпълнение на „Шуми Марица“ има от юни 1876 г. — пеят я четниците на Филип Тотьо, когато влизат под строй в гр. Зайчар[10].

В биографичната книга за автора на текста Хр. Ботушаров проследява първоначалното популяризиране на песента: Играната за първи път в гр. Плоещ на 19 март 1877 г. пиеса „Ильо войвода“ минава при огромен успех. Особено голям възторг предизвиква маршът „Шуми Марица“.

---

[6] Чилингиров, С. Шуми Марица. — Българска мисъл, 1929, № 3, 195—196.

[7] Анатас Поппетров Гранитски (1825, Котел — 23. V. 1879, Търново) — учител, книжовник, лекар и общественик. Радетел за национална просвета и култура на българите. Дейността му има енциклопедичен характер. Пише по въпросите на медицината, теологията, философията, литературата, лингвистиката, търговията.

[8] Кауфман, Н. Български градски песни. С., 1968, с. 63.

[9] Пак там.

[10] Пак там.

Окуражени от успеха, „артистите“ (доскорошни доброволци от Сръбско-турската война) решават да повторят представлението в Букурещ. Следват нови представления из влашките градове, където живеят повече българи. Интересът към пиесата не стихва, а заедно с това все по-популярен става сред българската емиграция новият марш. „Артистите“ внасят в лагера на българските опълченци и песента „Шуми Марица“, която става техен боен марш. Опълченците я пеят в най-решителните и критични моменти на борбата. С нея получават бойното си кръщение в битката край Стара Загора, с нея бранят позиците на Шипченския проход, с нея разгромяват армията на Вейсал паша край Шейново[11].

В „Исторически разказ за първото българско опълчение през 1877—1878 год.“ четем: „Така юнашки се биха опълченците срещу много посилния враг, отгдето, най-после, излязоха победители и с песента:

Шуми Марица окървавена,
Плаче вдовица люто ранена.
Марш, марш, генерале наш.
Раз, два, три, марш войници
. . . . . .

преминаха от единия край на България до другия.“[12]

По време на войната опълченците я популяризират в освободените градове и села, като навсякъде българското население я харесва и веднага я запява. Ето сведенията на Ат. Илиев за „посрещането“ на песента в Стара Загора: „Неописуем възторг докараха българските опълченци. Първи път чух да се пее тя от тях Н. Живковата песен „Шуми Марица“, която възбуждаше до лудо опиянение мало и голямо. Веднага тя се подхвана от младежта и се запя без всякакво упражнение. Като че органите на гласа и гънките на мозъка бяха приготвени да я приемат и възпроизвеждат като грамофон. Аз, който бях навикнал доста строго да критикувам много от напечатаните в разни списания български quasi поетични произведения, съвсем снизходително погледнах на тази Живкова песен. „Марш, марш, генерале наш. Раз, два, три, марш войници...“ Всичко това беше отлично, защото беше навременно.“[13]

След приключването на Руско-турската освободителна война популярността и успехът на „Шуми Марица“ стават все по-големи.

„Войната свършва, но популярността на „Шуми Марица“ продължавала да расте. Свирили я руските военни музики в най-тържествените следвоенни дни. Този марш пеели учениците в София, когато посрещали княз Батенберг. Свирила го духова музика в Пловдив. С „Шуми Марица“ маршировали бойците от първите набори на армията в Княжество България и доброволците, народната гвардия в Източна Румелия. Маршът на Никола Живков се ползувал с не по-малко обаяние и сред цивилното население. Това направило доста силно впечатление на големия руски публицист, писател и военен кореспондент В. И. Немирович-Данченко. В дописка от 7. VII. 1880 г. той пише: „Българският народен химн звучи по всички улици и кръстовища. Пеят го момчетата, опълчили се срещу

[11] Ботушаров, Хр. Цит. съч., 46—48.
[12] Исторически разказ за първото българско опълчение през 1877—1878 год. — Войнишка сбирка, 1893, № 4, с. 255.
[13] Илиев, Ат. Спомени. С., 1926, с. 187.

„турците“ с маши, пръчки и метли в ръцете, пеят го при наздравици и на трапези възрастните, пеят го в домовете и на разходки. Неговият напев, малко еднообразен, не нелишен от известна тържественост, постоянно ме преследва в България“. Видимо затова кореспондентът публикува в същата дописка целия текст на марша[14].

Но за пълното и окончателно утвърждаване на песента спомага изпълнението ѝ като победоносен боен марш по време на Сръбско-българската война от 1885 г. Публикуваната историческа и мемоарна литература за тази война предлага десетки примери за популярността на „Шуми Марица“ и за положителния ѝ принос за благоприятния за нас изход на войната. За да се изключат всякакви съмнения за пристрастност на българските автори, ще бъдат цитирани само мнения на чужденци, наблюдатели на събитията: „Ето какво пише един пруски офицер за боя при Драгоман: „В планината мощно прозвуча българският национален химн „Шуми Марица“, подхванат от хиляди здрави гърла. С викове „ура“, но без да стрелят, българите се нахвърлиха с щик върху сърбите, които не очакваха една такава атака и се разбягаха, като отчасти захвърлиха оръжието си.“ И подполковник Хугербюлер отбелязва, че под звуците на националния химн българските войски били неудържими в атака — „тогава те се нахвърлиха срещу врага като бесни“[15]. „Без да изгърми една пушка, с развити пряпорци и биющи барабани, Дунавският полк с удивителна лекост и скорост се възкачи на една стръмна канара. Сърбите за пръв път чуваха звуковете на българския народен химн „Шуми Марица“. Тези звукове сетне бяха вече сами достатъчни, за да разтреперят сръбската войска и да я докарат към бягство. Под ужасен сръбски огън Дунавският полк пристигна на бърдото — един силен напор, и сърбите бяха изхвърлени с щика из позициите и изгонени от височините. Колкото скоро Дунавският полк се възкачи на канарата, толкова скоро той изчезна зад нея. След това следваше дълга пауза... сетне се чуха в далечината пак звуковете на „Шуми Марица“, отчаян огън, гръмогласно ура на българските лъвове — и втората позиция беше превзета. (...) В много случаи сърбите напущаха позициите, щом чуеха звуковете на „Шуми Марица“. Военните специалисти се препират много за ползата от военните музики. И аз бях един от неприятелите на военната музика. Но в тази война се убедих в противното.“[16]

След Сръбско-българската война „Шуми Марица“ се изпълнява на официални празници и тържества, на военни паради, на забави, вечеринки, литературно-музикални утра[17] и т. н. Тази песен вече е популярна не само в освободените части на страната ни, но и в цялата българска етническа територия, а така също и сред българите, преселили се на компактни маси в чужбина още преди Освобождението, за да избегнат жестокостите на османските поробители[18].

---

[14] Ботушаров, Хр. Цит. съч., 48—49.

[15] Нойков, Ст. Германски и австро-унгарски оценки за Съединението и Сръбско-българската война 1885 година. — В: Сръбско-българската война 1885. С., 1985, с. 269.

[16] Българо-сръбската война. Извлечение от книгата „Der Kampf der Bulgaren um ihre Nationaleinheit“. — Народен учител, 1886, № 8, с. 229, 242.

[17] Ето програмата на литературно-музикално утро, подготвено от ученици при русенската мъжка гимназия и изнесено на 26 ноември 1906 г.: „...1. „Шуми Марица“. Изпълнява гимназ. хор и оркестър под управл. на г. М. Константинов“. — Налетова, В. За музикалното обучение в русенските училища от 1878 до 1944 г. — Българско музикознание, 1986, № 1, с. 107.

[18] Върбански, Ат. Песните на берданските българи. Ногайск, 1910, № 529, 688—689.

Ако проследим промените на текста на песента, ще открием „съдбата“ на повечето от популярните авторски песни през разглеждания период. Ето текста, напечатан през 1878 г. в сбирката „Гусла“:

*Черняева марш*

1.

Шюми Марица
Укарвавена,
Плачи вдовица
Люту ранена —
Марш! марш
С Генераля наш
Раз, два три
Марш! войници.

2.

Напред да ходим,
Войници мили,
Тимок да бродим
Със сички сили —
Марш! Марш! и пр.

3.

Юнака донский
Нам йе водител,
С пряпорец лъвский
Вожд победител —
Марш и пр.

4.

Вижте, деспоти,
Генераля наш
Чуйте запейте
Черняева марш —
Марш и пр.

5.

Войници храбри
След него летят,
Порят въздухът
И громко викат.
Марш и пр.

6.

С кървав остър, меч
Генераля напред
Възглавя на сеч!
Гръм огън на вред...
Марш и пр.

7.

Труба низ гора
За звони напред!
Хей ура, ура!
Ура напред!
Марш и пр.[19]

След това произведението претърпява редица (публикувани и непубликувани) промени на текста[20], като в повечето случаи вариантите са близки до оригинала. Не е необходимо, а и възможно, да бъдат представени всички те. Ето само един пример:

---

[19] Шишманов, Д-р Ив. Д. Историята на „Шуми Марица“, с. 360; Вж. също Живков, Н. Илю Войвода. Драма в V действия. Варна, 1896, 71—72. Там е публикуван същият текст, с тази разлика, че петият и шестият куплет са разместени.

[20] Шишманов, Д-р Ив. Д. Историята на „Шуми Марица“, с. 359; „Старият текст на „Шуми Марица“ (...) е печатан многократно в песносбирки след Освобождението, най-често със заглавие „Български народен марш“. Обикновено се печата с 6 куплета“; Кауфман, Н. За българските народни химни. — Музикални хоризонти, 1983, № 8, с. 114.

*Шуми Марица*

I

Шуми Марица
Окървавена,
Плаче вдовица
Люто ранена,
Марш, марш, генерала й с нас
Раз, два, три марш войници.

II

Войници мили,
Напред да вървим,
Със сички сили
Балкан да минем.
Марш и пр.

III

Юнака донски,
Нам е водител,
С'пряпорец Левски
Вожд победител.
Марш и пр.

IV

Виждте деспоти
Генерала наш,
Чуйте запейте
Николаю марш,
Марш и пр.

V

Войници храбри
След него летят;
Порят въздуха
И громко викат;
Марш и пр.

VI

С'кървав остър меч
Генерала наш,
Възглася на сеч
Гръм, огън навред;
Марш и пр.

VII

Тръба низ гора
Зазвони напред,
Ура, ура.
Ура, марш напред,
Марш и пр.

VIII

Славно да живей
Наш Император
Цар Александър.[21]

Интересно е да се отгбележи, че различните промени в текста предизвикват, не без основание, възмущението на автора. В материала си „Черняева марш", публикуван през 1880 г. във в. „Телеграф", Никола Живков пише: „Тъй като у нази немами още доволно любопитни читатели, то какъвто да бил книжевен труд, издаден за прочит на народа, не може да принесе материална полза на съчинителя или издателя, в такъв случай книжевний труженик остава да се ублажи само морално, когато види, че работата му, трудът му хванат място. Но какво бихте казали, ако и това последньото му грабне някой, ако известно напечатано и препечатано дело са вземе присвои, а при това и развали от другите? Таквоз нещо са случва твърде често между българските книжовници и без да се обърне ни най-малко внимание, тъй щото от ден на ден това зло расте у нази, когато другаде най-строго се преследва; аз ще приведа тука един пресен пример, който се случва именно с меня. Между други книги имам свои

[21] Най-нова песнопойка, която съдържа отбрани маршове, народни, старонародни, училищни, хороводни, любовни, смешни, стихотворения. Събрал и наредил Вл. Р. Блъсков. Варна, 1902, 3—4.

произведения, книгата „Гусла с песни“ е припечатвана, т. е. има второ издание. Тая ми книга съдържа, между други песни, собствено съчинение „Черняева марш“:

— Шюми Марица
Укървавена,
Плаче вдовица
Люто ранена и пр.

Тоя марш срещам в три новоиздадени български книги, напечатан, без да е показано от где е зает, а при това припечатващите го имали присърце да го попристорят и развалят, като въстават вместо генераля Черняева, Николая и като прибавят на свършек съвсем неуместно „да живей цар Александър“!? Не само никому не е запретено да възпева Николая, или Александра, а даже длъжност е това, особено на българските синове и дъщери, да струват, ала ако те решат да ги месят във всяка песня, като в „Черняева марш“, то хваленията им ще излезат толкова вкусни, колкото ако сготвиш ястие смесено с тикви и лебеници или грозде и фасул.“[22] Публикуваните по-късно текстове показват, че „вариантите“ продължават да се появяват и след тази критика на Н. Живков. Това се дължи до голяма степен и на широкото разпространение и „фолклоризиране“ на песента.

По време на Съединението и Сръбско-българската война от 1885 г. се явяват „актуализирани“ варианти, по-близки или по-отдалечени от оригинала, които се пеят на мелодията на „Шуми Марица“. В спомените си за Съединението Т. Кантарджиев отбелязва: „В този душевен унес българското разпалено войнство припева на народния химн бе изменил от „марш-марш, генерале наш“ — на „марш-марш, Цариград е наш!“ С този припев, с гордо високо вдигната глава и силно ритмично удряне тежкия крак, той гордо маршируваше за и от бойните учения.“[23] По време на Сръбско-българската война българските доброволци влизат в освободения Цариброд, пеейки „Шуми Морава окървавена“[24]. А И. К. Божинов пише своя „Пиротски марш“, имайки предвид текста и мелодията на „Шуми Марица“:

Горда Нишава
Нек се оправи;
За да гощава
Сърбските глави
Марш, марш,
Пирот е веч' наш
Раз два три
Напред войници.
Войници мили
Напред да вървим;
Сърбите гнили,
Да ги победим.
Марш, марш,
Александър наш
Раз два три
Напред войници.
Долна Морава
Нека се слави,
Глас да раздава
По вси държави.
Марш, марш
Пирот е веч' наш
Раз два три
Напред войници.
Че България,
Въстържествува;

---

[22] Живков, Н. Черняева марш. — Телеграф, № 92. 16 юли 1880.

[23] Кантарджиев, Т. Петдесетгодишнината на Съединението и войната за него 1885—1935. С., 1935, с. 29.

[24] Венедиков, Й. История на доброволците от Сръбско-българската война 1885 година. С., 1985, с. 190.

Нема Сърбия,
Веч' да лудува.
Марш, марш

Александър наш
Раз два три
Напред войници.[25]

По образец на „Шуми Марица“ се създава и „Ученически марш“, чийто автор е Н. М. Церовски:

Дечица малки,
Я се стъкмете
Плочи, писалки
Ви пригласете.
Марш, марш!
С учителя наш
Тук всяк млад
Ще се явим пак.
— Ръка за ръка
Ний да се хванем
Добра сполука
Да си спечелим.
Марш, марш и пр.

Добра сполука
Е учение,
Драга наука —
Просвещение.
Марш и пр.
Мирно ни тука
Ще внимаваме
И към наука
Ще напредваме.
Марш и пр.

Хора народни
Ний дано станем,
Почетни места
Да си захванем.
Марш и пр.

Доста сме спали
При златно време,
Секи да става
И да не дреме.
Марш и пр.

Ний ще сполучим
Като се трудим,
Да се научим
Не ще изгубим.
Марш и пр.

Време свободно
Вече настана,
Робство проклето
Долу остана.
Марш и пр.

Съдници вещи
От нас ще станат,
Войници храбри
Саби ще хванат.
Марш и пр.

Свобода, слава
Нам ни се пада,
Ако в наука
Земем сполука.
Марш и пр.

Хайдете вече,
Млади другари,
Към учение
Сърце да дадем.
Марш и пр.

Княжество наше
Нам се надява
Турци да плаши
И подлудява.
Марш и пр.[26]

[25] Нова песнопойка от Българо-сръбската война и Съединението на Северна и Южна България и разни. Събрал и наредил И. К. Божинов. Рахово, 1886, 3—4; Народна цигулка. Наредена с отбор нови и стари народни песни, придружени с песни по Сръбско-българската война в 1885 г. Ловеч, 1886, 124—125.

[26] Нова народна песнопойка, която съдържа 281 войнишки, народни, старонародни, хороводни, училищни, любовни, забавителни и руски песни. Събрал и наредил Б. Пловдив, 1890, 210—211.

Съществуват и някои публикувани в песнопойки авторски стихотворения, които, без да са варианти на „Шуми Марица“, имат известно сходство с нея. Например „Песента на Балкана“, чийто автор е Н. Янакиев, започва по следния начин:

Шуми Марица
Вардар се пени
Балкан приглася
Юнашки песни.[27]

Независимо че след Освобождението „Шуми Марица“ изпълнява функциите на национален химн, през деветдесетте години на миналия век открито се поставя въпросът за същността и ролята на химна в живота на нацията и за качествата, които трябва да притежава той. В цитираната по-горе статия на Ив. Шишманов авторът пръв у нас отделя внимание на тези проблеми[28]. Публикуваната през април 1895 г. във в.„Военни известия“ статия на подполковник Г. В. Агура „Една необходимост“[29] поражда на страниците на тогавашния военен печат дискусия по въпроса за българския национален химн[30]. Въпросът за ролята и същността на химна и за качествата на „Шуми Марица“ се поставя и в началото на нашия век. В периодичния печат се публикуват сведения и оценки за опитите за създаване на нов български национален химн[31].

Въпреки споровете „за“ и „против“ обявяването на „Шуми Марица“ за национален химн, въпреки дори забраната ѝ за известно време скоро след Освобождението[32], тази творба в края на краищата се налага като национален химн на българите.

За окончателното приключване на дискусията по въпроса спомага и основно преработеният текст, написан от Ив. Вазов през ноември 1912 г. и публикуван в „Под гърма на победите“:

*Шуми Марица*

Шуми Марица
Окървавена,
Плаче вдовица
Люто ранена.
Марш, марш,
С генерала наш!

---

[27] Военно-народна песнопойка с отбрани военни, патриотически, училищни, старонародни, любовни, хороводни и др. песни. С., 1929, с. 60.

[28] Шишманов, Д-р Ив. Д. Историята на шуми Марица“, 353—354.

[29] Подполковник Агура, Г. В. Една необходимост. — Военни известия, 11 апр. 1895, № 135.

[30] Подпоручик У-Г. По повод статията „Една необходимост“. — Военни известия, 29 апр. 1895, № 143; Подполковник Агура, Г. В. Едно обяснение. — Военни известия, 20 май 1895, № 6.

[31] Едно впечатление. — Воин, 24 март 1900, № 12; Телеграф. Политико-военен вестник, № 125, 8 юни 1901; Кръстев, Ал. По въпроса за народен химн. — Музикален вестник, март и април 1905, № 5 и 6; Дейността и решенията на III музикален конгрес. Кратки извлечения от протоколите. — Музикален вестник, № 10, 1 септември 1905.

[32] В своя дневник от 2/14 декември 1881 г. К. Иречек пише: „В сряда страшно блато. На 10 1/2 ч. отидох у княза. Вълкович стоя вътре до 12 ч., чаках с Ползикова. Неговите разкази, пародиите на руските войници във войната на разни песни (сапоги, сухары) и на „Марица“ (Гурко я запретил поради обидните ѝ думи)... „марш, марш, генерал е наш“. Сега и в България като химн е въведен руският „Боже князя храни“. — Иречек, К. Български дневник 1879—1884. Т. 2. Пловдив — София, 1932, с. 46.

В бой да летим
Враг да победим.

Български чеда
Цял свят ни гледа.
Хай към победа
Славна да вървим.
Марш, марш и пр.

Лъвът балкански
В бой великански
С орди душмански
Води ни крилат.
Марш, марш и пр.

Млади и знойни
Във вихрите бойни
Ний сме достойни
Лаври да берем.
Марш, марш и пр.

Ний сме народа,
За чест, свобода,
За мила рода
Който знай да мре.

Марш, марш
С генерала наш —
В бой да летим
Враг да победим![33]

Вазов дава следното обяснение във връзка с написването на този текст: „В нашия национален марш, с изключение на първия куплет и първите два стиха на рефрена, всички останали стихове са крайно несмислени, като не отговарят и на темпа на музиката. Поправянето на марша отдавна се налагаше. Аз струвам днес това и давам почти цял текста му в нова редакция. Желателно е у нас тая форма да се възприеме от всички, за да имаме национален марш, и по съдържание, колго-годе за пред хората.“[34]

Новият текст е своеобразен апотеоз на героизма и саможертвата на българина, който, минал през поредица от кървави въстания и войни, „лети“ „под гърма на победите“ в стремежа си да осъществи на дело вековната си мечта за извоюване на свобода и национално обединение в етническите граници на родината. Тук намира израз своеобразният историзъм на народната памет. Като свързва „вътрешните проблеми“ на народите с тяхната историческа съдба, П. Зарев отбелязва: „За българския народ такъв проблем е неосъществилото се през XIX и XX в. национално обединяване. (...) По идеята за недовършеното историческо дело — националното обединение — остава в паметта на поколенията. Идеи от такъв характер, за нещо неосъществено или недовършено, прерастват в

[33] Вазов, Ив. Събрани съчинения. Пълно изд. под ред. на М. Арнаудов. Т. 3. С., 1948, 54—55.

[34] Пак там, с. 54 под линия.

„съвест“ на народа. При всякакви социални завои тази съвест потенциално действува. Тя е нещо като „свръх-аз“ на народа. Той все живее с този голям и нерешен проблем, който преминава в литературата, във философията на народа, в моралното му поведение, създава освен съзнание, но и неизбежна и необходима жертвеност.“[35]

След Вазовата редакция на „Шуми Марица“ останалите варианти постепенно намаляват и почти изчезват.

През 1928 г. Иван Камбуров отново повдига въпроса за народния химн, като апелира за създаване на нов народен химн, тъй като смята, че „и като текст и като музика „Шуми Марица“ е чужд на българския съвременен дух“[36]. Но идеята на Камбуров не намира поддръжници.

През периода 1923—1925 г., във връзка със Септемврийското въстание и последвалите кървави събития след него българските фашисти компрометират и българския национален химн — свят дотогава за всеки българин. Българските реки отново шумят окървавени от труповете на зверски убитите комунисти и земеделци. Отново плачат хиляди вдовици. „В мрачните години на фашизма „Шуми Марица“ за кратко става символ на диктатурата (особено към 1942—1944 г.)“[37]. Стремежът на буржоазията е този всенароден марш да се свърже с химна за царя.

Появилите се по-късно „варианти“ на текста на „Шуми Марица“ са свързани с омразата на народа ни, насочена срещу реакционните буржоазни правителства, монархията и фашизма. „През последните няколко години преди народната победа — пише Н. Кауфман — сатиричните и протестните песни заемат своето ново място в борбата против фашизма. (...) Дори химнът „Шуми Марица“ претърпява какви ли не пародийни претворявания.“[38]

„Шуми Марица“ е химн на България до 1947 г. След известен период на търсене[39] е намерен подходящ приемник — песента „Мила родино“. След близо осемдесет години от създаването ѝ тя възкръсва за нов живот. Двете песни имат колкото различна, толкова и обща съдба — те са народни химни в истинския смисъл на думата, тъй като, още преди да бъдат утвърдени за български национални химни, са изключително популярни и обичани от народа[40].

Днес „Шуми Марица“ е почти неизвестна песен за по-младите поколения. На нейната мелодия децата пеят песен, която съпровожда детска игра[41].

---

[35] Зарев, П. Българска народопсихология и художествена литература. С., 1983, с. 12.

[36] Камбуров, Ив. За народния химн. — Мир, № 8429, 6 авг. 1928.

[37] Кауфман, Н. За българските народни химни, с. 114.

[38] Кауфман, Н. Поглед върху българските сатирични и протестни песни. — Българско музикознание, 1986, № 3, 49—50.

[39] След Шуми Марица“ като химн се изпълнява известната масова песен „Републико наша, здравей!“ — текст Кр. Пенев, музика Г. Димитров. От 1950 до 1964 г. се изпълнява химнът „Българийо мила“ — текст Н. Фурнаджиев, Мл. Исаев и Ел. Багряна, музика Г. Димитров, Г. Златев-Черкин и Св. Обретенов. С указ на Президиума на Народното събрание от 8 септември 1964 г. е одобрен новият химн на Народна република България — „Мила родино“.

[40] Кауфман, Н. За българските народни химни, 110—120.

[41] Пак там, с. 112, с. 120 под линия.

# Библиотека „Български писатели“ — колективно възприемане на литературния процес у нас до 20-те години на XX век

*Иван Радев*

Литературоведската ни мисъл периодично е изпитвала носталгията по мащабни синтези, правила е многократни опити да въплъти амбицията за цялостен поглед и характеристика на националния художествен развой. В едни от случаите резултатите са били израз на индивидуална воля и усилич — „История на новата българска литература“ от Боян Пенев, „Страници из историята на българската литература“ от Георги Цанев, „Панорама на българската литература“ от Пантелей Зарев. Други са резултат от колективни търсения и обобщения — четиритомната академична „История на българската литература“, „Очерци по история на българската литература след Девети септември 1944 година“ (ч. I и II). В навечерието на подготовката за многотомен свод — сериозна проверка на историко-литературния ни натрупан опит в овладяването на родната литература — всяка по-мащабна проява може да се актуализира и да разкрие себе си в светлината на определени закономерности, за които трябва да държим сметка. Нека и бележките тук се възприемат в тази насока. Внимание заслужават не само посочените издания, но и „Историите“ на Ив. Радославов, Б. Ангелов, М. Николов, Г. Константинов. Малко прибързано забравени или отречени, те успоредно или след многотомния труд на Боян Пенев, наистина въплъщават определено равнище на литературоведската ни мисъл до 40-те години и са критически обобщена рецепция на същата литература, която отново ще бъде обект на цялостна характеристика.

В поредицата издания от този тип трябва да заеме мястото си още едно издание — в края на 20-те години се появява внушителната по обем шесттомна библиотека „Български писатели“. Покрай близостта си с тях тя притежава една съществена отлика — тя е плод на колективни усилия. Всъщност „Български писатели“ е пръв по време опит да се подходи неперсонално към българската литература и да се анализира нейната същност. Шестте тома включват характеристики на 40 книжовници — поети, белетристи и критици от възрожденската и следосвобожденската ни литература. Съставител на изданието е проф. Михаил Арнаудов. Автори на очерците за отделните автори са хора с нееднакви идейни убеждения, с различна подготовка и интереси към литературния живот: Ст. Чилингиров,

В. Бундев, Н. Филипов, Г. Константинов, Т. Атанасов, Л. Стоянов, Ал. Филипов, Н. Ванков, Н. Атанасов, Ст. Младенов, Ив. Кепов, Б. Йоцов, Цв. Минков, самият М. Арнаудов...

Целите, които си поставя библиотеката „Български писатели", я правят интересен и показателен опит за колективна рецепция на естетическия ни развой от П. Хилендарски до 20-те години на XX в. Тя се оказва в особено активна позиция спрямо хода на литературния процес, на литературоведското мислене. Предлага ни поуки за плодотворността на общите усилия в областта на литературната история, за възможностите на очерковата форма да ни представи сложната панорама на художествения живот. Защото точно през 20—30-те години се създават предпоставките за синтез в историко-литературното овладяване на новата ни литература и точно тогава излизат трудовете на Б. Пенев, Б. Ангелов, Ив. Радославов, М. Николов, Г. Константинов... Изданията на Д. Маринов, М. Москов и Ал. Балан от подобно естество, но с много по-скромен обем и задачи, са отпреди три-четири десетилетия. Потребността от нов поглед и обобщения се налага с цялата си тежест. Заемат се да ѝ отговорят оперативни критици като М. Николов, Б. Ангелов и Г. Константинов, поддръжници на символистичната естетика като Иван Радославов, университетски преподаватели като Боян Пенев. Като израз и плод на тази тенденция трябва да се третира и шесттомникът „Български писатели". Резултатите при посочените издания са различни, като различията произтичат не само от степента на индивидуалната авторова подготовка за цялостни разрези и обобщения, но и от теоретико-методологичната основа на естетическите принципи, към които всеки от авторите се придържа. Това е естествено при трудовете, резултат от персонални литературоведски усилия. По-друго е положението с „Български писатели", в която са събрани критически оценки с твърде разнороден идеен и теоретико-естетически заряд, принадлежащи, от една страна, на автори като Б. Йоцов, като В. Пундев, от друга — на Людмил Стоянов, от трета — на Г. Константинов, Цв. Минков, Ст. Чилингиров, М. Арнаудов и т. н. А да не говорим за различията в стилово отношение, в заложбите за аналитично мислене и литературоведски обобщения... Със своя характер „Български писатели" идва да провери готовността на нашата литературна история през 20—30-те години за колективно представяне хода на новобългарската литература. С постигнатото и непостигнатото шесттомникът ни дава възможност да оценим първия опит на изследвач от ранга на Михаил Арнаудов за неперсоналистичен синтез над нейния развой. Поуките могат да се актуализират и във връзка с прояви от днешно време, защото не са редки случаите, когато се постъпва по същия начин, макар и да приемаме, че между авторите няма такива идейно-естетически различия. Може да се окаже, че сходствата в изходната основа и в структуриращите принципи по същество предопределят противоречивите резултати както преди, така и сега. Налага се гледището, че от особено значение при реализацията на подобни начинания е съотношението между равнището на колективното мислене и духовно-творческия потенциал на предхождащите или останали встрани от изданието персонални присъствия.

Но за да очертаем мястото на библиотеката „Български писатели" в литературоведския процес, е нужно да видим какви са задачите ѝ, на какво равнище ги осъществява, как кореспондира с натрупания историко-литературен опит, доколко се превръща в убедителна и пълноценна рецепция на естетическия развой от Възраждането и след Освобождението. Същевременно не е необходимо да анализирам отделните очерци, да ги

съотнасям с наложеното дотогава като оценка и представа, нито да категоризирам литературоведския принос на членовете от авторския колектив. Все пак става дума за проявите на осемнадесет критици, чиито обобщения са застъпени в очерци за толкова различни помежду си книжовници, поети и белетристи!... Задачата ми е по-скромна и е свързана с откроряване на подбудите и целите на шесттомника в условията на едно активно и противоречиво окръжение, изградено главно от резултатите на индивидуалните усилия на критици и историци като Ив. Д. Шишманов, Б. Пенев, Д. Благоев, Г. Бакалов, Б. Ангелов, Г. Милев, Д. Кьорчев, Ив. Радославов... Техните имена липсват в поредицата от очерци на „Български писатели“, но техният дял в панорамата от литературоведски обобщения до 20-те години е значителен и в никакъв случай не може да се пренебрегне или омаловажи.

В съдържанието и проблематиката на библиотека „Български писатели“ ни въвежда кратък предговор. Той е от важно значение за нас, защото разкрива замисъла и целите на изданието. Макар и неподписан, страниците му въплъщават схващанията и амбициите на съставителя проф. Михаил Арнаудов. Формулировките тук ни помагат да вникнем в методологическите подстъпи, да разкрием задачите, с които се заема библиотека „Български писатели“ и които са ключ към ролята, която ѝ се отрежда в представите на съставителя, а вероятно и в представите на част от участниците (Л. Стоянов, В. Пундев, Ст. Чилингиров и др.). Основните положения, залегнали в предговора, ни подтикват да актуализираме контекста, да вникнем в условията, сред които се подема и осъществява идеята за тази колективна рецепция на естетическия ни развой.

В предговора се казва, че изданието ще бъде посветено на „живота, творчеството и идеите“ на разглежданите автори. То има подзаглавие „Илюстрована литературно-историческа библиотека“. Тази жанрово-уточняваща характеристика в никакъв случай не е формално обединяващо начало на отделните очерци. Тя отразява тяхната същност, защото произтича от принципите, от изследователския подход и разбиранията за литература на повечето участници. В известен смисъл осъществената чрез „Български писатели“ от М. Арнаудов идея се родее със започналата да излиза от 1928 г. „Българска историческа библиотека“ под редакцията на проф. В. Златарски и проф. Н. Ников. Сходството е в задачите, които двете поредици си поставят. Ето как ги формулира краткият предговор към „Български писатели“: „Пълна и методична история на новата българска литература още не е написана... Никой не си е поставил задачата да обгърне сам и след грижливи специални изследвания целия период от Паисия до наши дни, за да посочи в едно систематично изложение напредъка на идеи, форми и стил, разнообразието на таланти и темпераменти, влиянието на среда и на исторически условия при последователната смяна на няколко поколения български писатели. Трудностите за подобна задача са били, изглежда, непреодолими.“[1] По-нататък се подчертава, че проектираното издание трябва „да постигне чрез колективни усилия нещо по-задоволително в тая област“, че то „може да служи не само като увод в една същинска история на литературата, каквато ще се пише по-късно, но и в цялата нова българска история“[2].

---

[1] Вж.: Български писатели. Т. 1. С., 1929, с. 3.
[2] Пак там, с. 4.

Препрочитам двете страници „Предговор“ към т. 1 на „Български писатели“, издаден през 1929 г., и не мога да се освободя от впечатлението за прибързаната категоричност на твърденията, че „никой не си е поставял задачата да обгърне сам и след грижливи специални изследвания целия период от Паисия до наши дни“, че това е задача, непосилна „за едного да обработи толкова обилен материал в една обща картина“. Вярно е, че сред авторите на включените очерци такъв подготвен изследвач няма. Но нима може да се допусне, че съставителят на шесттомника не знае за подготвяното вече многотомно издание „История на новата българска литература“ на проф. Боян Пенев — подготвяно от Б. Йоцов, самият включил се с редица прояви в „Български писатели“?... Нима може да се забрави, че тоя труд е именно резултат от „грижливи специални изследвания“, че в него „обилният материал“ е обработен и осмислен в духа и насоките на общите закономерности на литературния процес през XVIII—XIX в.?... Дали ще сгреша, ако предположа, че в замисъла и подбудите си „Български писатели“ цели да опонира на Боян-Пеневата „История“? Ще напомня, че сред авторите на очерците средищно място заемат представители на литературния живот като Л. Стоянов, В. Пундев, М. Арнаудов, Ст. Чилингиров, с които Пенев разменя приживе полемични статии, за които произнася строги присъди...

В края на четвъртия том на изданието отново се напомня, че „Български писатели“ е „първа по рода си научно-популярна библиотека“, че тя се осъществява от „18 от най-добрите ни литературни историци, критици и педагози“, че е „едно крупно колективно дело на съвременната наша литературноисторическа мисъл“. Уточненията имат малко рекламен характер, но те са израз и на личната съставителска воля и представи на проф. М. Арнаудов. На постигнатото в шестте тома се гледа като на нещо единно, целенасочено и задълбочено осъществено.

Всъщност отделните очерци в „Български писатели“ представят твърде пъстра картина на литературоведски обобщения с превес на биографичното и аналитичното. И като стил, и като тип изложение, твърде различни са например Стилиян Чилингиров, в сравнение със сгъстената критическа проза на Васил Пундев, с маниера на Борис Йоцов. Или пък подходът на Людмил Стоянов рязко се откроява в съседство със страниците на Н. Филипов, Ив. Кепов, Н. Ванков... Трудно е да се разкрие и строго следвана линия на подреждане на разгледаните автори в отделните томове — не е обусловено нито от годините им на раждане, нито от времеизявата им в литературния живот. Така т. 3 започва с Любен Каравелов, следва очеркът за Хр. Ботев и едва тогава идват характеристиките на Д. Войников, В. Друмев и Ил. Блъсков. В т. 4 са събрани толкова разнородни автори като Г. П. Стаматов и П. Ю. Тодоров, К. Христов и Д. Дебелянов, за да завърши с Елин Пелин.

Причините за липсата на единност в концепциите и в изложението не са само в индивидуалните творчески почерци на авторите. Редица от пропуските и непълнотите са предопределени от състоянието на по-общи аспекти на литературния процес. Така например в края на 20-те години възрожденската ни и следосвобожденската литература е естествено да се окажат нееднакво усвоени от критико-оценъчната мисъл. Библиотека „Български писатели“ идва, след като за част от възрожденските автори има натрупан значителен опит и изследвания. Така за делото на Паисий Хилендарски съществуват задълбочените проучвания на М. Дринов, В. Златарски, Ив. Д. Шишманов, Й. Иванов, очерците на Ал. Балан и

Б. Пенев; за Софроний Врачански — на Ал. Балан, П. Орешков и Ив. Моллов; за Неофит Бозвели — на Шишманов; за Петко Славейков — на Пенчо Славейков и Б. Пенев; за В. Друмев — на Ст. Минчев, Б. Пенев и Г. Пашев; за Христо Ботев — на З. Стоянов, Д. Благоев, Ив. Клинчаров, Д. Страшимиров, Г. Бакалов, Б. Пенев, Н. Начов, и т. н. За други, като Н. Геров, Д. Чинтулов, Ил. Блъсков и М. Дринов за пръв път се заговаря сериозно именно през 20-те години...

С най-много очерци върху литературата на Възраждането участвуват автори като Ст. Чилингиров (четири — за Н. Рилски, Др. Цанков, В. Друмев и Д. Войников), Г. Константинов (три — за Н. Геров, К. Фотинов и Л. Каравелов), Л. Стоянов (два — за Христо Ботев и З. Стоянов), Н. Табаков (два — за Д. Чинтулов и братя Миладинови), Н. Филипов (два — за Паисий и М. Дринов). Единични са проявите на Ив. Кепов, Т. Атанасов и Ст. Младенов. Рискът е доста голям — да осъществиш издание върху развоя на възрожденската ни книжнина в цели три тома (останалите, т. 4, 5 и 6 са посветени на литературата след Освобождението), без там да присъствуват с оценките си и с личните си съждения Ив. Д. Шишманов и Боян Пенев. Но съставителят М. Арнаудов, изтъкнат вече през 20-те години литературен критик и фолклорист, си го е позволил, разчитайки на многобройния колектив, който гарантира фактологичното обхващане на литературния процес, без това да обуславя равнището на интерпретация. Ще отбележа, че до 1929 г. самият Арнаудов като историк на новобългарската литература е автор само на по-цялостното проучване за Раковски (1922), на статии за отделни автори. Не е необходимо да съпоставяме богатия на наблюдения, паралели и обобщения свод на многотомната Боян-Пенева „История“ с включеното в първите три части на библиотека „Български писатели“. Причината не е просто в това, че някои от авторите на очерците изобщо нямат самостоятелни работи над разглежданите книжовници, за разлика от Пенев, който в продължение на две десетилетия старателно и задълбочено е осъществил такова проучване. Липсва единност в подхода към литературните явления, в опорните точки на анализа, в постиганите внушения.

Това определя нееднаквото значение и стойност на отделните томове на „Български писатели“. Като имаме предвид, че картината на възрожденската литература в първите три части се постига без да присъствуват с изследванията си Ив. Д. Шишманов, Б. Пенев, Й. Иванов, Ал. Балан и др., а характеристиките са поднесени от хора, които и по-късно не се оказват критици от голяма величина (Ст. Чилингиров, Н. Табаков, Т. Атанасов, Н. Филипов, Ив. Кепов, Л. Стоянов), това неминуемо се отразява върху историко-литературния ръст и значимост на обобщенията. Непълноти в застъпването на творческите личности почти не се забелязват, макар че един по-широк поглед към Възраждането щеше да включи и автори като Р. Жинзифов, Н. Козлев, К. Огнянович, Св. Миларов, Р. Попович, Хр. Павлович, Ст. Стамболов. По-очебийни са слабостите в равнището на интерпретация, при която на преден план излиза популяризаторският, а не изследователският елемент. Достатъчно е да се спрем на очерка за Паисий от Н. Филипов в съпоставка с лично постигнатите обобщения от Й. Иванов, Б. Пенев, В. Златарски и Ив. Шишманов, за да се убедим в липсата на самостоятелна гледна точка, на самостоен дял в панорамата на паисиеведението.

Докато за възрожденската книжнина до появата на „Български писатели“ са написани вече сериозни проучвания и оттам възникват

трудностите при някои от авторите на очерците, не така стоят нещата със съвременната литература. Изключение са само някои автори — Иван Вазов, Пенчо Славейков, Яворов... За тях има вече отпечатани самостоятелни студии или сериозни статии. При останалите са налице само отзивите за техните книги, портретни скици в периодичния печат, намесата им в полемики. Пък и творчестото на белетристи като А. Страшимиров, Т. Влайков, Г. П. Стаматов и Ел. Пелин, на поета К. Христов е все още незавършен процес, те продължават да са участници в литературния живот.

По обясними причини пропуснатите творчески личности от съвременната литература в т. 4, 5, 6 на „Български писатели" са по-значителни в сравнение с тези от Възраждането. Не е минало без пристрастията и субективната оценка на съставителя, без намесата на личните отношения. А и без диктата на идейно-политическите разминавания.

Липсват очерци за поети като Н. Лилиев, Т. Траянов, Тр. Кунев и Ем. Попдимитров, като Д. Полянов, Хр. Смирненски, Хр. Ясенов и Гео Милев, белетристи като Г. Райчев, Н. Райнов и Й. Йовков, критици като Д. Благоев, Б. Пенев, Г. Бакалов... Личи тенденцията да се игнорира, от една страна, линията, свързана със социалистическите и революционните идеи на съвременността, от друга — да се пропуснат онези поети и белетристи, които са толерирани по страниците на сп. „Златорог".

Начинът на организация на критическия материал в томовете, посветени на следосвобожденската ни литература, не дава никаква възможност да се вникне в изявата на такива важни литературни направления като критическия реализъм и символизма, да се открои мястото и ролята на авторите от кръга „Мисъл" за естетическия ни развой. В този смисъл задачата, която си поставя „Български писатели" — „изображението на литературното развитие чрез редица монографии върху разните писатели, от перото на повече души" — във връзка с явленията от последната четвърт на XIX и началото на XX в. фактически не е изпълнена. Не е проследена еволюцията, не са проследени формите и етапите на естетическо мислене, да не говорим за отражението на такива големи политически и социални трусове като Съединението и Българо-сръбската война, войните от 1912—1918 г., Септемврийското въстание от 1923 г. ... И тук очерците обикновено са написани от автори с по-скромни критически заложби като А. Филипов (за М. Георгиев и Г. П. Стаматов), Н. Атанасов (за Т. Влайков и Ц. Церковски), Цв. Минков (за Ив. Вазов и К. Христов), Ст. Попвасилев (за К. Величков и А. Страшимиров). Епизодично е участието на К. Гълъбов с характеристиката на Д. Дебелянов и на Т. Атанасов — за П. Ю. Тодоров. Сам съставителят М. Арнаудов включва в т. 4—6 очерците си за Ал. Константинов, Ив. Д. Шишманов и П. К. Яворов.

Според формулировките на предговора „Български писатели" се заема със задачата чрез колективни усилия да представи пълна и задълбочена картина на новобългарската литература, персонифицирана в делото на изтъкнатите ѝ представители. Външно погледнато, тя е изпълнена. Анализираното творчество на четиридесет поети, белетристи и критици представя широка и обемна панорама на търсенията и проявите през десетилетията от средата на XVIII до 20-те години на XX в. Но избраният подход, подборът на авторския екип, използуваната очеркова форма обуславят скромния литературоведчески принос на изданието. Очеркът като критико-оценъчен жанр има своите задължителни елементи, които на практика довеждат до засилване на популяризиращата страна на изложението.

Като опит за колективна рецепция на естетическия ни развой до 20-те години в неговата същност и дълбочина библиотека „Български писатели“ само отчасти изпълнява тази си мисия. Овладяната фактология за включените автори все още не предопределя равнището на интерпретация на тяхното творчество, още по-малко еволюцията на цялата литература от П. Хилендарски до Елин Пелин и Димчо Дебелянов. Пречка е разнородността на застъпените авторски почерци, липсата на самостоятелни обобщения при някои от тях, игнорирането на постигнатото от току-що починалите големи познавачи на националния духовен живот Боян Пенев и Иван Д. Шишманов. От значение е и непосредно излязлата „История на новата българска литература“ в пет тома (1930—1936) на Пенев. Ето защо ми се струва, че няма да сгрешим, ако направим извода — „Български писатели“ по-скоро илюстрира авторските амбиции на съставителя си М. Арнаудов, който през 20-те години не е все още в състояние да се заеме по самостоятелни пътища с тази задача, тъй като оттогава са всъщност първите му по-цялостни екскурси из Възраждането. И още един извод — в този си вид и в тази ситуация на литературния живот изданието поема известни общообразователни, популяризаторски функции на приобщаване към по-изтъкнатите български писатели на XIX—XX в.

Любопитно е, че в очерка си за Михаил Арнаудов Кр. Генов не споменава нищо за тази проява на заслужилия литературен историк[3]. А тя е всъщност, както споменах вече, първото му по време амбициозно усилие за мащабно улавяне на процесите в литературата от Паисий до Д. Дебелянов. Но е дело колективно, а не лично. Самият Арнаудов се оказва, че е неподготвен тогава да го осъществи, да го постигне като лична критическа интерпретация, а подготвените (Ив. Шишманов и Б. Пенев) съвсем скоро са починали и тежат със сянката на авторитета и обобщенията си. Ето как се оценява изданието в книгата на Искра Арнаудова, посветена на учения: „Огромна културно-възпитателна сила и благотворно въздействие върху българската просвета има и замислената и ръководена от Михаил Арнаудов библиотека „Български писатели“ (1929). Тази библиотека излиза в шест тома и обхваща монографии за националните ни творци от Паисий и Софроний до Димчо Дебелянов и Елин Пелин. Тя представлява и „първата стъпка към написване историята на българската литература“[4]. Сам Арнаудов споделя пред анкетьорката си: „Библиотека „Български писатели“ има голям успех... и шесттомната поредица претърпя две издания“[5].

Истината е, че шесттомникът „Български писатели“ е с определено място и в личната творческа биография на проф. М. Арнаудов, хвърля известна светлина върху по-нататъшната му реализация като изследвач на българската литература. Така до интересни предположения може да ни доведе отговорът на въпроса, защо по-късно големият учен, така амбициозно осъществил през 1929—1930 г. поредицата „Български писатели“, не се зае с написването на цялостен системен труд върху развоя

---

[3] Вж.: Генов, Кр. Михаил Арнаудов. С., 1983.

[4] Вж. Арнаудова, И. Михаил Арнаудов, човекът и ученият — литературна анкета и характеристика. С., 1977, с. 103. Тук малко неточно включените текстове (някои от които са очерци от по 15—20 стр.) са определени като монографии. Допусната е и друга неточност, че сред авторите е посочено и името на Георги Цанев.

[5] Пак там се споменава за преиздаване на библиотека „Български писатели“. Справката показва, че в репертоара „Български книги — 1878 — 1944 г.“ (т. 1) не е отбелязано II издание на шесттомника.

на нашата нова литература, а остана предимно при възможностите на очерковата и монографичната жанрова форма. Мисля, че заслужилият познавач на Възраждането ни си извлече определени поуки от това колективно издание, в което беше вложил и свои цели. По всяка вероятност си е направил определени изводи и от излязлата „История на новата българска литература“ на Б. Пенев. Наистина тогава, през 30—40-те години, се публикуват „Историите“ на Ив. Радославов, М. Николов и Г. Константинов. Но за учен от ранга и с амбициите на проф. М. Арнаудов техният характер и постижения не го удовлетворяват. И той предпочете да остане в границите на отделната творческа личност и нейното книжовно дело, тях да разгърне в детайлна и многопластова характеристика с нейните културно-исторически и естетически измерения, вместо да се нареди сред популяризаторите на цялата ни литература.

Някога, през 80-те години на XIX в., т. е. преди петдесет години, с „Българска христоматия“ (т. 1—2) бе подирена също по косвен път рецепцията на новобългарската литература, и то от нейните непосредни участници Иван Вазов и Константин Величков. Тогава нямаше кой друг да се заеме с подобна задача. А през 20—30-те години на XX в. ситуацията е коренно различна, равнището на литературоведското мислене е отишло далеч напред. Ето защо идеята и реализацията на „Български писатели“ стъпват върху малко изкуствено създадената представа за „обобщаваща недостатъчност“ над хода на дотогавашния литературен процес, за липсата на персонални възможности за цялостната му критико-оценъчна интерпретация. Доказателство са: „Българска литература“ (1923, ч. 2) от Б. Ангелов, „История на новата българска литература“ (1930—1936, т. 1—5) от Боян Пенев, „Българска литература“ (1936) от Иван Радославов, „Литературни характеристики на българските писатели от Ботева до Дебелянова“ (1927) и „История на българската литература от Петка Славейков до наши дни“ (1941) от Малчо Николов, „Нова българска литература“ (1942—1943, т. 1—2) от Георги Константинов... Така че още поводът, формулиран в предговора към „Български писатели“, не отчита достатъчно обективно равнището и потенциалът на националната ни историко-литературна мисъл през 20—30-те години и реализацията на идеята само го доказва.

Отбелязвам тия страни около характера и мястото на „Български писатели“ в развоя на литературоведския процес не за да хвърлям сянка върху значението ѝ като издание или пък върху усилията и качествата на съставителя ѝ проф. М. Арнаудов. Бележките за контекста, за ситуацията, в която тя идва да изпълни определена мисия, са необходими за уточняване на ролята, която тя изпълнява в развоя на историко-литературната рецепция на новобългарската литература.

# Тодор Х. Станчев

*Николай Аретов*

Ако се съди по броя на книгите му — 36, без да се смятат многобройните преиздания — Тодор Х. Станчев е един от най-плодовитите български книжовници. Ако се съди по отзивите, той е сред най-критикуваните — върху него се изсипват стрелите на Л. Каравелов, Хр. Ботев и др. Картината не се променя много и след Освобождението — сред отрицателите могат да се открият Ив. Шишманов, Ив. Вазов, П. П. Славейков. По-късно литературните историци в общи линии възприемат негативните оценки на съвременниците. Означава ли това, че творчеството на Т. Х. Станчев трябва да се отнесе към графата графомански усилия и да бъде осъдено на пълна забрава. Впрочем дали графоманските опити също не заслужават някакво внимание, поне от гледна точка на „неакадемичната" литературна история[1], а и защо не именно от „академичната", ако това означава разгърната, задълбочена история на литературата...

И без да се подлагат на принципна ревизия, оценките на произведенията на Т. Х. Станчев не би трябвало да го извадят от кръга на интересите на литературната история, ако тя не иска да минава само по върховете, да се посвети само на „генералите" в литературата. Произведенията на Т. Х. Станчев реално присъствуват, ако не в литературния, то поне в обществения живот, възприемат се и въпреки доста единодушното мнение на рецензентите, явно са свързани по някакъв начин с вълненията, интересите и изискванията на реалната публика, на масовия читател и особено зрител. До тази своеобразна и не много характерна за българския литературен живот поляризация във възприемането на Станчевите творби достига Д. Леков въз основа на наблюдения върху спомоществователите на книгите му — те са многобройни, от села и градове, но сред тях няма „нито един от по-известните български писатели", въпреки че могат да се открият „членове на частни революционни комитети"[2]. Т. Х. Станчев заслужава внимание и като един от малцината книжовници, които съумяват да се изявят по сходен начин през двете исторически епохи — последните години на робството и първите десетилетия на свободна България.

Тодор Хаджи Станчев е роден през 1849 г.[3] в Русе, в семейството на известен по това време потомствен тревненски строител. Завършва класното училище в града и през 1863 г. заминава да учи в класическата

---

[1] Вж. Георгиев, Н. Възрожденски идеализъм и авторска себичност. — АБВ, № 37—38, 1982.

[2] Леков, Д. Литература—общество—култура. С., 1982, с. 161.

[3] Вж.: Сиромахова, Ж. Тодор Хаджистанчев. — В: Радетели за просвета и книжнина. С., 1986, с. 547 и сл. Въз основа на архивни данни авторката уточнява някои моменти от биографията на Т. Х. Станчев, но практически не разглежда литературните му опити.

гимназия, а след това и в духовната семинария в Карловиц (Австрия). През 1870 г., зареден с енергия за работа, младежът се връща в родния си град, организира Черковно-певческо дружество, издава и първата си книжка — „Ружица от Елограда“, а от 1871 г. е учител в новооснованото, т. нар. Крайненско училище, което му предлага поприще, дето успехите му ще са най-безспорни.

Черковно-певческото дружество, подкрепяно в началото от известното читалище „Зора“, около което е групирана революционната младеж, има и определени театрални амбиции — сформира се трупа, в която участвуват и жени (за първи път в българския културен живот в границите на империята) — Петранка Обретенова, Величка Иванова (Шипкалиева). Първоначално се подготвя Войниковото „Покръщение на Преславский двор“, но скоро то е заменено от Станчевата драматизация на „Ружица“, която се играе на 27 декември 1870 г. По това време възниква конфликт между читалището и дружеството, младежите са недоволни от „богослова“ Станчев и през следващата година той е заменен от Тома Кърджиев, като предлогът е неуредени сметки. Все пак през следващите една-две години в града вероятно са поставяни и други пиеси на Т. Х. Станчев[4].

„Ружица от Елограда. Древно събитие. Огледало за родители и деца“ (1870)[5] е преведената вероятно чрез сръбски повест на Кристоф Шмид „Розата на Таценберг“. Сюжетът пресъздава феодални междуособици, на фона на които е обрисувана благородна, скромна и смела девойка, която спасява баща си от плен. Българският текст свободно следва фабулата на немския оригинал, пропуснати са описания, лирически отклонения, чувствува се сръбското влияние върху езика[6]. Сюжетът на другата кратка повест на Т. Х. Станчев „Невярна жена. Истинско събитие за пример на женския пол“ (1873, II изд. 1883) вероятно е побългарен или заимстван от чуждата преса. Авторът го свързва с българския град Р., т. е. Русе, но се забелязват следи от чужд бит. Събития със сензационен характер (разкрива се извънбрачният произход на единственото дете в семейството на героите; дъщерята размества чаши и майката изпива отровата, която е сипала на мъжа си и пр.) са примесени със сатирично изображение на модните нрави и веяния. Творбата предизвиква гнева на Л. Каравелов, а също и на анонимен рецензент от сп. „Училище“ (III, № 8, 26 юли 1873) преди всичко с „плодородието“ на автора си. По-късно обаче Т. Х. Станчев издава драматизации на „Невярна жена“ (1883) и на „Ружица“ (1889).

По същото време Т. Х. Станчев сътрудничи на периодичния печат („Училище“, „Ръководител на началното учение“, „Читалище“), сам списва „Слава. Привременно духовно списание“ (1871—1873), често иронизирано от революционните среди. На бял свят се появяват трудовете му, които оправдават прозвището Богослов, с което го титуловат мнозина — „Назначение на жените според святата божия реч“ (1871), „Полемика от славянский язик“ (1871, на корицата стои заглавие „Богословска наука“), „Тълкование на божествения и молитвен дом“ (1873). Повече внимание от днешна гледна точка заслужава компилативният му труд „Педагогически поучения за учители и родители и за сички приятели на народното

---

[4] Богато документирани сведения за театралния живот в Русе по това време и за участието на Станчев в него вж.: Каракостов, Ст. Българският възрожденски театър на освободителната борба. С., 1973, с. 593 и сл.

[5] Всички първи издания на Станчевите книги са издадени в Русе, където той през различни периоди е имал печатница.

[6] Вж. Минчев, Ст. Из историята на българския роман. Побългаряване на чужди произведения. — СбНУ, 26, С., 1912; Андреева, Н. Произведенията на Кр. Шмид в България през Възраждането. — Год. на ВИТИЗ. Т. 7. 1962, 1963.

образование. Първа книжка“ (1872) и особено „Педагогика или основна наука за възпитание и наставление. Извод от теоретическата педагогика на Фридриха Дитеса“ (1873)[7], в която са представени доста напредничави идеи и книгата заслужено се радва на многобройни спомоществователи.

За своето време Т. Х. Станчев е най-плодовитият автор на пиеси. В неговата драматургия ясно се очертават няколко жанрово-тематични кръга: нравоучителни драми, битово-социални и политически комедии, исторически пиеси със сюжети от далечното, а в годините след Освобождението — и от по-близкото минало (борбите за национална независимост, Освобождението, Сръбско-българската война). Но любим жанр на Т. Х. Станчев, поне до Освобождението, е комедията. На бял свят се появява първо „Правата цивилизация. Позорищна игра в едно действие“ (1871). Влиянието на Войниковата „Криворазбраната цивилизация“, отпечатана през същата година, е твърде общо, тематично, а и не бива да се забравя, че темата е много актуална и присъствува широко в тогавашната книжнина. Конфликтът между представителите на „алафрангата“ и еснафите се разкрива не в действията, а в думите на персонажите. По-сполучливо са намерени репликите на традиционно мислещия младеж Петку.

„Драндавела“ или, както е отбелязано на корицата, „Дранда. Позорищна игра в едно действие. Събитие из народния ни живот в най-ново време“ (1873, II изд. 1881) представя в по-различна светлина сходен конфликт. Тук осмяният е консервативният чорбаджия скъперник, който отрича не само модите, но и просветата, книжнината и пресата, читалищния театър. Неясната модна дреха, дала името си на комедията, не може да не напомни за „Малакова“ на П. Р. Славейков, публикувана десетина години по-рано в „Гайда“ и представяна през 1872 г. в Русе. Както установява Ст. Каракостов, „Драндавела“ е преработен и побългарен вариант на комедията на И. Ст. Попович „Тврдица“[8], която от своя страна е свободна преработка на „Скъперникът“ от Молиер, от която обаче на балканска почва е останало твърде малко — характера на героя, наслаждата от броенето на пари, като са отпаднали водещите действието любовна интрига и сватбени проекти. Някои от сцените в българската творба имат аналогии и със „Скъперникът рицар“ на А. С. Пушкин. Пиесата ще да е имала успех, а по думите на П. П. Славейков и по-късно „Драндавела“ се перчи из цяла свободна и пияна от свобода България“[9].

„Драндавела“ предизвиква и най-разгърнатата полемика в печата, свързана с творчеството на Т. Х. Станчев. Във в. „Право“ неизвестен автор, подписал се „П“[10], обвинява драматурга в плагиатство, непознаване на народния живот, неумение да разгърне конфликт, лош език и пр.[11] Засегнатият автор отговаря, като настоява, че събитията са взети от народния живот и „това е познато на цял град“[12]. Вестник „Право“ (негов редактор е Ив. Найденов) в бележка заявява: „За приятелска обаче длъжност считаме да кажем г-ну Станчеву, че по-добре би било за него да си премълчи, отколкото да се явява с такъв „отговор“ пред публиката“.

---

[7] За Ф. Дитес и за преведения на български негов труд вж.: Андреева, Н. Немската научна литература в България през Възраждането. — Год. на ВИТИЗ. Т. 16, 1974, 1976.

[8] Вж.: Каракостов, Ст. Цит. съч., с. 366.

[9] Славейков, П. П. Национален театър. Цит. по: Събр. съч. Т. 5. С., 1959, с. 275.

[10] П. Пенев (след него и Ст. Каракостов) предполага, че това е Петър Иванов. — Вж. Пенев, П. Българска драматургия до Освобождението. Ч. 3. С., 1966, 287—288. Според Марков, Г. авторът е Петър Х. Димитров. — Вж.: Българска възрожденска критика. С., 1981, с. 322.

[11] Право, 8, № 4, 7 апр. 1873.

[12] Право, 8, № 9, 14 май 1873.

Още по-негативна е реакцията на Каравелов[13]. Ст. Каракостов, който не може да бъде обвинен в пристрастие към Станчев, основателно пояснява: „Явно е, че „Независимост", когато пише срещу „Драндавела", има предвид не пиесата, а отношението си към Станчев. Същото прави и Ботев във в. „Будилник" за комедията „Нова мода"[14]. Има и един друг, в известен смисъл парадоксален момент от критическото възприемане на Станчевите комедии — съвременниците, които се опитват да ги анализират (Каравелов и Ботев не си поставят подобна задача), не приемат фарсовите елементи, които за тях по принцип не са художествени; друг е въпросът, доколко успешно те са използувани от драматурга. Парадоксалното е в това, че едно наистина доста елементарно творчество, възприемано от публиката, с някакъв свой художествен елемент се оказва „препъни камък" за критиката.

Т. Х. Станчев обаче е последователен в разработването на темата — през същата година той отпечатва и „Нова мода. Смешна позорищна игра в едно действие" (1873, др. изд. 1875, 1883), където много по-отчетливо се разкрива експлоататорската същност на чорбаджията консерватор. Подчертано е сатиричното изображение на гръцкото духовенство и на свързаните с него българи. Появилата се предишната година комедия „Анатема. Позорищна игра в едно действие" (1872, др. изд. 1879), смятана от някои изследвачи като върхово постижение за автора, е остра сатира срещу Вселенската гръцка патриаршия. Представен е съвет от висши духовници, начело с патриарх Антим (Антим IV Ефески Кутулиадиос, избран през 1871), на който се обсъжда българското непокорство — акцията от 5—6 януари, Богоявление, 1872 г. В монолози героите разкриват своите престъпления. И тук по-силна е допълнителната сюжетна линия, свързана с протосингел Никодим и кокона Маньо, но сатирата достига до грубост, за което по повод на представление в Казанлък реагира и консервативният вестник „Турция", според който: „Наистина срамотно нещо е да гледаш лицето, което представлява ролята на диякона да прегръща и милва кокона Маньо в блестящо осветление пред множество от 400 души мъжие, жени и деца."[15] Творбата има допирни точки с антифанариотските настроения в творчеството на Л. Каравелов, които нерядко се изразяват със сходни средства.

В „Тълкование..." и „Кардам Страшний" Т. Х. Станчев печата обявления, но вероятно не успява да издаде споменатите в тях творби: „Схизма. Позорищна игра" (съществува предположение, че това е „Анатема"), „Безумен младоженец или сляп да прогледне. Позорищна игра", „Пропаст. Трагедия", „Священо землеописание" и „Литургики"; сп. „Ръководител на основното учение" (1, № 16, 15 авг. 1877) пък съобщава за негова „Диетика".

Към групата на нравоучителните пиеси от Т. Х. Станчев, наред с драматизациите на „Ружица" и „Невярна жена", принадлежи и „Юстина. Драма в три действия с пролог и песни" (1871), писана вероятно по немскоезичен източник, която твърде тезисно разобличава пиянството. Действието се развива на неопределени места (авторът смята, че така прави пиесата подходяща за поставяне в цяла България), любовната интрига е само намекната. Действието се съживява в комични епизоди, в които един герой заблуждава друг, че знае френски.

„Кардам Страшний. Драма историческа в четири действия" (1872), както изтъква още „Свобода" (3, № 12, 16 септ. 1872),повтаря, на места до

---

[13] Независимост, 3, № 31, 21 апр. 1873.
[14] Каракостов, Ст. Цит. съч., с. 368.
[15] Турция, 9, № 7, 31 март 1873.

епигонство, Войниковата пиеса „Въцаряването на Крума Страшний“ (1871) — конфликтът и действието са сходни, персонажите частично съвпадат, откриват се дори текстуални съвпадения. Т. Х. Станчев се стреми да бъде верен на историята такава, каквато я познава и тълкува. Историческа достоверност се съдържа в представяните епизоди от живота на Телериг, годината 777, през която Кардам идва на власт, и пр. Патриотичната патетика не се покрива с единно драматургично действие, въвеждането на сантиментални моменти е немотивирано.

По неизвестни причини Т. Х. Станчев напуска Русе и учителствува в Никопол (1873—1874), където също създава черковно-певческо дружество, открива и книгопродавница, но скоро се връща в родния си град. През 1875 г. той е привлечен в организирането на Априлското въстание, но през януари 1876 г. Гюргевският комитет го обявява за предател и неколкократно настоява да бъде ликвидиран в Русе или изпратен за изпълнение на присъдата отвъд Дунава[16]. Не е ясно какво точно е прегрешението на Т. Х. Станчев, нито как той оцелява; прави впечатление обаче, че скоро като че ли всичко се забравя.

След Освобождението Т. Х. Станчев отново се включва в обществения живот, учителствува, избран е за депутат в Учредителното събрание, сътрудничи на периодичния печат и издава вестник „Славянин“ (1879—1887, 1889—1891, 1900—1903), който сравнително последователно стои на позициите на либералната партия, полемизира с консерваторите, критикува К. Иречек[17]. Според едно писмо, поместено във в. „Средец“, Т. Х. Станчев предложил подкрепата си на Др. Цанков, като в замяна поискал 200 абонамента, които му били отказани, и това довело до конфликт между двамата[18]. През 1929 г. вестникът временно е възстановен от Боян Станчев, син на първия редактор.

Руско-турската война и Освобождението импулсират Т. Х. Станчев за активна работа. Той разработва военните и политическите събития в няколко драматургични творби, клонящи към комедии по жанровите си особености: „Гаази Осман Паша. Позорищна игра в две действия“ (1879, др. изд. 1880, 1881, 1883 и др.), пресъздаваща обсадата на Плевен, „Сюлейман паша. (Разорителят на Стара Загора.) Позорищна игра в две действия“ (1880, II изд. 1881), „Биконсфилд. Смешна позорищна игра в едно действие“ (1879, др. изд. 1879, 1881) и „Подписването на Св. Стефанский договор. Позорищна игра в две действия“ (1881). В тях е осмяно малодушието и некадърността на турските военоначалници, разкрити са техните минали и сегашни жестокости, корумпираността на турските управници. Окарикатурени са и турските представители на преговорите с Русия, както и английските им покровители, към които отношението е дори по-жлъчно. Подчертан е контрастът с руските дипломати, представени в положителна светлина в „Подписването на С. Стефанский договор“. Историческите личности и събития са видяни в битов план и доста повърхностно. Някои от сюжетните ходове в тези пиеси се повтарят, появяват се и други, познати от битовите комедии на Т. Х. Станчев. Но не може да се отмине актуалността на творбите, която несъмнено е определяла и въздействието им върху съвременната публика.

---

[16] Вж. Априлско въстание 1876. Сб. от документи. Т. I. С., 1954, с. 37, 54, 83, 87.

[17] К. Иречек представя този случай в анекдотична светлина — той сам бил написал дописката срещу себе си, за да осмее и компрометира редактора за необективността му. — Вж.: Иречек, К. Български дневник. Т. 2. Пловдив, 1932, 483—485.

[18] Вж. Боршуков, Г. История на българската журналистика. С., 1976, с. 418.

През 1909 г., т. е. близо три десетилетия по-късно, П. П. Славейков ни представя изключително колоритно едно представление на Станчева драма: „И както едно време румънският княз е присъствувал на чудото на Войникова в Букурещ, тъй сега и новоизбраният български княз Батенберг се отбива в Русчук — да види чудото на новото време: „Подписването на Св. Стефанский договор“... Горкият княз! Той трябваше да гледа как двама даскали, преоблечени в руски, и други двама в турски заптийски дрехи, се давосват за територията, която той бе избран да владей... Това представление е фотография на културата на него време и съвсем еднаква с настоящата наша... Подир един час турско-българско-руски разговори и псувни, договорът в Св. Стефан се подписва и обявява се мир на войските. Комедията свършва. И хлопва се сега на сцената знаменитата баба Тонка, препасана със сабя като офицер, изтегля сабята, дигва я на рамо — поздравява княза, благославя русите и свободна България и завършва с „Да живей цар Александру!“. Доволната и весело настроена публика шумно се разотива, при гръмкия марш на оркестъра.“[19]

Подобен характер имат и няколкото творби на Т. Х. Станчев, посветени на Сръбско-българската война от 1885 г. Драмите „Милан, сръбский крал. Позорищна игра в едно действие“ (1886, II изд. 1886), „Превземането на Пирот от българските войски (на 14 и 15 ноември 1885). Трагедия в четири действия“ (1886) представят контрастно събитията в двата лагера, военните действия, ролята на Австрия. Подчертано е сатиричното отношение към сръбските военачалници и възхищението от героизма на българите. По-сполучливи са сцените с пробългарски настроения слуга на Милан. Явно е желанието на Т. Х. Станчев да създава политическа драматургия. По същото време той издава и документално-публицистичната книга „Сръбско-българската война. Обявена от Сърбия на 2 ноември 1885“ (1886). С трагедията в три действия „Убийството на Максимилиан“ (1885) българският драмописец, вероятно ползувайки чужди творби, пресъздаващи същите събития, прави опит да излезе от нашата действителност, да създаде героична трагедия въз основа на материал от близката история на Мексико.

Свободата дава възможност на книжовниците да се обърнат към героизма на току-що приключилата борба. Сред първите, които се насочват към тази тема, е Т. Х. Станчев. Една след друга са отпечатани „Стефан Караджа. Трагедия в пет действия из народния ни живот“ (1879, др. изд.: 1886, 1894, 1895, 1909), „Христо Ботев. Трагедия в три действия из народния ни живот“ (1880), „Раковски“. Драма в три действия из народния ни живот“ (1881) и „Левски. Драма в четири действия из народния ни живот“ (1885). В желанието си да покаже повече исторически личности авторът претрупва сцената с действуващи лица, утежнява действието с обширни монолози. Въпреки че е съвременник на събитията и разполага със сравнително повече документална информация, в тези творби Станчев не надхвърля значително постигнатото в пиесите със сюжети от далечната история. Героизмът е предаден външно и декларативно, действието се състои от отделни фрагменти от живота на историческите личности, някои мотиви преминават от една творба в друга, в „Ботев“ пък е включено с известни изменения цялото Вазово стихотворение „Радецки“. По-сполучливи са „Левски“ и най-обемната, неколкократно преработвана и допълвана пиеса „Стефан Караджа“, която е отпечатана и след смъртта на Т. Х. Станчев, без да е посочено името на автора върху корицата. Впрочем, що се отнася до

[19] Славейков, П. П. Цит. съч., 275—276.

информацията, с която авторът разполага, трябва да се има предвид, че по онова време, края на 70-те и първата половина на 80-те години, тя е доста оскъдна, особено що се отнася до отпечатаните мемоари и изследвания, които практически все още липсват. З. Стоянов, който започва своето ненадминато пресъздаване на революционното минало през 1883 г. с биографичния очерк „Васил Левски (Дяконът)", многократно говори за трудностите, с които ежедневно се е сблъсквал. Тук естествено не се сравнява творчеството на З. Стоянов и Т. Х. Станчев, а само условията, при които и двамата работят.

Т. Х. Станчев продължава усилията си и в пресъздаването на по-далечната история. „Падането на България. Историческа драма в три действия" (1879. II изд. 1881), „Симеон. Български цар. Историческа драма в четири действия" (1880, II изд. 1883), „Борис. Български цар. Историческа драма в три действия" (три издания от 1888) имат илюстративен характер, слабо драматургическо действие и плоски характери, издават наивно разбиране на историята. „Борис" и „Симеон" не са свързани помежду си, хронологията на написването им е обратна на историческата, някои от събитията се повтарят в двете пиеси.

С „Цилиндър. Смешна позорищна игра в едно действие" (1880) Т. Х. Станчев прави опит да създаде политическа сатирична комедия, отнасяйки някои от характерните за драматургията си сюжетни елементи към образа на новия социален тип — българският властник парвеню. Т. Х. Станчев се обръща и към мотива за богатия и алчен скъперник в комедията „Чорбаджия. Смешна позорищна игра в едно действие из народния живот" (1882, II изд. 1884), която повтаря някои мотиви от „Нова мода" и др., като въвежда и намеци за събитията около четата на Поп Харитон. През 1880 г. Т. Х. Станчев побългарява, вероятно от сръбски източник, „Шаран. Смешна позорищна игра в едно действие" (1879, II изд. 1882). Творбата се отличава от доста еднотипните му комедии, има по-разгърнато драматургично действие, изградено около любовта на двама млади, които с помощта на майката на момъка изтръгват съгласието за брак от бащата женомразец. Хитростта, с която те постигат своето, е позната още от „1001 нощ", а на българска почва от „Митология Синтипа философа" (Софроний и др.), но очевидно мотивът е попаднал в „Шаран" след неколкократни преработки. С последната си комедия „Дай Петко! Позорищна игра в едно действие" (1888, др. изд. 1895, 1902) Т. Х. Станчев отново се връща към любимата си тема — критика на увлеченията по модите. Но тук фарсовият дух се губи в твърде мрачния финал — героят, разорен от капризите на жена си и дъщеря си, се самоубива.

Според Балан Т. Х. Станчев е автор и на комедията „Черкезина казак Ахмед" (1880)[20].

Драматургът не забравя и прозата. Неговият „Мемиш паша. Роман из съвременния ни живот" (1898) е сполучлива политическа сатира срещу вече падналия от власт режим на Ст. Стамболов. Краткото произведение съдържа множество алюзии за действителни лица и събития от следосвобожденския живот в Русе. Историко-публицистичен характер имат книгите „Борбите, страданията и успехите на българите (от год. 679 до 1882)" (1882) и „Какви бяхме, а какви сме сега? Из народния живот" (1889). Втората е насочена към оценъчно съпоставяне между предосвобожденската и следосвобожденската действителност във философски, социален и нравоописателен план.

---

[20] Теодоров-Балан, Ал. Български книгопис за 100 години. С., 1909, № 11702.

Т. Х. Станчев умира в Русе на 6 март 1903 г. Някои издания отбелязват с некролог смъртта на плодовития книжовник[21].

„Ние имахме нужда от някой Шекспир: господ ни даде Станчева“[22] — възкликва Ив. Вазов, един от многобройните съвременни критици на злощастния драмописец. Като оставим настрана въпросът, че всяко име би се чувствувало не много удобно при подобно сравнение, не можем да не забележим, че упреците, често доста сходни, се сипят и отляво, и отдясно. Те са породени както от действителните недостатъци на Станчевото творчество, така и от непоследователните му обществени позиции, от общи възражения срещу театъра, а и вероятно от някои лични качества и житейски жестове на Т. Х. Станчев.

Въпреки единодушното отрицание от страна на критиката, драматургията на Т. Х. Станчев е била много популярна и често поставяна. Причината явно трябва да се търси предимно в актуалната, дори злободневна проблематика — авторът подчертано бързо реагира на важни политически и други събития, патриотичните му, антифанариотски и сатирични внушения са в съзвучие с настроенията на зрителите — по-точно на една значителна част от тях. Според Д. Леков Т. Х. Станчев е от авторите, които следват публиката, а не се стремят да ѝ въздействуват, да издигнат вкуса ѝ[23]. И действително, патриархално настроената част от публиката с радост вижда на сцената окарикатурени привърженициите на новите моди, омразните гръцки духовници, а по-късно и турските властници, възторгва се от патетиката на историческите пиеси.

Т. Х. Станчев се стреми да използува различни драматургични похвати и форми — фарсови моменти, пролог с персонажи-персонификации („Юстина“), патетична риторика, неочаквани сюжетни обрати и пр., но е най-силен в битовия хумор. Понякога Т. Х. Станчев представя отзвука на едни и същи събития в противостоящи лагери, пресъздава близки събития в поредици от драми, не много здраво свързани, и пр. В предговорите към първите си пиеси („Юстина“, „Кардам“) той се докосва до принципни въпроси на театъра и драмата, настоява за връзка с действителността както при сюжетите от историята, която е „извор на сякакъв вид учение“, така и при съвременните, като подчертава, че „драма без интрига и любов не може да бъде“ и авторът е длъжен да ги измисли.

Пиесите на Т. Х. Станчев, особено комедиите, са с малко герои, кратки, обикновено непретенциозни, нелишени понякога от пикантни детайли и поради това имат известни сценични качества. Драматургът почти винаги освежава политическите и историческите пиеси с кратки, интермедийно вмъкнати епизоди, обикновено с някой слуга, който репликира господаря си, подиграва го и много често бива набит за награда. И докато при изграждането на образите и особено при сюжетостроенето Т. Х. Станчев е доста примитивен, то в диалозите той има някои сполуки. Драматургът се стреми към езикова характеристика на персонажите и я постига главно на национална основа. В пиесите му дори и помежду си гърците говорят с акцент, а турци, руснаци и сърби използуват думи от своите езици.

Т. Х. Станчев е небрежен към действието и неговото единство. Нерядко в историческите му пиеси се заличава преходът между различни събития, отдалечени във времето, което води до нежелано от автора деформиране на

---

[21] Българска сбирка, № 4, 1903; Крепител (Нови Пазар) № 7, 1903.

[22] Народний глас, № 142, 2 дек. 1880. Цит. по: Вазов, Ив. Събрани съчинения. Т. 18. С., 1957, с. 14.

[23] Вж.: Лекóв, Д. Цит. съч., с. 329.

образите. Прекалено често Т. Х. Станчев заменя представянето на действието на сцената със съобщения на вестители, разкази и монолози, в които героите се саморазкриват. В историческите пиеси, където персонажите са повече, индивидуализирането им е по-слабо, по групи с еднакви функции в действието и сходни реплики. Забелязват се и отделни исторически несъответствия (ръкуване при Симеон и пр.). Много по-стабилно е действието в тези творби на Т. Х. Станчев, които използуват готови чужди сюжети. Най-доброто, което той създава, е в областта на социално-битовата комедия, където характерните образи типове и фарсовият хумор компенсират отсъствието на действие.

Т. Х. Станчев доста свободно черпи от опита на мнозина съвременници, прекроява творби от чужди автори, връща се към използувани вече в творчеството му мотиви, сюжетни елементи и пр. Вероятно всичко това е дало основание на Л. Каравелов да го титулува за „председател на шарлатаните". От друга гледна точка и не много справедливо спрямо драматургията на Ив. Вазов тръгва П. П. Славейков, който в статията си „Национален театър" вижда общите черти в творчеството на Т. Х. Станчев и неговите съвременници. Но големият поет е прав, когато за разлика от другите критици, опитали перото си върху Станчевите произведения, твърди, че те са „фотография на културата на него време". Явно не на цялата, но на един твърде съществен и често пренебрегван нейн пласт, който заслужава внимание, когато се изгражда цялостна картина на епохата.

От подобна гледна точка отношението на Станчевите произведения към творбите на чужди автори и особено към някои творби (или отделни техни елементи) на Войников, П. Р. Славейков, Каравелов, Вазов, дори А. Константинов може да бъде видяно в друга светлина. Поне за този пласт от литературата, към който принадлежи Станчевото творчество, по това време представата за уникалността на художественото произведение, за неговата „неприкосновеност, още не се е наложила напълно. Вече съществува съвременната представа за авторовата личност — Т. Х. Станчев не пропуска да се подпише, защитава се от нападки, разяснява в предговори своите разбирания. Но във вижданията му за творбата ударението пада върху директната ѝ връзка с действителността (огромната част от произведенията му пресъздават реални лица — от Кардам до Ботев и Максимилиан, или събития, „познати на цял град"), върху възпитателния ефект и върху привличането на публиката с всички достъпни средства, които ѝ допадат. И когато някои художествени средства и похвати са доказали вече способността си да въздействуват върху публиката, те преминават от творба в творба, независимо че вече са използувани от друг автор или в по-ранни Станчеви произведения.

Нещата имат и обратна страна — в някои случаи драмописецът съумява по-рано от съвременниците си да долови настроенията на публиката, да напипа някои нови социални явления или поне да изпревари другите в художественото им пресътворяване, пълноценно или не. Овладяната сръчност, съчетана със задоволяване от постигнатия ефект, който все пак не е прекалено голям, рядко излиза извън Русе, не се превръща в общонационално явление, пречи на автора да навлезе по-дълбоко в проблематиката, да „изследва" интересуващите го явления от различни ъгли и пр. Като че ли представата му за художествено произведение не изисква подобен подход, а може би и по-продължителната спокойна работа е чужда на индивидуалния му темперамент.

Едно-две десетилетия по-рано представата на Т. Х. Станчев за литературата би се чувствувала по̀ на място в културния живот. Но във

времето на Каравелов, Ботев и Вазов произведенията на русенския драмописец вече се оказват извън ядрото на книжовността, някъде по периферията ѝ. Синхронното съществуване на представителни, водещи творби и произведения от типа на Станчевите е нещо ново, непознато в такава степен и в такива форми на по-ранните периоди. То обогатява в ширина литературното развитие, още повече, че границите между двете сфери не са непроницаеми — с категоричните си отрицания водещите писатели свидетелстват, че познават другата сфера, че тя реално съществува и те се оттласкват от нея. Това е и една друга особеност на периода, а в някаква степен и на националната ни литература като цяло: по-късно и особено при други народи стената между двете области е много по-висока.

# Проф. д-р Кръстьо Куюмджиев

Той беше човек на Словото. На Словото-Творец, както обичаше да казва. В най-висшия смисъл на думата. Живееше чрез словесното изкуство и сам твореше изкуство. За него литературната критика бе празнично свещенодействие на духа. Радост и мъка. Той проникваше чрез критическото слово в тайните на творчеството и живота, опиваше се от необятните пространства на мисълта.

Кръстьо Куюмджиев принадлежеше към поколението литератори, които възвърнаха очарованието на истинското изкуство. И той, и неговите приятели и другари — в живота и литературата, направиха много за освобождаване на литературата и критиката от догматичните схеми и шаблони, от доктринерството и фалшивите пози в литературната наука. Той беше воин и артист. Един изключителен полемист в новата българска критика. За него литературното произведение бе един жив свят, в който той откриваше духовни и хуманни истини, вглъбяваше се в социалния и дълбоко интимния живот на героите. Той „изследваше“ литературата, но мислеше за живота. В литературните образи откриваше винаги и съдбовността на историята, разсъждаваше за народностния морал и националната традиция, по неподражаем начин успяваше да достигне до ярки интелектуални прозрения, до философски обобщения. За него литературната критика беше живата памет на културата. Една възможност да се съпреживее изкуството в истинската му дълбочина, освободено от педагогични формули и псевдонаучни постулати.

Кръстьо Куюмджиев владееше дарбата да свързва в своите текстове вчера и днес. Той „бягаше“ в миналото на българската литература, потъваше в историята на литературни и житейски нрави, в творби на „непризнати“ поети и писатели, но винаги след подобно пътешествие донасяше нови идеи и нов поглед към съвременни художествени явления. Мисълта му не слагаше граници пред проявите на истинското изкуство. Тънък анализатор и задълбочен интерпретатор на литературни произведения от националната ни класика и от съвременността той същевременно не оставаше никога само до излъчванията на текста, но отиваше и отвъд. Към една лична философия на литературата, към културологично осмисляне на литературния текст, към изследване на *литературната култура*. Незаменими остават неговите изследвания върху творчеството на Димитър Димов и Николай Лилиев, Кирил Христов и Николай Ракитин, наблюденията му върху развитието на повестта и разказа в българската литература, някои от неговите критически портрети. Паметни остават в българската критика неговите полемични статии „За сериозната критика“ — една оглушителна плесница на критическия догматизъм, „Историята като жива памет“, „Диви разкази“ на Н. Хайтов и „точните“, науки. „Бъдете като Моцарт“ и много, много други.

Чрез критическото слово на Кръстьо Куюмджиев в днешната българска критическа култура отново се завърна синтетичната критика. И това бе една своеобразна артистична революция. Литературната критика започна да се осъзнава като език на културата — като особена философия

на тази култура. Кръстьо Куюмджиев не просто изследваше литературните явления. Той създаваше свои критически сюжети — един пъстър и сложен свят от критически идеи, образи, метафори.

С неговата преждевременна смърт българската литература и българската литературна наука губят много. Губят един ярък талант, който имаше вкус към истинските духовни ценности. Това бе критически дух, който раждаше неспокойствие, който бягаше от блатните „истини" и в науката, и в живота. Българската литературна критика загуби един критик — златар, който умееше да цени изящното, но още повече — притежаваше дарбата да предаде чрез словото това свое умение. Той притежаваше твърда критическа воля, за съжаление оказала се толкова крехка пред изпитните на живота. Не бягаше от рисковите ситуации — и в живота, и в литературата, и в науката. Но невинаги успяваше да се справи с всички тях. Може би защото вярваше до последния си дъх единствено на Словото.

Днес критическите текстове на проф. д-р Кръстьо Куюмджиев могат да бъдат „спокойно" оспорвани. Но не могат да бъдат заобиколени. За явленията, към които той пръв прокара пътека, тепърва ще се пише, спори, дискутира. Но във всички случаи казаното и написаното от него ще остане. Защото носи в себе си силата и обаянието на Първооткривателя. Защото в него се пречупват, получават ново осмисляне идеи, вълнения, дилеми, които проникват в цялостния ни национален литературен живот. Чрез научно-критическите текстове на Кръстьо Куюмджиев възкръсват много от истините за същността на нашата литературна култура, за движението на възгледи и идеи в нея, за прашни или бляскави полемики и дискусии. Кръстьо Куюмджиев се опитваше да осмисли исторически днешната ни съвременна литература и да разсъждава за историята като за свое време. И ако понякога изпадаше в раздвоение, ако го връхлитаха съмнения, ако беше склонен към нихилистични откровения, то причините за всичко това може би бяха и в тази особена паралелност, в която живее всеки истински литературен изследовател. От една страна — добротворческото лице на литературната история. От друга — великолепното, но все още и дребнаво лице на литературната съвременност. Като всеки истински интелектуалец Кръстьо Куюмджиев преживяваше като лична драма несъвместимостта между думите и делата, страдаше от дисонансите в съвременния литературен делник, опитваше се да помири, макар че невинаги успяваше, своите високи ценностни критерии, изковани в лоното на голямата класика, с това, което бе плод на мимолетни съвременни увлечения, което страстите на деня раздухваха до възбог. Възхищавали сме се от неговото нестандартно поведение. От това, как с артистизъм и личен чар разрушаваше бюрократични правила в „научния живот" — като ръководител на секцията по съвременна българска литература към Института за литература. Или от умението му да избяга от официозните роли в литературния живот, да си остане докрай верен на своя вътрешен глас, на своя вроден артистизъм. Често именно това особено поведение го правеше и „нежелан" в някои литературни среди. Научните педанти пък човъркаха езика на неговите изследвания — и там, където поразяваше дълбочината на мисълта, те откриваха неточност или „несъвременност" на терминологията.

Но за всичко вече е късно. Смъртта отнема от нас и любовта, и враждата. Остава само Словото. Най-драгоценният дар, който проф. д-р Кръстьо Куюмджиев ни завеща.

Поклон пред светлата му памет!

Редакцията на
*„Литературна история"*

# Кратка библиография на трудовете на проф. д-р Кръстьо Куюмджиев

*Диана Ралева*

Кръстьо Куюмджиев се труди талантливо и ползотворно на литературното поприще повече от три десетилетия. Първата му публикация е посветена на поезията на Н. В. Ракитин (Лит. фронт, № 16, 19 апр. 1956). Следват рецензии на стихосбирките на младите тогава поети Н. Марангозов („На отечествен пост"), Л. Станчев („Завинаги в сърцата"), П. Караангов („Следи по пътя") и П. Матев („Дълг"), излезли през 1957 г. на страниците на в. „Литературен фронт". По същото време излиза и статията му „Младостта се сблъсква с консерватизма" (Лит. фронт, № 29, 18 юли 1957), където се дава израз на новото мислене на младото поколение литературни критици. Обект на неговите литературни интереси е творчеството на априлското поколение поети и белетристи. Постепенно кръгът от вълнуващите го проблеми се разширява и вниманието му се съсредоточава върху главните въпроси на съвременния литературен живот. През 60-те години проявява траен интерес към романа и по-специално към романите на Д. Димов (Лит. мисъл, 1965, № 6). Съществено място в изявата му като литературен критик заема статията „Лекарю, излекувай се сам" — по повод статията на П. Данчев „Критически таланти и критически принципи" (Септември, 1965, № 3). От началото на 70-те години датират изследователските търсения, свързани с творчеството на Кирил Христов (Септември, 1967, № 3). По това време излиза и литературнокритическият очерк, посветен на живота и творчеството на поета. По-късно К. Куюмджиев защищава дисертационен труд на тази тема в Института за литература при БАН през 1972. Резултат от задълбочената му работа е книгата „Певец на своя живот", 1974 (2. изд. 1980).

През този период авторът сътрудничи на сп. „Литературна мисъл", „Пламък", „Септември", в. „Работническо дело", „Отечествен фронт", „Литературен фронт", „Народна култура", „Народна младеж", „Пулс" и др.

Неговите „Бележки върху антологията „Старобългарски страници" в сп. „Литературна мисъл" свидетелстват за разностранни интереси. В съавторство с Елка Константинова той умело разработва проблемите на българската повест и разказ след 9. IX. 1944 г. (Септември, 1976, № 9 и Съвременник, 1976, № 4) и след Априлския пленум на БКП 1956 г. (Съвременник, 1978, № 1). Посвещава статии на класиците на българската литература Иван Вазов, Елин Пелин, Христо Смирненски, П. К. Яворов,

Николай Лилиев. Едновременно с това вниманието му е привлечено от творчеството на негови съвременници: „Феноменът Радичков“ (Лит. мисъл, 1977, № 1), „Новите търсения на поета“(за поезията на Л. Левчев — Пулс, №46, 17 ноем. 1981), за героите в повестта на Генчо Стоев „Цената на златото“ (Септември, 1981, № 10), за творчеството на Павел Вежинов (Лит. фронт, № 28, 15 юли 1982), „Мъченикът на земния рай“ — за Ал. Геров „Фантастични новели“, и др. В последните си статии той отново се обръща към творчеството на Вазов — в своите размисли по повод стихотворението му „Морен орачът на нивата сееше...“ (Лит. фронт, № 42, 15 окт. 1987) и отбелязва 90-годишнината от гибелта на Алеко Константинов в две статии, посветени на творчеството и личността му (Лит. фронт, №24, 11 юни 1987 и Пулс, № 18, 5 май 1987).

Авторът участвува в някои полемики, намерили място на страниците на литературния печат и засягащи съществени въпроси на българската литература: за „Диви разкази“ на Н. Хайтов (Лит. мисъл, 1974, № 2), по проблемите на българския език в полемика със Ст. Брезински (Лит. фронт, № 7, 18 февр. 1982), за „Веда Словена“ (АБВ, № 38, 39, 40; 22, 29 септ., 6 окт. 1981) и др.

Централно място в творчеството му заема темата за творчеството на Д. Димов и неговия роман „Тютюн“. В редица статии, които засягат различни проблеми от любимата му тематика, се поставят по нов начин важни въпроси от най-новата ни литературна история (Отеч. фронт, №8960—8965, 7—12 авг. 1973; Раб. дело, № 180, 29 юни 1969; Септември, 1973, №12; Лит. фронт, №49, 50, 6, 13 дек. 1973; Нар. култ., №25, 22 юни 1984; Септември, 1985, №2; Пламък, 1986, №11; Съвременник, 1986, №3 и др.).

К. Куюмджиев посвещава отделни статии и на творчеството на известни наши литературни критици (Ефрем Каранфилов, Цветан Стоянов, Симеон Султанов и др.). Той пише и по някои теоретични проблеми — по въпросите на социалистическия реализъм, литературната история, език и стил на писателя и др.

Първата книга на Куюмджиев излиза през 1966 г. в издателство „Български писател“ под заглавие „Профили с черно и бяло“ и съдържа литературнокритични очерци за български писатели. Отзиви за нея дават на страниците на централния печат Ат. Свиленов, Л. Георгиев, Ат. Славов, С. Хаджикосев. Хронологически следват литературнокритическият очерк, посветен на Кирил Христов (1967); „Критически делници“ (1972) — рецензии на П. Велчев, В. Колевски, Ем. Прохаскова; „Певец на своя живот“ (1974) с отзиви от Хр. Стефанов, Яко Молхов, Ат. Свиленов и др.; „Силуети“ (1976) — рецензии от Вл. Свинтила, Хр. Стефанов, Ат. Свиленов; „Критика и литературен живот“ (1977) — К. Еленков, Св. Игов, Хр. Стефанов, М. Тодорова и др.; „Историята като жива памет“ — рецензии на Л. Захариев, Г. Цанков и др.; „Избрани страници“ (1983); „Разтворена книга“ на издателство „Наука и изкуство“ (1983); „Словото — творец“ (1985), с отзиви от Ив. Балабанов, М. Василев, Ат. Свиленов и др. и монографията „Димитър Димов“ (1987), с отзиви от Б. Ничев, П. Велчев, Л. Григорова и др. Същата е защитена като докторска дисертация в Института за литература.

Кръстьо Куюмджиев е съставител и редактор на произведенията на Д. Димов. Т. 1—5 (1974—1981), Н. В. Ракитин, К. Христов. Т. 3, 1967 и Избрани творби, 1975, П. К. Яворов. Събрани съчинения, 1977, и др.

На творческия му път отделни статии и рецензии посвещават П. Динеков, Е. Каранфилов, Т. Жечев, Ат. Свиленов. На отделни негови възгледи

и идеи се спират аналитично в свои статии Ст. Каролев, Ч. Добрев, П. Данчев, С. Хаджикосев.

Започнал като критик на съвременната българска поезия и белетристика, Кр. Куюмджиев преминава през проблемите на българската повест и разказ след 9.IX.1944 г., внася нови моменти в разглеждането на съвременния роман, засяга важни литературноисторически и теоретически въпроси на литературния процес, работи като критик на новата литературна смяна, взема дейно участие в литературни дискусии и полемики на страниците на литературните списания и внася съществен принос в цялостното разработване на творчеството на Кирил Христов и Димитър Димов. Неговият оригинален стил и ярко изявен талант на литературовед оставят незаличими следи в съзнанието на читателя.

БАН
БИБЛИОТЕКА

# Кръстю Куюмджиев

(Библиография)

*Диана Ралева*

I. НАУЧНИ ТРУДОВЕ:

Книги:

1. Профили с черно и бяло. Лит.-крит. очерци. С., Бълг. писател, 1966. 244 с.

Рец.: Св. Игов. Критика в черно и бяло. — Септември, 1966, № 11, 235—241; Ат. Свиленов. „Профили с черно и бяло". — Пулс, № 25, 13 дек. 1966, с. 8; Л. Георгиев. Правото на критика. — Нар. култ., № 24, 17 юни 1967; Ат. Славов. Авторът и книгата. — Нар. култ., № 24, 17 юни 1967; Ст. Хаджикосев. Кръстю Куюмджиев и артистичната критика. — В: Хаджикосев, С. Поезия, проза, критика. С., 1971.

2. Кирил Христов. Лит.-крит. очерк. С., Бълг. писател, 1967. 216 с.

Рец.: П. Велчев. Книга за една творческа съдба. — Нар. култ., № 26, 29 юни 1968.

3. Критически делници. С., Бълг. писател, 1972. 244 с.

Рец.: Й. Василев. „Критически делници". — Лит. мисъл, 1973, № 1, 141—147; П. Велчев. С остро и неспокойно перо. — Лит. фронт, № 31, 2 авг. 1973; В. Колевски. За една рецензия и не само за нея... — Лит. мисъл, № 5, 114—118; Ем. Прохаскова. Празници и делници. — Септември, 1973, № 4, 240—243.

4. Певец на своя живот. Книга за Кирил Христов. С., Български писател, 1974. 172 с.

2. изд. 1980. 232 с.

Рец.: Св. Гюрова. От фактите към идеята. — Септември, 1974, № 12, 229—230; Хр. Стефанов. С любов и безпристрастност. — Пулс, № 24, 19 ноем. 1974; Яко Молхов. Бележки за три критически книги. — Пламък, 1975, № 11, 148—151; Ат. Свиленов. Постигната цел. — Лит. фронт, № 21, 22 май 1975.

5. Силуети. (Лит.-крит. очерци.) С., Бълг. писател, 1976. 264 с.

Рец.: Вл. Свинтила. Критика с полемична страст. — Пулс, № 10, 11 май 1976, с. 10; Хр. Стефанов. „Силуети". — Лит. мисъл, 1976, № 6, 162—165; Ат. Свиленов. Талант — това значи, да си интересен... — Лит. фронт, № 31, 4 авг. 1977.

6. Критика и литературен живот. (Очерци.) С., Бълг. писател, 1977. 256 с.

2. изд. 1980. 232 с.

Рец.: К. Еленков. По-нататък от очевидното... — Лит. фронт, № 51, 22 дек. 1977; Св. Игов. Критически наблюдател. — Пулс, № 26, 20 дек. 1977, с. 6; Хр. Стефанов. В талвега на литературния процес. — Раб. дело, № 226, 18 авг.1978; М. Тодорова. „Критика и литературен живот". — Лит. мисъл, 1978, № 8, 149—152.

7. Константинова, Е., К. Куюмджиев. Развитие на разказа и повестта. 1944—1956. (Изследване.) С., Нар. просв., 1979. 135 с.

8. Историята като жива памет. (Статии.) С., Бълг. писател, 1979. 163 с.

Рец.: Л. Захариев. Не пепелта, а огънят... — Пулс, № 34, 19 авг. 1980, с. 5; Г. Цанков. „Историята като жива памет". — Лит. мисъл, 1980, № 3, 127—130.

9. Избрани страници. С., Бълг. писател, 1983. 415 с.

10. Разтворена книга. (Тенденции в развитието на разказа и повестта след 9 септ. 1944 г. (Изследване.) С., Наука и изкуство, 1983. 260 с.

11. Словото — творец. (Лит.-крит. очерци). С., Бълг. писател, 1985, 251 с.

Рец.: Ив. Балабанов. Вкус, който респектира. — Пулс, № 51, 17 дек. 1985; М. Василев. За езика ни свещен. — Отеч. фронт, № 12287, 16 дек. 1985; З. Андонова. Многообразието на едно критическо дело. — Септември, 1986, № 6, 240—245; Ат. Свиленов.

Необходимите критически съмнения. — Лит. фронт, №7, 13 февр. 1986; Ил. Монова. Градивната сила на словото. — Език и литература, 1987, №1, 127—129.

12. Димитър Димов. (Моногр.) С., Бълг. писател, 1987. 315 с.

Рец.: Л. Григорова. Вдъхновено перо. — Лит. фронт, №28, 9 юли 1987.

Съставител, редактор:

13. Димов, Димитър. Съчинения. В 5 т. 2. изд. Ред... Т. 1—5. С., 1974—1981.

14. Елин Пелин. Гори Тилилейски. (Приказка в стихове.) Състав. и ред... С., 1970.

15. Кирил Христов, Димитър Бояджиев и Теодор Траянов в спомените на съвременниците си. Ред... С., 1969.

16. Ракитин, Никола. В. Творчество и съдба. Стихотворения, спомени, разговори, писма. Подбор и ред... С., 1985.

17. Ракитин, Никола В. Стихотворения. Ред... С., 1971.

18. Христов, Кирил. Съчинения. В 5 т. Подбор и ред... Т. 3. С., 1967.

19. Христов, Кирил. Избрани творби. Подбор... С., 1975.

20. Яворов, Пейо К. Събрани съчинения. Т. 1. Ред... С., 1977.

21. Яворов, Пейо К. В часа на синята мъгла. (Стихотворения.) Състав... С., 1977.

Статии:

22. Когато рутината измества творческия труд. (Рец. за Лъч. Станчев „Завинаги в сърцата".) — Лит. фронт, №29, 19 юли 1956.

23. Поезията на Ракитин. — Лит. фронт, №16, 19 апр. 1956.

24. Младостта се сблъсква с консерватизма. — Лит. фронт, №29, 18 юли 1957.

25. В търсене на поезията. (Рец. за П. Караангов „Следи по пътя".) —Лит. фронт, №52, 26 дек. 1957.

26. Само доброто желание не е достатъчно. (Рец. за Н. Соколов „Очи орлови".) —Лит. фронт, №7, 14 февр. 1957.

27. За дълга, за оптимизма и за обетованата земя на поезията. (Рец. за П. Матев „Дълг".) — Лит. фронт, №19, 9 май 1957.

28. Обичта на младия автор. (Рец. за разказите на В. Стаматов.) —Лит. фронт, №20, 15 май 1958.

29. Двама млади поети дирят път. (Рец. за Л. Левчев и Ив. Тренев.) —Септември, 1958, №3, 206—209.

30. (Рец. за Б. Болгар „Близнаците".) — Септември, 1958, №11, 176—181.

31. Под войнишкия шинел. (Рец. за М. Христов „Докато тупти сърцето".) —Лит. фронт, №9, 5 март 1959.

32. Дилетанти (Цветан Марангозов — „Безразличният".) — Септември, 1960, №5, 161—165.

33. Лекарю, излекувай се сам. (За статията на П. Данчев „Критически таланти и критически принципи".) — Септември, 1965, №3, 204—221.

34. Комунистите в творчеството на Димитър Димов. — Лит. мисъл, 1965, №6, 46—58.

35. Кирил Христов и кръгът „Мисъл". — Септември, 1967, №3, 152—168.

36. „Без кръв и смърт, без болка и тъга". (За П. Алипиев.) — Лит. фронт, №15, 6 апр. 1967.

37. Критика с любов и пристрастие. (Рец. за С. Султанов „Йовков и неговият свят".) — Нар. култ., №46, 16 ноем. 1968.

38. Критикът в писателя. (За Ил. Волен „Мисъл и думи".) — Нар. култ., №16, 20 апр. 1968.

39. Бележки върху антологията „Старобългарски страници". — Лит. мисъл, 1969, №2, 62—77.

Рец.: Д. Петканова. По повод на някои мнения за старобългарската литература. — Лит. мисъл, 1969, №5, 30—37; П. Динеков. Старобългарската литература — наша гордост и тревога. — Лит. мисъл, 1970, №1, 63—71.

40. (Рец. за Д. Мантов „Хайдушка кръв".) — Нар. култ., №37, 13 септ. 1969.

41. Димитър Димов и нравственият смисъл на историята. (По случай 60-год. от рождението му.) — Раб. дело, №180, 29 юни 1969.

42. В началото на века. (рец. за Г. Константинов „Едно необикновено приятелство"). — Лит. мисъл, 1969, №5, 104—108.

43. Андрей Гуляшки. — Раб. дело, №287, 14 окт. 1969.

44. Талантливият неуспех на Димитър Димов. Образът на комуниста. — В: Партийност, народност, хуманизъм. С., 1969, 25—47.

45. Николай Лилиев. — Лит. фронт, №43, 22 окт. 1970.

46. Съвестен и задълбочен критик. (По повод смъртта на Г. Константинов.) Нар. култ., №13, 28 март 1970.

47. Малките и големи илюзии на Ивайло Петров. — Пламък, 1970, № 24, 44—52.

48. Куюмджиев, К., З. Петров. Цветан Стоянов (1930—1971). (По повод смъртта му.) — Нар. култ., № 28, 10 юли 1971.

49. Мними и истински проблеми на литературата. — Лит. фронт, №4, 21 ян. 1971.
50. С новото самочувствие на класата. — В: Образът на комуниста в съвременната българска литература. С., 1972.
51. Два парадокса за Радичков. — Отеч. фронт, № 8709, 12 окт. 1972.
52. Вълнуващ разказ за една от най-трагичните страници в нашата история. (Рец. за Н. Христозов „По дирята на „безследно изчезналите".) — Отеч. фронт, №8639, 21 юли 1972.
53. По следите на героите на (романа) „Тютюн". — Отеч. фронт, №8960—8965, 7—12 авг. 1973.
54. Из предисторията на романа „Тютюн". — Септември, 1973, №12, 187—194.
55. И още едно мнение. (По повод статията на С. Северняк „За полемиките, за мечтите и за критерия".) — Лит. фронт, №20, 17 май 1973.
56. „Възцарете вечна обич, вечна правда на света".(По случай 75-год. от рождението на Хр. Смирненски.) — Отеч. фронт, №9006, 30 септ. 1973.
57. Димитър Димов и Испания. — Лит. фронт, №49, 50; 6, 13 дек. 1973.
58. След седем години — отново за „Дивите разкази" (на Н. Хайтов) — Отеч. фронт, №9170—9171; 23, 24 апр. 1974.
59. Преживените разкази на Добри Жотев. (Рец.) — Отеч. фронт, №9092, 11 ян. 1974.
60. Любомир Левчев. „Стрелбище". — Във: Вдъхновени от народа. 1944—1974. С., 1974, 461—478.
61. „Диви разкази" и точните науки. — Лит. мисъл, 1974, № 2, 3—43.
62. Гражданският дълг — най-важното! — Отеч. фронт, №9261, 30 авг. 1974.
63. Богомил Райнов. — Съвременник, 1975, №4, 106—125.
64. Проблемът за героя в съвременната повест и разказа. — Лит. фронт, №32, 33; 7, 14 авг. 1975.
65. Константинова, Е., К. Куюмджиев. Абсурдите на догматичното мислене. Из историята на разказа и повестта след Девети септември. — Съвременник, 1976, №4, 243—260.
66. Константинова, Е., К. Куюмджиев. Някои моменти от развитието на разказа и повестта в първите години след Девети септември 1944 г. — Септември, 1976, №9, 143—165.
67. Талант и творческа воля. (Творч. портр. на Г. Мишев.) — Лит. фронт, №48, 25 ноем. 1976.
68. „Бариерата" или драмата на „здравия разум". — Лит. фронт, №28, 8 юли 1976.
69. Елин Пелин. — В: Елин Пелин в българската критика. С.. 1977. 89—100.
70. Българският рай. — В: Елин Пелин в българската критика. С., 1977,575—584.
71. Феноменът Радичков. — Лит. мисъл, 1977, № 1, 3—14.
72. Бъдете като Моцарт. (Есе) — Септември, 1977, №10, 131—142.
73. Перли на българския хумор. Към 100-год. от рождението на Елин Пелин. — Деца, изкуство, 1977, №3, 5—10.
74. От какво умира поезията. (По повод статията на Здр. Недков „Критик на символизма" за лит.-крит. дейност на Ат. Далчев.) — Пулс, №20, 27 септ. 1977, 7, 13.
75. Историята като жива памет. — Лит. мисъл, 1977, №8, 31—44.
76. В зрелостта на художественото мислене. (Дико Фучеджиев на 50 години.) — Пулс, №15, 18 юли 1978, с. 7.
77. Константинова, Е., К. Куюмджиев. Проблеми на повестта и разказа след Априлския пленум 1956 г. — Съвременник, 1978, №1, 42—65.
78. Предисловие (По повод на кн. за П. К. Яворов на Н. Гайдаров „Между живота и смъртта".) — Лит. мисъл, 1978, №1, 38—41.
79. Спомени за приятеля (Цветан Стоянов). — Лит. фронт, №24, 15 юни 1978.
80. Мъдрите уроци на писателя (70 г. от рождението на Д. Димов.) — Септември, 1979, № 6, 231—237.
81. Трагедията на Яворов като културно-историческа стойност. — В: Яворов — раздвоеният и единният. Нови изследвания. С., 1980, 90—97.
82. За езика на писателя (Владимир Зарев). — Пулс, №50, 9 дек. 1980, с. 4.
83. Словото-творец. — Лит. фронт, №25, 19 юни 1980, с. 2.
84. Слово и музика. — Лит. фронт, №34, 21 авг. 1980.
85. Кой твори историята. (За героите в повестта на Г. Стоев „Цената на златото".) — Септември, 1981, №10, 225—238.
86. Новите търсения на поета (Любомир Левчев). — Пулс, № 46, 17 ноем. 1981.
87. Милион въпроси. „Веда Словена" — мистификация или мистифицирана. — АБВ, №38, 40; 22, 29 септ., 6 окт. 1981.
88. „Колко е вино от един чибур". (Рец. за К. Войнов „Баберки".) — Пулс, №11, 17 март 1981, с. 4.
89. Триъгълник от въпроси. (Рец. за К. Севов „Чужди грехове".) — Пулс, №11, 17 март 1981, с. 4.
90. Мащабно художествено мислене. (Слово, произнесено при връчването на наградата „Иван Вазов" на Павел Вежинов.) — Лит. фронт, № 28, 15 юли 1982.

91. Пазете се от занаят! (Рец. за Сл. Красински „Лирика“.) — Пулс, № 3, 19 ян. 1982, с. 5.
92. Мъченикът на земния рай. (За Ал. Геров „Фантастични новели“.) — Съвременник, 1982, № 1, 378—389.
93. Научен ли е научния стил. (По повод две лекции на Ст. Брезински, изнесени по радиото през м. ян. 1982 г.) — Лит. фронт, № 7, 18 февр. 1982.
94. Прекрасният принц на българската поезия (Хр. Смирненски). — Нар. култ., № 25, 24 юни 1983.
95. Паладин на хуманизма (Ефрем Каранфилов). — Септември, 1984, № 10, 234—241.
96. Познание за човека. 40 г. лит. свободна, социалистическа. — Лит. фронт, № 37, 13 септ. 1984.
97. Неговият роман (Д. Димов). — Нар. култ., № 25, 22 юни 1984.
98. Късове живот. (Рец. за К. Терзиев „Слънце от птичи поглед“.) — Лит. фронт, № 20, 17 май 1984.
99. Великият аноним или слово за качеството. — Нар. култ., № 11, 16 март 1984.
100. Романът „без читатели“. „Поручик Бенц“ на Димитър Димов. — Пулс, № 43, 44; 22, 29 окт. 1985.
101. Драмата на Лилиев. 100 г. от рождението на поета. — Септември, 1985, № 6, 187—210.
102. Испанският „комплекс“ Димитър Димов. — Септември, 1985, № 2, 169—196; № 3, 193—213.
103. Социалистическият реализъм — познание на човека. — В: Актуални проблеми на социалистическия реализъм. С., 1985, 82—92.
104. Дневник на критика. (Рец. за Д. Минкова „Горещо“.) — Лит. фронт, № 52, 25 дек. 1986.
105. Черно и бяло. (За романа на Д. Димов „Тютюн“.) — Пламък, 1986, № 11, 100—111.
106 Реликвата (Бележки за едноименния роман на португ. писател Еса де Кейрош.) — Лит. фронт, № 29, 17 юли 1986.
107. Аз и другите. (Жизнен и творч. път на Д. Димов.) — Съвременник, 1986, № 3. 398—419.
108. Морен орачът... (Размисли по повод стихотворението на Ив. Вазов „Морен орачът на нивата сееше“.) — Лит. фронт, № 42, 15 окт. 1987.
109. Три фрагмента за Щастливеца (90 г. от гибелта на Алеко Константинов.) — Лит. фронт, № 24, 11 юни 1987.
110. Алеко (Константинов) и реката. — Пулс, № 18, 5 май 1987, с. 4.

## II. ЛИТЕРАТУРА ЗА КРЪСТЬО КУЮМДЖИЕВ:

Статии:

111. Данчев, П. Критически талант и критически принципи. — Септември, 1963, № 5, 221—242.
112. Добрев, Ч. За правата на новаторството и традицията. — Младеж, 1965, № 4, 21—28.
113. Каролев, Ст. Критически размишления за критиката. — Септември, 1965, № 9, 60—93.
114. Динеков, П. Без монополизъм в литературната критика. — Септември, 1965, № 6, 191—202.
115. Монов, Ем. Някои приключения на филигранното съпреживяване в критиката. — Септември, 1965, № 7, 98—125.
116. Николов, М. Отговорности и възможности на критиката. — Септември, 1965, № 4, 54—76.
117. Стоянов, Л. Митотворчество. — Септември, 1965, № 10, 53—73.
118. Жечев, Т. Критическо превъоръжаване и една кратка история. — Септември, 1966, № 1, 150—178.
119. Славов, Ив. Съвременност и митология. — Пламък, 1968, № 5, 45—61.
120. Марков, Г. Ленин и въпросите на литературното наследство (Методологически принципи). — Септември, 1970, № 4, 130—131.
121. Добрев, Ч. Критически „карнавал“ или в гонитба за литературни признаци. (По повод статията на Кр. Куюмджиев за Ивайло Петров.) — Нар. младеж, № 25, 30 ян. 1971.
122. Хаджикосев, С. Проблемът за героя — проблем за критиката. (По повод статията му „Проблемът за героя в съвременната повест и разкази.) — Лит. фронт, № 32, 33; 7, 14 авг. 1975.

123. Красински, Сл. Талантът е основа на всичко. — Нар. младеж, №274, 19 ноем. 1977.
124. Стефанова, Н. Отново за „Веда Словена“ (По повод статията му „Една народна песен и един въпрос“.) — АБВ, №19, 12 май 1981.
125. Йорданов, Ал. Артистичност и проникновеност. Кр. Куюмджиев на 50 години. — Септември, 1983, №9, 244—247.
126. Каранфилов, Е. Скептичният ентусиаст. — Лит. фронт, №46, 17 ноем. 1983.
127. Марков, Г. Елка Константинова — Кръстьо Куюмджиев — резултатът е едно творческо съдружество. — В: Марков, Г. Студии за българската критика, С., 1983, 283—298.
128. Свиленов, Ат. Неканоничният... — Пламък, 1983, №10, 196—8.
129. Хаджикосев. С. Кръстьо Куюмджиев и „артистичната критика“. — В: Хаджикосев, С. Критически прицели. С., 1985, 16—24.

# Прощални истини за Соня Баева

*Илия Конев*

Родена на 30. IX. 1917 г. в София в прогресивно семейство със социалистически идеали, Соня Баева почина на 13 май 1988 г. В тези прощални минути всички ние сме толкова искрени в болката и скръбта си, колкото бяхме бодри и радостни в нашите приятелски срещи и в нашата съвместна изследователска работа. От 1954 г., когато Соня Баева постъпи в малобройния тогава Институт за българска литература на ул. „Димитър Полянов" със задачата да постави началото на архив с документи от и за историята на родната ни литература, до последните дни на своя творчески живот, когато на събрания, заседания на Научния съвет и в Секцията за българска литература до Освобождението, тя все повече разкриваше прекрасните си черти на учен, колега и човек, ние живеехме с хубавите импулси на едно общуване, което остава в душите и спомените ни без ограничение във времето.

Първите свои приноси Соня Баева постига в онези начални години от изграждането на Института като водеща научна институция в областта на българското литературознание, когато редом с изследователския патос и задружния обществен живот в кабинетите на Института бяха също човешката песен и радостта от сполуките — лични и общи. И ако в представите на всички нас сега Соня Баева остава не просто като един от ветераните на Института, а преди това като символ на жизнеутвърждаващото начало в човека, то е така, защото тя дойде в Института с тази своя добродетел и намери тогава в него атмосфера за укрепването ѝ.

Друг извор на своята жизненост, и особено на своя граждански оптимизъм, Соня Баева намери в епохата на Българското възраждане, в творчеството и примера на неговите първопредставители. На един от тях — Петко Рачов Славейков — Соня Баева посвети основната част от своите проучвания, а в десетки беседи и доклади, изнасяни предимно из страната по различни поводи, проследяваше с присъщото си умение онези видими и по-трудно уловими нишки, които свързват Петко Славейков с основните насоки на цялата епоха.

Не искам и не е нужно сега да се задържам при библиографския списък на нейните публикации, но не мога да не отбележа монографичния ѝ труд „Петко Славейков. Живот и творчество" (1968), както и нейния литературнокритически очерк за същия писател (1980). Не мога да отмина десетките ѝ сравнителни студии, в които се обосновават нови схващания за реални сходства в национално-патриотичния и идейния образ

на Паисий, Софроний, Славейков, Раковски, Каравелов и Левски, значението на руската класическа литература за нас и онази постоянна, но с изменящи се във времето тенденции взаимност между литературите на балканските народи. Не мога да отмина също участието ѝ в многотомното пълно събрание на Славейковите съчинения с издирените от нея неизвестни художествени творби, писма и статии на писателя, с обстойния и толкова съдържателен коментар за трудно разясними подробности и събития от различно естество, които днес ползуваме и пренасяме в нашите проучвания със съзнанието за вложените в тях труд, вълнения и сякаш неизбежните в нашата работа огорчения.

Но сега, когато всичко това е завършено литературно дело, а Соня Баева не може да чуе нашите слова и оценки, виждаме и отново разбираме, че редом с положения труд и всичко съпътствуващо го остава истината за постигнатото. Литературната наука за Възраждането дължи на Соня Баева немалко от разширените хоризонти за творчеството и идейния образ на Петко Славейков. С трудовете си тя внесе голяма яснота по непълно и противоречиво разглеждания проблем за ранното творчество на Славейков, показвайки го чрез онези негови особености, които го свързват неделимо с общи и главни насоки в развитието на българската и други югоизточно-европейски литератури. Нашата наука получи от Соня Баева верни обобщения за историко-патриотичните поеми на Славейков, за блестящите художествени достойнства на „Изворът на Белоногата“ и за гражданската лирика на поета — едни от най-трайните по обаяние, обществено значение и въздействие звена в многожанровото му творчество. На Соня Баева принадлежат точни и проницателни изводи за идейния и гражданския образ на Славейков, изведени далеч изнад обичайните характеристики, противопоставящи просветителя на революционера, и по показатели, които със своята вътрешна същност издават обратното — сродството и съпричастността на Славейков в отговорните революционни идеали и борби от епохата на Възраждането.

Дълъг е пътят към тези и много още сполуки на Соня Баева. Той обединява в едно нейното семейство, средата на верни приятели от различни поколения, институти, библиотеки и архиви. Сред всички тези огнища и културни средища има още една институция, която прие и разбра Соня Баева, една институция, в която Соня Баева намери нужната ѝ хармония в обстановка, интереси и духовни стимули. Това е къща музей „Петко и Пенчо Славейков“. В нея преди години тя прекарваше неизброими дни, разчитайки ръкописи на Славейков търпеливо и против своя темперамент. В този кът на творчество с атмосфера от Възраждането, която потомката на Славейков Светослава Славейкова (тогава уредник на музея) подхранваше с пленителния чар на рода им, Соня Баева получи много: познания, вдъхновение, замисли и верен усет за характерни черти на Славейковия род, което ѝ помогна да проникне в душевността и вътрешния свят на неповторимия цариградски трибун на всичко българско. И през следващите години, след смъртта на Светослава Славейкова, тя запази същото творческо отношение към светата за нея къща музей на Славейкови.

Обаятелна с откровеното си отношение към хората, към техните радости, грижи, потребности и болки, към ролята и престижа на Института като научно средище Соня Баева отрано свърза своята дейност с чуждестранни българисти и приятели на българската литература и култура от СССР, Чехословакия, Югославия, Румъния и други страни. За тях тя не

скъпеше време и средства, предоставяше им ръкописи и редки книги, в дълги беседи споделяше свои схващания по интересуващи ги въпроси, изпращаше им литература. И ако днес Институтът развива активно международно сътрудничество, ако той има приятелството, симпатиите и доверието на чуждестранни българисти, то в този негов капитал заложи свой несъмнен дял и Соня Баева.

Сред всички добродетели, заслуги и качества, с които Соня Баева привличаше към себе си близки и колеги, се откроява нейният дълг към приятелството и нейното завидно приятелство с човешкия дълг да се прави възможното за доброто на хората. Тя наистина беше приятел с този дълг и всички, които я познаваме отблизо, знаем това. Разграничаваше различните видове приятелства лесно, имаше своя мярка за тях, силно ненавиждаше онова, което започва и завършва с взаимните услуги — развива се с тях и заради тях, или пък увяхва преждевременно поради липсата на очакваната обичайна възплата. И ако сега всички разбираме по-добре от вчера, че Соня Баева никога и спрямо никого в Института не определи поведението си от позицията на личните огорчения, длъжни сме да кажем: постъпваше така, защото следваше нравствените закони на трайното приятелство с дълга да правиш възможното за другите и да не носиш товара на виновник спрямо тяхното развитие и заслужено щастие.

Заквасата на това приятелство с дълга Соня Баева получава в семейството на своите прогресивни родители, пренася я в своето семейство, поддържа я заедно с прекрасния си съпруг и заслужил общественик д-р Васил Баев, запазва я след неговата ранна смърт и я култивира във възпитанието на своите достойни за семейството и неговите традиции синове — Станислав и Петко Баеви, поели задълженията на отговорни обществени служители. Соня Баева беше ощастливена по човешки да изведе на този път и своите внуци — нейната най-голяма радост в многопосочно осмисления ѝ живот.

Спокойна вечност, наша скъпа и незабравима Соня!
Дълбок поклон пред твоята светла памет!

# Кратка библиография на трудовете на ст. н. с. Соня Баева в периодичния печат

*Диана Ралева*

1. Баева, С., Цв. Македонска. Неизвестни стихотворения на П. Р. Славейков. — Изв. на Инст. за литература, 2, 1954, 187—199.
2. Неиздадени писма на П. Р. Славейков. — Изв. на Инст. за литература, 3, 1955, 188—204.
3. Неизвестни революционни стихотворения на П. Р. Славейков. — Лит. фронт, № 37, 13 септ. 1956.
4. Нов принос към проучване на руското литературно влияние у нас. (Рец. за С. Русакиев. П. Р. Славейков и руската литература. С.,БАН., 1956.) — Лит. мисъл, 1957, № 2, 116—121.
5. Творчеството на Петко Р. Славейков от периода на Кримската война. — Изв. на Инст. за литература, 7, 1958, 3—99.
6. Книга за живота на П. Р. Славейков. (Рец. за Св. Славейкова. П. Р. Славейков.) — Лит. мисъл, 1959, № 3, 137—140.
7. Политическият дневник на П. Р. Славейков. — Литературен архив. Т. 1, 1959.
8. Из дневника на в. „Македония". — Литературен архив. Т. 1, 1959.
9. За характера и развитието на реализма в българската литература през епохата на Възраждането. — Лит. мисъл, 1961, № 4, 89—105.
10. Една страница от живота на П. Р. Славейков. — Лит. мисъл, 1962, № 6, 14—26.
11. Някои моменти от развитието на сръбската литература и творчеството на Петко Славейков. — Изв. на Инст. за литература, 16, 1965, 3—59.
12. Паисиевата „История славяноболгарская" и Петко Славейков. — Изв. на Инст. за литература, 18—19, 1966, 191—204.
13. Пенчо Славейков в семейна среда. — Лит. мисъл, 1966, № 2, 54—55.
14. Бунтовните песни на Петко Славейков. — Език и литература, 1967, № 6, 31—48.
15. Десет неизвестни стихотворения на Петко Славейков. — Лит. мисъл, 1969, № 3, 153—157.
16. Българската басня — начало и развой. — Език и литература, 1972, № 2, 74—82.
17. На синура на две епохи. — Изв. на Инст. за литература, 21, 1972, 101—118.
18. Нови задачи на съвременната литературна балканистика. (Рец. за Ил. Конев. Литературни взаимоотношения и литературен процес. С., БАН, 1974.) — Пламък, 1976, № 2, 183—185.
19. Кога е роден Петко Славейков. — Лит. фронт, № 47, 18 ноем. 1976.
20. По следите на ръкописите. Текстологични наблюдения върху поетическото творчество на Петко Славейков. — Лит. мисъл, 1976, № 1, 111—131.
21. Две поколения — две епохи. Петко и Пенчо Славейкови. — Лит. мисъл, 1977, № 10, 48—64.
22. Героят на Шейновската епопея. Петко Славейков през освободителната Руско-турска война от 1877—1878 г. — Пламък, 1981, № 3, 145—153.
23. Смъртта на Васил Левски и две Славейкови произведения „Жестокостта ми се сломи" и „Изворът на Белоногата". — Лит. мисъл, 1981, № 4, 123—131.
24. Братя Миладинови. По случай 175 г. от рождението на Димитър Миладинов и 155 г. от рождението на Константин Миладинов. — Сп. БАН, 1985, № 5, 78—85.

# Гео Милев и рецепцията на Пшибишевски

*Магда Карабелова-Панова*

Интересът към преводната полска литература у нас особено през двадесетте и тридесетте години на века е значителен.

Ако обясним предпочитанията към полска поезия и проза с шедьоврите, които ни предлага една славянска литература, ще получим само част от истината. Останалото можем да открием в спецификата на полския рецепционен модел у нас.

Тази специфика засяга активната пропагандаторска и интерпретаторска дейност на трима лидери в тогавашния ни литературен живот. Всеки от тях има своя позиция и свои професионални основания да си постави като пожизнена национална задача енергичното разпространение и тълкуване на великите полски поети романтици, на някои натуралисти и позитивисти, а също така на представители и ценители от полския модернизъм.

Имената на тримата авторитети и ценители на полското литературно слово са Пенчо Славейков, Боян Пенев и младият тогава Гео Милев. Интересът и предпочитанията им са различни. Пенчо Славейков и Боян Пенев много интензивно съдействуват за това, българската литературна аудитория да прочете в добър превод поетите романтици — най-вече Адам Мицкевич, чиято епична поема „Пан Тадеуш“ и цикъла „Кримски сонети“ заедно с баладите и романсите двамата виждат за образцов модел, адресиран към младите български поети. В този смисъл са написани и техните изследвания и интерпретации върху класиците на полската поезия.

Литературно-професионалните възгледи на Пенчо Славейков и Боян Пенев застъпват тезата, че на българската литературна аудитория трябва да бъде поднесено най-хубавото от полската литература, без оглед на това, кога са написани, защото тези изключителни поетически творби биха възпитали вкуса на читателската публика и, както казахме, биха послужили за модел на българските поети. С тази концепция двамата се изявяват като поддръжници на „асинхронния“ рецепционен модел, въпреки че Боян Пенев не пренебрегва и значителните постижения на полския модернизъм: Виспянски, Каспрович, Тетмайер.

Поетът, литературният критик, преводачът и режисьорът Гео Милев започва дейността си през годините на Първата световна война. Житейският му път, както и този на Пенчо Славейков, минава през Германия, но причините за престоя му там през 1918—1919 г. не са свързани с приятната атмосфера на тихи библиотеки, нито с глъчката на студентските аудитории. За Гео Милев това време носи отпечатъка на болничната тишина, сред която той се мъчи да надвие тежкото си раняване

на фронта. Отнесена е част от черепа, завинаги се прощава с едното си око и от този момент нататък нашата представа за него ще бъде свързана с артистично спуснатата коса над окото, сякаш да бъде в тон с модернистичните силуети на времето.

Всъщност снимките са малко, значително повече са автопортретите. Жрицата на талантите не се е показала скъперница. Първото свое дарование — на художник, той сякаш цени най-малко и ще го принесе в жертва на другите изкуства. Съчетанието ни подсеща и за други представители на модернизма в европейската литература, съчетали у себе си равностойните възможности на поети, художници, театрали, музиканти, режисьори и какво ли не. С такава всестранно обдарена личност в лицето на Станислав Виспянски — водещия драматург от Краковската цигания, най-могъщото гнездо на полския модернизъм, българските читатели ще се запознаят чрез списание „Полско-български преглед". Неговите многостранни изяви — често срещано явление сред представителите на модернизма — ни подсещат за един много интересен и малко изследван проблем: *за синтетичния творец през епохата на модернизма*. Още повече, че младият Гео Милев освен като поет и портретист скоро ще докаже, че е театрал до мозъка на костите, и стремежът към режисьорски прояви ще определи по-късната доминанта на буйната му, нетърпяща конкуренция творческа личност.

„Гео Милев се яви — пише списание „Голгота" (октомври, 1921) като литературен феномен и шуми чисто по български името му из българския литературен гъсталак: едни го ругаят, други цитират в недоумение, третите се подсмихват под мустак, четвърти — от рода на Васил Добринов — се самооблащават, пети се мръщят..."

Новото светило, новото име не скрива намеренията си за литературна борба:

„Аз грабвам в ръка сърцето си —
огромен леден камък и чакам: готов за бой. Горко
на меките чела!"

„Експресионистично календарче"

Борба срещу кого и какво? Във всеки случай борба на един дух, проникнат от идеите и поведението на модернизма. Следователно борба срещу всичко, което не е модернизъм. В тази борба ще бъде включено най-енергично името на Станислав Пшибишевски, с чиито пиеси и част от прозата Гео Милев се запознава в Германия. Младият Милев се превръща в убеден привърженик на полския сатанист и ще го величае, пропагандира и превъзнася до небесата. Дори не в преносен смисъл, а в буквален. Една по-късна литературна разпра ще ни даде основание да кажем, че за Гео Милев името на Пшибишевски изиграва ролята на „Литературна цепеница", с която той налага онези български литератори, които са си позволили да не са поклонници на родителя на „Голата душа". Гео Милев няма да се ограничи само с „Осанна!". Той превежда Пшибишевски. И още нещо: за младия Гео Милев полският сатанист Пшибишевски е съществен аргумент в големия спор за утвърждаването на българските модернисти. Рецепцията на Пшибишевски престава да бъде факт, важен сам по себе си, тя се превръща в принципно доказателство. Такава е причината да се интересуваме не само

от литературните резултати на спора, но и от личностното поведение на спорещите, което ни поднася ключ за тълкуване на комплексната рецепционна ситуация.

През 1921 г. издателство „Везни“ в Стара Загора издава „Афоризми и прелюдии“.

С появата на Гео Милев на литературната сцена се попълва като че ли една празнота в рецепцията на полската литература. С неговото участие тя става още по-динамична, с тежести и противотежести, със сложни литературни взаимоотношения и битки, превръща се в сблъсък на силни характери и умове, от чиито спорове хвърчат искри и много често вместо литературни аргументи — лични оскърбления.

Съжителствуват, действуват и се противопоставят едни на други с литературните си модели и критерии за рецепцията на полски творби у нас, от една страна, Пенчо Славейков и Боян Пенев — и двамата вече признати авторитети, привърженици на един класически асинхронен модел, и Гео Милев — с намерение да наложи синхронния модел на възприемане, с програма-максимум за себе си: ни повече, ни по-малко от лидерско място в литературния ни живот. Мястото, което в момента е заето от Пенчо Славейков.

Тримата български интелектуалци, за които говорим, не са попадали заедно във фокуса на едно литературно-социологическо изследване при реконструиране на полските рецепционни процеси у нас, а това е задължително. Тъй като от техните сблъсъци, провокирани по-често от страниците на списание „Везни“ и от изказванията на младия модернист, се стига до резултати, неочаквани и за двете страни, и до последици, вероятно неосъзнати и от двата лагера, защото те се отнасят до бъдещето.

Но докато времето и диалектическото развитие на процесите нанесе неизбежните си корекции, двете страни ще се борят, ще бранят своите пристрастия с чисто български хъс и непримиримост.

През 1921 г. на страниците на списание „Везни“ излиза една много остро написана бележка от Гео Милев за Боян Пенев. Цитираме я неслучайно, макар че се отнася до „Острова на блажените“. В спора на Гео Милев с личността и творчеството на Пенчо Славейков е привлечен и Боян Пенев и скоро този спор ще прерасне в остра схватка и за полските модернисти. Нека бъдем точни: спори Гео Милев, Пенчо Славейков и Боян Пенев изслушват. По всяка вероятност двамата авторитети и естети, привърженици на класическите стойности в литературата, не са вземали кой знае колко на сериозно младия Гео, та да си правят труда да му отговарят. Той от своя страна ги е ругаел, без да се интересува от отговора и мнението им. В тази бележка Гео Милев предлага контрааргументация срещу твърдението на Боян Пенев, че Пенчо е най-големият ни поет. Гео Милев съвсем не е лишен от способността да интерпретира проблемите — социалнопсихологически, дори и когато е краен: „За поет у Пенчо Славейков не може да се говори, а още по-малко за художник: но може да се говори за силна личност, за властна индивидуалност, дори за много силна личност и за много властна индивидуалност... Само така може да се обясни авторитета на Пенчо Славейков като „най-голям български поет“, благодарение на спешението на поета със силния човек“ (сп.„Везни“, 1925, № 5, 77—78).

Този спор за естетическото самодържество на Пенчо Славейков, което според Гео Милев активно се подкрепя от Боян Пенев, ще се пренесе и върху подбора и оценката на чуждите литератури, като избухне с особена сила по отношение на Пшибишевски.

Социалнопсихологическата мотивация на младия Милев е не само любопитна. Тя е и убедителна.

Младият Милев обявява Пенчо за естетически сатрап, чийто авторитет изисква от литературните роби да му се покланят. Да, Пенчо Славейков действително седи на трон, мечта за не един тогавашен литератор. Гео Милев също мечтае за такава възможност, макар че като поет бунтар не бива да се издава.

Странно нещо е това — психологията на българина, иска ни се да възкликнем. Пък може и да не е толкова странна. Векове наред същият този българин се е борил, мечтаел е да се отърве от единовластие, от необходимостта някой да го води за носа в политиката, икономиката, културата. Старал се е да постигне някаква демокрация. И ако, „не дай, боже!", се изправи пред възможност за реална демократична промяна, изпада в паника. Веднага почва да търси, осъзнато или не, авторитет, самодържец, лидер, да го възкачи на овакантения монархически трон. И като че ли, ако на това тронно място има поне двама или трима водачи — такова положение ще дойде пряко сили на българина да го осмисли. Той почва да степенува с „по" и „най", за да успокои ускорения си пулс. След като раздаде първо, второ и трето място, може от душа да си поговори за плурализма и многообразието на литературата, както и за демократизма, необходим за всеки литературен процес.

Сега обаче говорим за друго. Спорът е за модернизма и е яростен, поне що се отнася до темпераментната защита на Гео Милев. С хирургическо хладнокръвие, което трябва да прикрие голямото му вълнение, той ще напише във „Везни": „...колко гол е въпросът на Боян Пенев "дали до днес в нашата поезия е създадено нещо по-ценно и по-значително? Безспорно! Достатъчно е да посочим поетическото дело на Яворов! Яворов е спонтанен, Пенчо е правен, Яворов е композиция, Пенчо е комбинация. Яворов е образец, Пенчо е пример. Яворов е поема — Пенчо е христоматия с примери" (Везни, № 5, 1981, с. 83)

Съкрушително, без пощада и право на реабилитация — по Гео-Милевски. Спорът с Боян Пенев скоро ще се прехвърли от българския литературен терен върху полската литература и най-вече върху личността и творчеството на Пшибишевски, тъй като най-значителното от полския модернизъм — Виспянски, Каспрович, Тетмайер, Гео Милев не познава или поне не го проявява. Във всеки случай не включва в спора си никакво друго полско име. Очевидно Гео Милев е пристрастен, а за своите пристрастия пък Боян Пенев ще бъде изравнен със земята от редактора на списание „Везни".

Професор Пенев ще научи от страниците на „Везни", че е „заслепен роб, блейка, човек, който не притежава никакви естетически аршини за съвременната литература" (1921, № 5). Добре звучи за ерудита, естета и позначава на литературата и литературната теория Боян Пенев, нали?

Емоционалното изместване на предмета на спора, което ще се окаже доста присъщо на българския литературен живот от онова време, ние ще срещнем поне още веднъж, свързано пак с рецепционния сценарий на Пшибишевски. Че защо не? Като не достига аргументация, емоцията измества спора на обекта, върху който се спори, към личността на спорещите. Алогичността и неправомерността на подобна „риторична операция" не прави никому лошо впечатление. Важното е противникът да бъде посрамен! Българинът открай време обича да си прави сеир, защо да изключва една такава благодарна област като литературния живот?

Гео Милев, който в Германия „се вживява“ в шумната слава на Станислав Пшибишевски и познава немалка част от творчеството му, писано на немски език, го издига в култ, поглъща без усилие шумната му слава. Междувременно Пшибишевски е завладял цяла Европа. За неговите творби и естетико-философски възгледи българите няма да чуят за пръв път от устата на Гео Милев защото полският сатанист се е превърнал в легенда както от руските модернисти, които превеждат всичко негово и то автоматически става достъпно за интересуващите се българи, така и от хърватските театрали, които пък поставят драмите му. Тъй че рецепционните пътища на Пшибишевски идват от изток и от запад, а българските преводи няма да бъдат от оригинал, поради липса на интерес от страна на добрите преводачи, обединени около списание „Полско-български преглед“, където Боян Пенев е наложил отдавна естетическите си критерии.

Както става ясно от предговора към „Афоризми и прелюдии“, Гео Милев възприема и оценява Пшибишевски не само като прозаик и драматург, но и като гениален теоретик на модернизма. Веднага бихме добавили, че в оценката си за гениалността и оригиналната естетическа мисъл на Пшибишевски, Гео Милев ще се скара с различно мислещи представители от литературните ни среди. Нещо повече, независимо че времето принадлежи на модернизма, твърде малко ще бъдат поддръжниците му в раздухването на мита за Пшибишевски и в разпалването на идолопоклонническа акция, нещо, което решително не може да се каже за литературната ни публика. Двадесет години тя ще скланя чело пред безумно великия Пшибишевски и само две след тези двадесет години на слава почти няма да си спомня за него. Преди да сме стигнали до края на рецепционния сценарий, ще си позволим да споделим какъв е краят — като на отрязана филмова лента, която никога вече няма да бъде прожектирана у нас.

Афиширал се като модернист и тръгнал да защитава всичко, що е модернизъм, но с особено пристрастие по отношение на великия сатанист, Гео Милев ще даде ярко свидетелство за преклонението си чрез анкетата, която сп. „Везни“ организира през 1921 г., за да установи популярността на Пшибишевски.

Написаното от един читател за „Голата душа“ е повод за Гео Милев да направи смело теоретично обобщение. А именно: че теорията за голата душа на Пшибишевски се явявала психологическата страна на проблема за изкуството. И че, за да се създаде изкуство, от артиста се изисква нещо повече. И това е формата. Само в тази връзка душата може да достигне до своята голота, т. е. да стане неограничено интензивна. (Вж. точния текст в сп. „Везни“, 1921, № 7, с. 121.)

Предмет на нашето изследване е отношението на Гео Милев към Пшибишевски, но се налага да направим една задължителна уговорка. Като преводач и пропагандатор на руски, френски и немски модернисти (а и не само на модернисти) Гео Милев представлява едно по-мащабно явление в историята на рецепционните ни процеси и един комплексен поглед върху цялостната му рецепционна програма — издателска и преводаческа, ще ни даде по-пълно обяснение за мястото и ролята му в българския литературен процес изобщо като привърженик на синхронния рецепционен модел.

Тъй като всеки национален рецепционен модел има своята специфика и етапи, то за българския рецепционен модел, както е видно, е присъща едновременност и наслагване на разнопосочни, дори взаимно изключващи се литературни стойности и художествени резултати.

Дотук говорихме предимно за отликите, за категоричността в предпочитанията и за противоположното въздействие върху полския рецепционен модел, но смисълът на тези усилия в крайна сметка не се самоизключва, а се допълва. Ако можем да говорим за невъзможността да се погодят Пенчо Славейков, Боян Пенев и Гео Милев, то е в естетическата стойност и оценка на произведенията, които лансират. А що се отнася до философската страна на проблема, имали ли са не само конюнктурен, а и иманентен смисъл усилията на Гео Милев да наложи Пшибишевски, отговорът без колебание е положителен. Но не в посоката, в която го е предвидил главният редактор на „Везни".

Дейността на Гео Милев е особено благодатна за социалнопсихологическа интерпретация. Вече го казахме, много любопитно е отношението му към Пенчо Славейков. Вероятно и двамата биха се обидили смъртно, ако направим заключение, колко всъщност те си приличат по характери и по сила на реакциите. Защото противоречивостта, която на пръв поглед откриваме в отношението на Гео Милев към Пенчо Славейков в действителност следва една закономерност: младият Гео никак не е равнодушен към личността на Пенчо Славейков. Тя го привлича и очарова посвоему.

Какво ни задържа тъй дълго върху отношението на Гео Милев към Пенчо Славейков, след като темата на изследването е друга. Най-съществената причина е психологическа. На мен ми се струва, че в желанието си да наложи своя модернистичен вкус, т. е. да наложи себе си като авторитет, Гео Милев е смятал за много важно да се пребори с авторитета на Пенчо Славейков и, ако ще трябва да бъдем съвсем точни, не му е била нужна само публична победа. По-скоро става дума за едно вътрешно, личностно дистанциране на младия модернист от литературния авторитет на законодателя Славейков. В тази борба, която е повече въпрос на престиж, борбата за налагане името на Пшибишевски като литературен идол на нацията ни ще се превърне в един от най-важните аргументи на Гео Милев.

Всъщност бурите, които се развихрят, гордостта и безапелационните присъди на по-стария събрат по перо импонират на по-младия, защото самият Гео Милев ги носи в душата си. Двамата са свързани с близка философска нагласа, с пиетета към Ницше.

Докато за Пенчо Славейков това отношение ще остане непроменено философско-естетическо кредо, младият Гео Милев му се съпротивлява яростно и ще извърви пътя до преживяната и изстрадана революция. Но и двамата наши литератори ще съхранят у себе си силата на непокорената творческа личност, която уж не признава авторитети, а дълбоко в душата си ги прави свои модели.

Целите и мотивите, гледните точки, от които двамата възприемат немския философ, са различни, но те се наслагват и допълват, попаднали в една и съща литературна среда, в един и същи социум. Пенчо Славейков е тълкувател и интерпретатор на Ницше, Гео Милев го възприема „като най-свирепата буря, преминала през съвременния свят" и като бомба за взривяване на традиции, която ще обърне европейската култура наопаки, за да прочисти пътя на модернистичната литература. И като ключ за обяснение на сатаниста Пшибишевски.

Едно нещо са намеренията на двамата, друго — реалните резултати, — не само конкретните резултати за онова време, а реалните последици за формирането на българския литературен вкус.

По отношение на полския сатанист Гео Милев е последователен, нещо повече, „случаят Пшибишевски" за него се превръща в истинска литературна корида, която ще се разиграе най-вече на страниците на „Везни". Кои са най-видните участници в нея? За Иван Вазов „явлението Пшибишевски" е аморално, за Боян Пенев то е проява на крайно лош вкус. Пенчо Славейков изобщо не проронва дума по негов адрес, затова пък крайно темпераментният Антон Страшимиров държи една сказка на 20 януари 1920 г. в читалище „Славянска беседа", озаглавена „Велики падения". За Страшимиров примери за велики падения са Оскар Уайлд, Артюр Рембо и Станислав Пшибишевски, които той слага в един кюп, без много да му мисли. Всъщност липсата на дистанция от художественотворческите резултати на модернизма и различната естетическа позиция, карат Антон Страшимиров да порицае еднакво велики и невелики модернисти. Думата ни е за друго.

Редакцията на „Везни" не възнамерява да отмине без внимание подобна атака. Людмил Стоянов е натоварен да отговори. Ето и отговора му за Пшибишевски:

„За Пшибишевски г-н Страшимиров има само думи на отвращение — един йеремиев плач за гибелното въздействие върху младото поколение на книги като „De profundis". Той, „писателят", защитник на морала в изкуството, на здравия смисъл, на положителното в живота, на нравствените истини! Едно тъй пълно самоотричане не би могъл да направи никой уважаващ себе си художник... Дързък в невежеството, г-н Страшимиров бе също куриозен в мисълта. Неговата сказка в края на краищата бе манифестация на една умствена босота и на едно „падение", макар и не „Велико" (Л. Стоянов, „Везни", 1920, № 9, с. 291).

Дали каузата на Пшибишевски е защитена, не е много ясно, но, че Антон Страшимиров е цапардосан с дебела цепеница, си личи от пръв поглед. Поредният пример за така присъщото на българските литературни спорове по онова време „емоционално изместване".

В крайна сметка рецепцията на Пшибишевски у нас въпреки усилията на модернистите и интереса на младата читателска аудитория достига предела на естетико-психологическите си възможности, без да доведе до реално художествено влияние и литературни последователи. Най-съществената част от обяснението за нейната специфика се съдържа във факта, че нашите модернисти ползуват творчеството и популярността на полския сатанист като аргумент в борбата си срещу реализма. Следователно Пшибишевски престава да бъде рецепционен факт сам за себе си.

Тук му е мястото да се замислим върху още една страна от неговата рецепция, защото от цялостното творчество на Пшибишевски у нас най-позната, популярна и най-коментирана е „най-ниската част от творчеството му — сатанизма и еротиката."

За рецепцията на Пшибишевски и за отношението на Гео Милев може да се говори още дълго, защото този рецепционен факт е част от по-голям сценарий, в който последователно или едновременно няколко чужди литератури „си устройват среща" с българската читателска и театрална аудитория. Смисълът и значението на едно такова мащабно явление, каквото е рецепцията на Пшибишевски, не се измерва с предполагаемите тогавашни очаквания на младия Гео Милев. Реалното значение на полския сатанист в литературата ни би трябвало да се търси в трасиращата роля, която полският автор изиграва, за да бъдат изживени крайностите, на които не е склонна българската проза. Тогавашното българско отношение към

теорията за голата душа има характеристиките на мутант спрямо общоевропейския вариант: Не само защото е шумно, неочаквано дълготрайно, а същевременно е без последователи. И защото, като изключим младия Гео Милев и неговото обкръжение, българската интелигенция, обхваната от настроенията на модернизма и запленена от творчеството на европейските модернисти, всъщност никога реално не си е „загубвала ума“ по Станислав Пшибишевски. Но старателно е имитирала такъв вид лудост, за да не стане за смях пред останалата Европа. И е спечелила от това, че не е отминала Пшибишевски без внимание, въпреки неоригиналните естетически стойности на романите и драмите му. Усилията, които Гео Милев е вложил, са необходими, поучителни и оздравителни. За пълноценното развитие на всеки национален литературен процес, рецепцията на един Пшибишевски, какъвто ние нямаме, а както се оказва по-късно и не чувствуваме духовна необходимост да си създадем, е нещо като дребната шарка за детския организъм. Когато е прекарана навреме, тя не нанася поражения, а създава имунитет и стабилност.

# Непознатият Николай Лилиев

*Стоян Илиев*

Преди няколко години, когато работех върху книгата си за Николай Лилиев и проучвах различни архиви, се натъкнах на негови бележки, които ми го разкриха в съвсем нова светлина. Тогава се убедих, че когато говори или пише нещо, той е убеден в него не защото го е придобил наготово, а защото се е добрал до него въз основа на свои собствени наблюдения и анализи. В архива му в Националния музей за литература открих редица доклади, написани с молив, посветени на творчеството на Гьоте, Чехов, Островски и др. Тези доклади той не готви за публикуване, а за да отговори на конкретна необходимост в Института за литература или в Народния театър „Иван Вазов", където работи като драматург. Те се четат трудно, защото са претрупани с излишни подробности, в тях има много изморителни отклонения. Лилиев изписва десетки страници, докато дойде до основната мисъл, пише върху каквото му попадне под ръка (изглежда че и тогава е имало криза за хартия). По своята същност докладите му имат просветителски характер, очевидно той ги готви за пред недотам сведущи хора и затова иска да ги запознае подробно с биографията на писателя и с историята на неговите произведения. Натъкваме се на изцяло задрасквани страници, със започнати и прекъсвани изречения, с двойни редове. Лилиев задраска една дума и на нейно място поставя друга, по-подходяща, и това ни дава една приблизителна представа за огромните усилия, които влага във всичко, което излиза изпод неговото перо. Той бавно навлиза в света на писателя, постепенно, в процеса на работата се запознава с него, открива у себе си нови страни от неговия живот и творчество и така пълни лист след лист. Наистина има нещо героично в борбата му да навлезе по-надълбоко в света на писателя. Научните понятия, литературоведските термини, строгият стил, сухото изложение трудно му се удават, ученете думи за него са твърде непослушни, той зачертава една страница, после преминава към друга, мъчително придвижвайки се стъпка по стъпка. Очевидно се чувствува твърде неловко като учен и затова докладите и записките му са изпълнени с някакво напрежение и сравнени с ефирната лекота на неговите стихове, те направо отчайват. Като поет той е виртуоз, изключителен майстор, а тук е черноработник. Осезателно усещаме труда на неговото перо, усещаме как малкото му моливче скърца от напрежение между пръстите му. Той нищо не приема на доверие и с риск да стане скучен, да отегчи читателите или слушателите си, иска да отбележи всяка подробност и нищо да не пропусне. В доклада си, посветен на историята на Народния

театър „Иван Вазов“, на едно място разбрал, че твърде много се е поувлякъл в подробностите, между другото заявява: „Но аз се боя, че моят доклад, неизбежно сякаш, почна да има чисто хронологичен характер, че на места се превръща в изреждане на имена и се ограничава с най-бегли характеристики на бележити български артисти, без чието усърдно участие не бихме имали Народния театър“. Въпреки чувството, че е прекалил с имената и датите, той продължава все в същия дух да изрежда поредните постановки и участвуващите в тях артисти, написва 160 страници, които от само себе си представляват първата история на Народния театър и са незаменимо изследване на българската драма в имена и дати. Академик Петър Динеков си спомня, че въпреки чувствително съкратения вариант, който прочита на годишнината на театъра, той го чел няколко часа, съвсем естествено не всички имали търпението да го чуят докрай и залата постепенно започнала да се опразва.

Веднага искам да подчертая, че тези доклади на Николай Лилиев не са случаен епизод от неговата дейност, нито пък са израз на някаква академична амбиция. Ако се въоръжим с търпение и преодолеем първоначалната съпротива на текста, и навлезем в тяхното съдържание, ще се доберем до много интересни мисли и наблюдения.

В доклада си, посветен на драматургията на Гьоте, той открива: неговата „Ифигения“... „внушава по свой начин, че индивидът, като запазва своята собствена личност, трябва да гледа неговата собствена дейност да бъде в полза на обществото“. Според Лилиев и „Торквато Тасо“, „разглеждан добре, не ни внушава по-друго нещо. Тасо се представя като някакво чудовище на егоизма. Всички, които го заобикалят, му прощават неговия прекален индивидуализъм заради редкия му гений. Но неговите приятели страдат от това и го съжаляват. Тасо се движи от най-чудния индивидуализъм към пристъпите на вулгарен реализъм. Не познава разума и неговите юзди, отдава се незапирно на всички свои възможности. Един ден действителността се изправя пред него в лицето на дипломата Антонио. Пред тоя човек на делото и на студената сметка, високо почитан от обществото, поетът, със своята присъща буйност, която го кара непрестанно да преминава от една прекаленост към друга, понижава извънредно стойността на своята собствена дейност и сам мечтае само за високи прославени дела, желае страстно гражданския венец на челото на своя съперник. В своя безкраен идеализъм той не познава действителността и нейните нужди. Неговата безкрайна страст към принцесата го тласка от висотата на бляна към най-жестоката действителност. Урокът, който може да се почерпи от пиесата, е ясен. Колкото и гениален да е индивидът, той не би могъл, без опасност за личността, да се постави над обществения закон; той трябва да се подчини на законите, на общия ред. Човешкият идеал не е нито сухият и непоетичен реализъм на Антонио, нито необузданият индивидуализъм на Тасо; той е в равновесието на тия две крайности. Индивидът не бива да забравя, че е създаден да живее *за* и *между* хората. От друга страна, в „Тасо“ Гьоте подчертава не без ирония необикновената сила на етикета и на условността. Ако клетият Тасо не бе само гениален поет, а поет, роден в аристократическа люлка, кротката, но надменна принцеса щеше да бъде по-малко оскърбена от фаталната целувка.“

Ако проявите достатъчно търпение, ще се натъкнете на интересни наблюдения за писатели и техните произведения. Това, което прави най-силно впечатление, е, че Лилиев не откъсва произведението на автора от неговата личност, а винаги търси вътрешната им връзка и зависимост.

Затова той обръща особено внимание на биографията на писателя, интересува се от подробностите на неговия живот, от вътрешните подбуди, които са го накарали да създаде съответната творба. Мислите на Лилиев са обвити в много обвивки и, за да достигнете до тях, трябва да отхвърляте една по една техните черупки, докато се доберете до вътрешното ядро. Тогава ще прочетете например: „Гьоте мисли, че за писателя е необходима висока нравственост. Тъкмо тая висока нравственост, която отсъствува у други автори — в степен, която му се струва свръхчовешка, Гьоте намира у своя приятел Шилер."

Тъй като аз съм търпелив човек, четейки докладите на Лилиев се натъкнах на такива обобщения от методологичен характер, каквито вече рядко се срещат у нашите съвременни литературоведи. В доклада си за Чехов той преминава от по-частните си наблюдения, отнасящи се до стила на писателя и неговия нравствен облик, към обобщения, засягащи неговия метод: „Писател с дълбоко разбиране на общественото значение на изкуството, личен представител на критическия реализъм, отстояващ неговите принципи, Чехов мечтае да намери и да изрази в своето творчество обществен идеал за преустройството на живота. Още в „Чайка" неговият Тригорин казва: „Аз не съм пейзажист, аз съм гражданин, обичам родината, народа; чувствувам, че ако аз съм писател, длъжен съм да говоря за народа, за неговите страдания, за неговото бъдеще, да говоря за науката, за правата на човека." Като излиза от тези си наблюдения, Лилиев казва: „Чехов е вдъхновен поет на своето време. Без да е написал нито едно стихотворение, той е най-големият негов поет. Цялото му творчество е и скръбна, и светла песен на труда, мечта за изкуство, за щастие на родината. За него трудът е основа на човечеството, основа на всеки морал и естетика. В неговите произведения темата на труда винаги се свързва с мечтата по свободен, творчески живот".

Препрочитайки големите писатели на миналото, Лилиев прави за себе си много съществени изводи, които иска да внуши и на нас: че красотата и нравствеността са вътрешно свързани. Където има много поезия, тя непременно е свързана с нравствеността. Естетическата ценност за него в края на краищата е еднозначна на ценностите както от обществено-социален характер, така и от морална гледна точка.

Другият извод, който прави за себе си символистът Николай Лилиев е, че писателят не твори в атмосфера на обществен вакуум, че той отразява духовния облик на своите съвременници, че е свързан с читателите си не само чрез своите произведения, но и със социално-културните предпоставки, на които се опира. Създавайки своите творби, той само видимо има неограничена свобода в избора на художествените средства.

Направил за себе си тези изводи, Лилиев съвсем безболезнено се приобщава към изграждането на новата социалистическа култура в България. След 9. IX. 1944 г. бързо се ориентира към социалните и културните потребности на нацията. Той се насочва към тях като професионален литератор, който търси за себе си подходящо поле за реализирането на своята огромна ерудиция и богат духовен опит. Тогава той проявява специален интерес към метода на социалистическия реализъм и споделя свои мисли и наблюдения за него, които и днес не са остарели и представляват голям интерес за изследователя. Той тръгва от писателя, запознава се с неговото творчество, навлиза в индивидуалния му темперамент, а след това си прави и съответните методологически изводи: „В стихотворенията на Фет — пише той — няма нито ораторски възгласи,

нито вопли, нито стонове, нито вик на възмущение от несправедливостите в живота на човека. Фет се стреми да построи от подбора на определени думи музикален, пеещ, спокоен, изнежен стих. За себе си той говори като за човек камерен, забравен и захвърлен в сянка, който изпада в умиление пред тихата, спокойна красота и преклонен пред нея, пали „вечерните огньове" на своята поезия.

В поетическия лексикон на тоя поет няма да се намерят такива думи, които биха изразявали енергичен протест, бурно възмущение от произвола на крепостничеството и от народната неволя. Но затова се срещат „мимолетни мечти", „благоухаещи рози", „тайнствен храм", „небесни послания", „пророческа лира", „мъчителна нега", „безсилна истома", „райска сладост", „царство на феите", „ахатови очички"[1].

На поетическия стил на Фет Лилиев противопоставя стила на Маяковски: „Стилът на Маяковски се образува под знака на могъщия, енергичния, страшния, всепобеждаващия революционен порив. Поетическия стил на Маяковски е противоположен на поетическия стил на Фет."[2]

За характера на неговите търсения е твърде показателна и следната му бележка: „Пиеса на революционна романтика, със своите дълбоко правдиви образи на герои от революцията, със своята остра политическа характеристика на представителите на вражеските лагери, „Гибелта на ескадрилата" — тая картина на бойните революционни дни през 1918 г., представлява възможността да се създаде голямо патриотическо представление, което да показва как се е закрепвала в съвместната борба срещу общия враг — държавата на народите на Съветския съюз."[3]

Друга бележка за същата пиеса: „Гибелта на ескадрилата" отразява една историческа епоха, която би могла да вълнува и сега дори зрителя — със своята революционна патетика, със своята романтика и героическа страстност."[4]

Като излиза от тези конкретни наблюдения, Н. Лилиев прави важния извод от методологически характер: „Плод на съвместните усилия у художници, обществени дейци, теоретици на изкуството, *социалистическият реализъм* (к. а. — Н. Л.) изниква през времето, когато самият живот, борбата за освобождаване на работническата класа налагат нови потребности в новото изкуство, осмислят художествено неговата цел.

Още по-рано, в борбата с футуризма и натурализма, научно се опитват да определят неговата идейно-творческа платформа, реално сложена на практика."[5]

Ето до какви формулировки идва символистът Николай Лилиев. Неговата самокритичност му помага да превъзмогне своя личен вкус и естетически разбирания, за него те не са преграда за по-широко възприемане на литературните факти и явления. На Лилиев му е било съвсем ясно, че в литературата са навлезли нови поети, че тяхното светоусещане коренно се отличава от светоусещането на поетите от неговата генерация и той иска да се запознае по-отблизо с тях. Затова той си набавя книги от съветски автори, в които се изследват руските и съветските класици, като: „Александър Блок" (1955) от Л. Тимофеев, „Мастерство

---

[1] НБКМ, Ф № 719, Арх. ед. 350, л. 22.
[2] Пак там, л. 23.
[3] Пак там, л. 27.
[4] Пак там.
[5] Пак там, л. 28.

А. П. Чехова“ (1958) от В. В. Голубков, „А. М. Горький“ (1955) от И. Ф. Жига, „Жизнь и творчество М. А. Шолохова“ (1955), „Революционная поэзия“ (1890—1917) от А. Л. Дымшиц, „За и против. Заметки о Достоевском“ (1957) от В. Шкловский, „Драматургия К. Симонова“ (1958) от Л. Лазарев, „Искусство психологической драмы Чехова и Толстого („Дядя Ваня“ и „Живой труп“)“ (1958) от В. Я. Лакшин, „Проза Лермонтова“ (1957) от Е. Михайлов, „Драматургия М. Горького эпохи первой русской революции“ (1958) от Л. М. Мишковская, „Пушкин — велик руски национален поет“ (1949), „О языке и стиле романа-эпопеи „Война и мир“ (1956) от А. В. Чичерин, „Москва в жизни и творчестве А. П. Чехова“ (1948) от А. Дерман и др.

Запознавайки се с изследванията на съветските литературоведи, Николай Лилиев стига до важни за него изводи, които споделя с Петко Тихолов: „Историята на световната литература много често повествува за начина, по който се образува и развива новият творчески метод — социалистически реализъм, по който са се създавали и се създават художествени произведения. Самото понятие социалистически реализъм подразбира изображение на съвременната действителност в нейното революционно развитие. Духовният свят на съвременника не бива да изглежда опростен, ограничен, едноцветен. Трябва да се спазва границата между днешния живот и вчерашния — границата между съвременността и историята, като под съвременност се разбира това, с което живее и диша днешният човек.

Методът на социалистическия реализъм съпътствува работническата класа в стремежа ѝ да очертае своето лице; той е плод на нова формация, на ново изкуство. Това изкуство предполага пълно сливане на действителността със социалистическата идейност. Не бива да се забравя, особено от драматическия автор, че основна черта на тоя нов реализъм е утвърждаващото начало на живота и оптимизмът. Към театър на обществен оптимизъм е насочено творческото внимание на всеки съвременен театър. Истинският художник улавя живота в движение: вижда как сегашното е оплодотворено от миналото, предвижда бъдещето и утвърждава, че всичко в света се намира в постоянна взаимна връзка. Най-важно за него е във всяко ново произведение да бие живият пулс на живота, да знае защо е необходимо тъкмо сега да се издава дадено произведение, каква струна то засяга в сърцето на днешния читател, на какво го поучава.“[6]

Изводите и обобщенията, които прави Лилиев, говорят, че той задълбочено се запознава със съвременната му съветска естетическа мисъл и проявява специален интерес към идейно-философската същност на социалистическия реализъм. Трябва да подчертаем, че този интерес освен теоретически характер има и чисто художествен смисъл: „С най-добрите имена на съвременната българска литература — продължава той — е свързан социалистическият реализъм днес, както с най-добрите имена на български писатели от миналото е свързан художественият реализъм вчера. В техните произведения няма нито един образ, дори епизодически, който да не носи със себе си, в своя живот определена идея, която да оправдава неговото съществуване. Тази идея би могла да ни бъде далечна или близка, враждебна или дружеска, но тя неизменно трябва да присъствува. Според терминологията на Московския художествен академичен театър у всеки

[6] Тихолов, П. Николай Лилиев. Срещи и разговори. С., 1982, с. 40.

образ трябва да има „зърно“, което да го отделя от другите образи — устремено — „сквозное“ — основно действие, което определя задачата, поставена от този или онзи артист.“[7]

Ето до какви изводи от методологически характер се добира Николай Лилиев. Те са непознати за нашия читател, защото за него Лилиев е чистият поет, изтънченият майстор на стиха, поетическият виртуоз, който извежда българската поезия до недосегаеми висоти. Той не познава този Николай Лилиев, който през 1945 г. става академик, а през 1952 г. първият „Заслужил деятел на театралното изкуство“. Това е било признание от страна на народната власт за големите му заслуги към българската култура. Както може да се предполага, за самият Лилиев тези признания са били много неочаквани, дори и незаслужени. „Един ден — казва той веднъж на Симеон Радев — дойде при мене Елин Пелин и ми обади, че е поставил моята кандидатура за академията. Но аз разбрах добре, че той е направил това, за да пресече пътя на някой друг“. Симеон Радев се колебае как да нарече това: „проницателност или мнителност“, но то е било напълно в характера на Лилиев.

Така или иначе след 1945 г. вече съществували трима Лилиевци: поетът Лилиев, драматургът Лилиев и академик Лилиев. Поетът Лилиев мълчал и нямал намерение отново да излиза на сцената, искал да бъде напълно забравен; драматургът Лилиев всеки ден ходел в Народния театър, четял пиеси, произнасял се за тях, присъствувал на репетиции, вземал участие в обсъждането на театрални въпроси, превеждал пиеси от руски, френски, английски, немски език, редактирал представени преводи, приемал артисти и тази дейност запълвала неговото време от сутрин до вечер; академик Лилиев се пристрастява към научния живот на Института за литература, взема участие в подготовката на сборници, посветени на годишнини на видни писатели, чете дисертации, внимателно следи проявите на съвременната съветска естетическа мисъл.

[7] Пак там, 40—41.

# Към въпроса за личността на писателя Стоян Михайловски

*Венета Бакалова*

Като ценна реликва до нас достигат портрет, голяма семейна снимка, единадесет илюстровани пощенски карти и лист от бележника на известния български писател, поет сатирик, публицист, преводач, обществен и политически деец — демократ, трибун, безкомпромисен борец срещу монархията на Фердинанд и защитник на своя народ — Стоян Михайловски.

Те са притежание на Георги Цветанов Илиев (1956), учител по български език в гр. Две могили, живущ на ул.„ Тинка Джеин“ № 6, Русе, внук на Георги Николов Иванов, за когото пишем в поясненията към семейната снимка.

Този неизвестен досега портрет на Стоян Михайловски е от 1888 г., направен в Русе, с щемпела на фотографското ателие Ф. Бауер.

Семейната снимка е от 1889 година, направена в Русе. От ляво на дясно, около масата, са подредени следните лица:

Георги Петрович — Чохаджията (1835—1922) от Трявна, известен търговец, тъст на Ст. Михайловски;

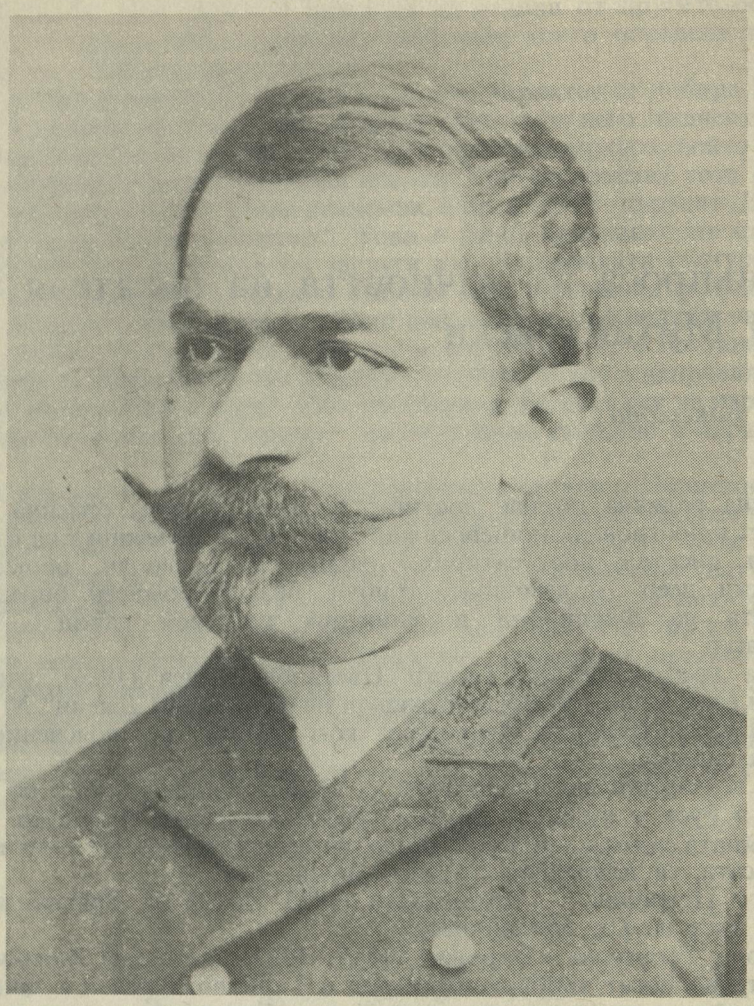
Теодора Георгиева Петрович (1845—1927) по баща Капзаманоолу (изключително богат чорбаджийски род в Търново; баща ѝ е защищавал революционното движение, но дотолкова е бил уважаван, че когато се отбивал в Търновския конак, пашата ставал на крака, за да го посрещне), тъща на писателя;

Самият Стоян Николов Михайловски;

Райна Георгиева Петрович-Михайловска (1865—1962), негова съпруга;

д-р Никола Матеев Иванов (1866—1904), основател на Бактеорологичния институт във Варна (роден в Болград — Бесарабия, завършил там българската гимназия в Ямболската махала, учил пет години медицина в Букурещ и същевременно е бил деловодител на „Доброволческа дружина“, която е имала за цел да обучи, като стипендианти способни български младежи по различни специалности, за да оглавят ръководните длъжности в свободна България. Бил е изпратен стипендиант за две години в Париж от „Доброволческа дружина“, за да довърши медицина, но той завършва за една година и половина с докторат и сам поема задължението да работи като лекар само в България), баджанак на Ст. Михайловски;

Богдана Георгиева Петрович-Иванова (1868—1959), съпруга на д-р Н. Иванов (сестрите Райна и Богдана Петрович са завършили средно



образование в Букурещ, в пансиона „Борк“, където са усвоили следните езици: румънски, френски, немски от преподаватели чужденци, а български език са им преподавали безплатно българи студенти чрез „Доброволческа дружина“. Професионално са учили пиано и пеене);

бебето в скута на Богдана Иванова е първородният ѝ син Георги Николов Иванов (1888—1965), по-късно строителен инженер, живял и работил до края на живота си в Русе, ул. „Иван Вазов“ № 1.

С отворена илюстрована пощенска карта Ст. Михайловски честити от София Новата 1905 г. на семейство Петрович в Русе. Адресирана е до „Господину Георги Петровичу, Русе, улица „Белчева“, а пощенското клеймо е кръгъл печат — София № 14, 30. XII. 1904 г.

Предната част на пощенската карта е с изображение на летен пейзаж (река, папури, красиви дървета на брегове).

В горния десен ъгъл пише: „На Джонито, на Софито, на Дорка хиляди целувки от леля Райна и от мене: свако Стоян. 30/XII 1904 София.“



В долния ляв ъгъл на бяло правоъгълно поле пише: Милке, честитя ви Новата година. Много здраве на всинца ви, — разцалувай вместо мене — всички у вас баба си, мама си, дяда си и сама себе си. Свако Стоян."

Джонито (Георги Николов Иванов), Милка Николова Иванова (1891—1962), пианистка, завършила Виенската консерватория, Дорка Николова Иванова (1895—1958) и Софито — София Николова Иванова (1898—1984), завършила цигулка в Музикалната академия в София и специализирала във Виенската консерватория, по-късно оркестрантка в Русенската филхармония и музикална педагожка, са деца на Богдана и д-р Никола Иванови.

Тези мили новогодишни поздрави свидетелстват за топлото, сърдечно отношение на Стоян Михайловски към родните му и опровергават съществуващото обществено мнение и твърдение на някои литературни изследователи, че той има суров, затворен характер и студено отношение дори към своите близки и приятели.

Племенницата му София Иванова пише: „В семейна среда, обаче, беше общителен, разговорлив."[1]

Текстът и на единадесетте илюстровани пощенски карти представя внимателното и добросърдечно отношение на писателя предимно към

[1] Иванова, С. Н., Стоян Михайловски. По случай 50 години от смъртта му. — Дунавска правда, № 181, 3 авг. 1977 с. 4.

роднините на своята съпруга. Той кореспондира предимно с племенницата, пианистката Милка Иванова, като адресира картичките до своя тъст Георги Петрович, а в левия ъгъл пише: „За Госпожица Милка“ или „За Милка“.

В следващите текстове при цитирането е запазена пунктуацията на Стоян Михайловски.

„Милке, много съм виновен, — чак сега се наканих да ти отговоря: ще ме простиш ли? Имам с какво да се оправдая: много съм занят, — денем и нощем работя, — залисан съм, — страдам от преумора. Други път ще ти пиша по-надълго: сега забравих какво ми пишеше ти в картичката си, — (на тая минута съм в книжарницата на г-жа Касярова — и оттамо ти драскам три редушки.) съжелявам че не си в София да ми помагаш.

Поздрав на мало и голямо у вас — и хиляди благопожелания на тебе. Твой свако Стоян Михайловски. София 22. XII. 1903.“

„София, 30. III. 1905

Благодаря за картичката, Милке. Ние сме много заняти сега. Леля ти Райна урежда градината, шие на Динето дрешки, и прочее, — готви се да посреща Великден. Аз пък почти всеки ден ходя на Горна баня — и в Княжево — да се лекувам. Много здраве на баба ти, дядо ти — и на всички. Свако Стоян.“

„Bon jour, Mademoiselle! —

Не съм ти сърдит, не бой се, — ами често съм болен... Поздрави на всинца ви. Свако Стоян

1 март 1906 София.“

„Милке, благодаря за картичката и за добросърдечния поздрав. Аз често боледувам — моите ревматизми почнаха да ме измъчват повседневно, и заради това не пиша. Който не обладава здраве не обича перото. Много здраве на всички ви. Наш Константин кани Матея на гости по Великден. Свако Стоян

17-I-1907 София.“

(Матея е д-р Матей Николов Иванов (1898—1962), син на Богдана Петрович и на д-р Никола Матеев Иванов, живял на бул. „Витоша“ № 48, София.

Константин е сираче, македонче, работило при Георги Петрович, осиновено от Райна Николова Михайловска след смъртта на съпруга ѝ Стоян Михайловски. По-късно това е юристът Константин Саев, баща на проф. д-р Стоян Константинов Саев във ВМИ, София. Въпреки осиновяването Константин е запазил бащиното си фамилно име Саев.)

„Много здраве — и Христос възкресе. Получих, Милке, твоето писмо. Друг път ще отговоря подробно на твоите запитвания по бълг. език, и прочее. Ще потърпиш малко. Свако Стоян.

16-IV-1907 София.“

С чувство за хумор Стоян Михайловски напомня на племенницата си Милка за предстоящото ѝ гостуване в София:

„Мадамоазело, какво стана твоя план за идване в София?

Чакаме те — леля ти и аз...

Но кога? Пиши — да знаеме — че да идем на гарата, да те посрещаме. Много здраве на всички вас.

Твой свако Стоян.

8-XII-1909 София.“

В пощенската карта от 14. IV. 1909 г. до Милка Иванова, във връзка с учебната програма по български език и литература, Михайловски изразява свое становище, според което само покойни писатели трябва да бъдат включени в нея.

„София 14/IV 1909 г.

Милке, закъсняването на отговора ми не трябва да те учудва — защото не зная какво да ти отговоря. На твоите учители или учителки аз бих казал само тези думи:

— Докле един автор е жив — за него можем да пишем фейлетони и статии по вестниците — и да го обсипваме с хвалословия или укори; но да държиме лекции по училищата — то е цяла нелепица! Училището се занимава с вчерашни неща, не с днешни — понеже днешният ден още не е изтекъл!

Твой свако Ст. Михайловски."

Фактите, отбелязани в запазения лист от бележника на Стоян Михайловски, съпоставени с отделни моменти от неговия живот, ни дават пълно основание да определим, че са записани през 1904 г.

Онази част от бележките, която изисква дискретност, е написана на френски език.

Писателят съвсем кратко и много точно е отбелязал предстоящите му, за даден ден, творчески задачи, семейни и обществени проблеми, без да спазва определен ред.

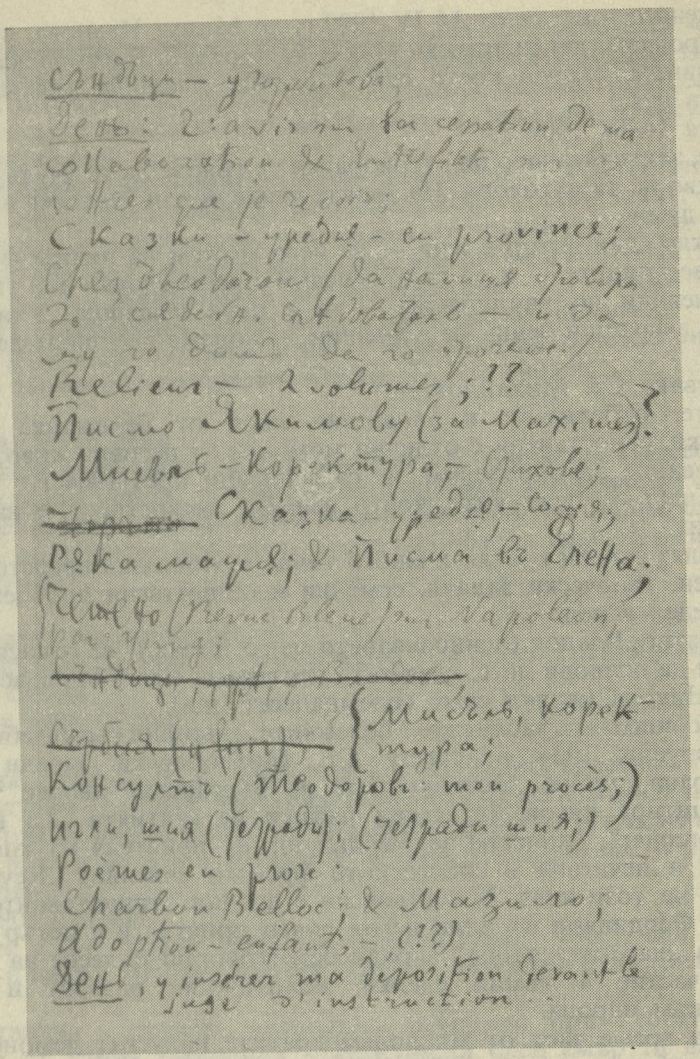
Бележката: „Владов (осиновяването не го желая.)" се отнася за отказа на писателя да осинови дете, след като неотдавна е загубил съвсем малкия си син — Никола (живял само седемнадесет дни).

Особено внимание заслужават бележките, свързани със съдебния процес от 28 февруари 1904 г. срещу Ст. Михайловски заради неговата инкриминирана статия „Потайностите на българския дворец"[2], в която писателят цитира някои интересни пасажи из статията „La Bulgarie et Ferdinand premier", написана за Фердинанд, от приятеля му княз Андрей Понятовски и печатана в собственото френско списание „Revue Franco Americaine" на този княз. Михайловски е предал отрицателните характеристики на Фердинанд от един негов личен приятел и с остър коментар разобличава „царската особа" заради безотговорно пилеене на държавни средства, участие в тъмни сделки, политически разврат и нечестно отношение към народа.

По това време част от младодемократите напускат демонстративно Народното събрание, като преминават в настъпление по страниците на в. „Ден" срещу княза и послушното му правителство. Особено деен е Стоян Михайловски, написвайки най-много изобличителни статии и дори само техните заглавия подсказват какъв е смисълът им и какъв е патосът на писателя: „Българинът няма да позволи никому да го езди"[3], „Княже, кога играйте — играйте с открити карти!"[4], „Може ли княз Фердинанд да разчита на българската армия"[5], „Психофизиология на държавното разбойничество"[6], „Новогодието на княза Фердинанда"[7], „Потайностите на българския дворец".

---

[2] Ден, 4 ян. 1904.
[3] Ден, 19 дек. 1903.
[4] Ден, 20 дек. 1903.
[5] Ден, 21 дек. 1903.
[6] Ден, 23 дек. 1903.
[7] Ден, 30 дек. 1903.



Царските власти са искали да спрат сътрудничеството на писателя във в. „Ден“.

По случай своя процес Стоян Михайловски е получил от Русе, Велико Търново, Шумен, Кюстендил, Бургас, Пловдив и други градове много писма и телеграми, в които се изказва солидарност и съчувствие към него.

(Бележката: „Консулт (Теодоров: mon proces;)“ се отнася именно за процеса срещу Ст. Михайловски, който започва на 28 февруари 1904 г. и приключва на 21 май (петък) 1904 г. Теодор Теодоров е един от защитниците на Михайловски.)

От личните бележки на Ст. Михайловски („Ден“: Мнението ми върху спирането на моето сътрудничество. Кратко съобщение за писмата, които получавам... „Ден“ — да поместя моето показание пред съдебния следовател.“) е ясно, че през време на процеса в. „Ден“ е искал от неговите страници отново да прозвучи честният глас на Стоян Михайловски — борец за демократичните права на българския народ.

# История на рецепцията на Стоян Михайловски

*Светла Гуляшка-Балканска*

Животът на художественото произведение, респективно на цялостното творчество на даден писател, е динамичен и разнообразен процес и може да се окаже твърде интересна и поучителна история, особено ако този живот е бил продължителен, т. е. вливал се е, кореспондирал е непрестанно с протичащия литературен процес.

Такава е за нас историята, която ще разгледаме тук, засягаща създаването на „образа на творчеството“ на Стоян Михайловски в миналото и в наши дни. Един от въпросите, които ни занимават, е „преводът“, т. е. интерпретацията му.

Този „превод“ е в зависимост от „хоризонта на разбирането“ (Маркс), разкриващ обективния онтологичен пласт на културните традиции, запечатани, от една страна, в текста, а, от друга страна — в духовния мир и култура на интерпретаторите. Мярката и степента на разбирането, височината на неговия „хоризонт“ варират според степента на сходство, близост, адекватност или пък на отдалечаване, на разминаване между участниците в процеса на художествената рецепция: автор—текст—читател.

Взаимодействието в този сложен рецепционен процес може да се разглежда като „диалог“ между автор и читатели, който се осъществява посредством произведението. Изправени сме пред срещата на различни страни, чиито гледни точки, стремейки се към сближение, същевременно си противостоят. Този „диалог“, воден приживе на Стоян Михайловски, а и дълго след смъртта му (през 1927 г.), ни напомня с нещо репликите от пиесите на абсурда: всеки участник там се придържа към своята тема. Получава се разногласен хор, сочещ едно неизбежно разминаване.

Особено положение всред читателската аудитория има заелата място между текста и автора, от една страна, и между текста и читателите, от друга страна, като посредник — *литературна критика,* която „изработва“ парадигмата на прочетения текст.

В настоящата работа ние ще съсредоточим вниманието си върху ролята, която литературната критика изиграва приживе и посмъртно спрямо Стоян Михайловски в изграждане „образа на неговото творчество“. Ще си позволим да прескочим множество подробности с фактологичен характер (имена, дати, заглавия), тъй като ни интересуват в дадения случай повече субективните аспекти на въпроса, засягащ автор и критика.

Тук трябва да подчертаем, че литературната критика, макар и бавно, успя да се доближи до онова, което в творчеството на Стоян Михайловски е устойчиво, съставлява неговата ценност и своеобразие и звучи твърде актуално и в наши дни. От 1981 г. насам станахме свидетели на един нов подход на изследване, стремящ се към по-цялостен обхват на огромното по своето разнообразие и количество творческо дело на Стоян Михайловски.

Началото през тази година бе поставено от няколко интересни статии. Първата от тази поредица, която смятаме за необходимо да посочим, е статията на Атанас Натев „Неприспособимият“[1]. Тя атакуваше редица закостенели методологически грешки при изследването на Михайловски, които стояха и в основата на неговата едностранчива интерпретация. „...Първите философски поеми на Стоян Михайловски, пише Натев, предизвикват сериозен отглас у част от нашата интелигенция след Освобождението. Но ето как се отбелязва този факт в сегашната ни академична „История на българската литература“: „През 80-те и 90-те години някои у нас проявявали влечение към общочовешките проблеми. И *куриозното* е (курсивът навсякъде е на А. Натев — б. а.), че повод им беше дало едно *незначително* произведение „Поема на злото“ от Стоян Михайловски. Тя била направо *„недостоен* повод за разговор на подобна тема“ (Т. 3, с. 83). Дори такъв прогресивен писател като Алеко Константинов бил „възхитен“ от *някакъв* богат поетически дух и силно въображение на автора на поемата“.

„...От нас се иска твърде малко, продължава разпалено и полемично Ат. Натев, — да приемем, че явлението Михайловски присъствува в културната ни история не откъслечно и подборно, а с всичките си страни и странности“.

Атанас Натев даде и още едно убедително доказателство за правотата на казаното в тия редове — изданието на „Божествен размирник“ през 1987 г. На него дължим и инициативата за съставителството и предговора. Това издание предоставя на сегашния читател Стоян Михайловски откъм оная негова страна, която бе останала в сянка и бе пренебрегвана или неразбирана от по-голямата част от неговите критици — неговата философска поезия и проза.

Не може да не се отбележи и послесловът на Ал. Кьосев в същото издание, който изчерпателно разглежда „образите на творчеството“ на Михайловски, които обуславят различните начини на четене на това творчество, възникнали най-вече по време на живота и литературната дейност на поета, и които са „сложна резултантна сила, произхождаща както от публиката, така и от поета.“ И Кьосев посочва как самият Михайловски „чрез различни литературни и нелитературни усилия активно гради тези образи — често пъти в конфликт с критиката и публиката“, стремейки се да изгради у своите читатели една „норма на четене“ на собствените си произведения, или — една „призма“ на четене, през която творчеството му да се „разчита“ по желан от него начин.

Ще си позволим да отбележим обаче, че не „диалогът“ между Михайловски и неговите интерпретатори определя онова, което е най-характерно за творческото дело на писателя. Това, което *обединява* (к. а. — С. Г.-Б.) огромното по количество и разнородно по своя състав литературно

---

[1] Литературен фронт, № 6, 5 февр. 1981.

творчество на Стоян Михайловски и което определя неговия нравствен патос — е голямата му и единствена любов към неговия народ, когото той обича с възрожденски плам:

„Аз обичам глубоко, обичам безпределно българския народ, на когото съм се заловил от много време да служа, за когото съм жертвувал здравето и попрището си, за когото съм готов да жертвувам и живота си..."

Борбата срещу „българското национално зло" (по израза на Михайловски) е *основен двигател* на неговото творчество.

Друга статия, излязла през същата година, е „Съдбата на сатирика"[2] — по случай 125-годишнината от рождението на поета, на Михаил Неделчев. В нея авторът, като посочва лошата издателска съдба на творбите му, твърди: „Убеден съм, че живите му страници (на Ст. Михайловски) могат да бъдат стотици, че митът за тромавостта на стиха и езика е плод на лошо литературно възпитание, на догматична привързаност единствено към песенността... Не става въпрос да преоткриваме Михайловски, завършва статията си М. Неделчев. Пиететът към него е жив, ореолът му на класик е непокътнат. Трябва само по-добре да прочетем известното. Трябва само да прочетем непрочетеното..."

Израз на опит за такъв прочит беше и нашата статия за Стоян Михайловски — „Опит за портрет. „Денят се познава от утрото"[3]. В нея акцентувахме върху началния, доосвобожденски период в творчеството на Михайловски, обхващащ само четири години от цялостната му литературна дейност, като разгледахме и някои неспоменавани дотогава творби на автора. „За нас, отбелязваме в тази статия, тези малко на брой произведения... са един миниатюрен *модел* на цялата по-късна творческа дейност и творчески търсения на писателя. Модел, който съдържа в себе си основните тенденции на бъдещото развитие на автора... Разглеждането на това начало в писателското поприще на Михайловски ни е особено необходимо при обяснението на „явлението Стоян Михайловски" — една на пръв поглед необичайна фигура в нашата литература, но която има своя здрав корен в нейните традиции и свое предопределено от нейното развитие място".

Много интересна и обогатяваща представите ни за Михайловски беше и статията на Димитър Христов — „Стоян Михайловски в националната литературна традиция (Опит за съвременен прочит)"[4]. В нея авторът успешно оборва създалата се в съзнанието на повечето от съвременниците на Михайловски представа, че той е „мизантроп, гръмовержец, мрачен отрицател и песимист, презрял неизправимата човешка природа, бунтар и самотник, дори мистик". На въпроса, „дали е възможно взаимодействието на неговия противоречив, „ратоборен" дух с нашата съвременност", авторът отговаря утвърдително, като посочва и с какво именно — чрез анализите, направени в нова светлина на някои произведения на поета, между които особено успешен е този на „Книга за българския народ".

„Ясно е, пише Димитър Христов, „че смъртта и възкресението" на едно художествено произведение не могат да бъдат обяснени само със степента на „художественост" или „нехудожественост" като абсолютно качество, че естетическият живот на една поетическа творба е продукт на сложно взаимодействие между обективно съдържащите се в творбата потенциални

---

[2] Лит. мисъл, 1982, № 8, 44.
[3] Лит. мисъл, 1986, № 2, 47.
[4] Септември, 1981, 1, 227.

възможности... и възприемащото читателско съзнание, чиято естетическа чувствителност е исторически променлива величина.“ Що се отнася до поетиката на Стоян Михайловски, авторът, позовавайки се на същото произведение, отбелязва, че „в нея се сливат сложно и се преплитат най-малко три поетични системи: домашната „всеотрицаваща“ (тя стои в основата), източната символно-алегорична (като много близка до българската фолклорна) и поетическата система на френската дидактична (точно романската моралистична) поезия. Взаимодействието на тези системи обаче не е външно — то образува сложната, оригинална „сплав“, която прави явлението Стоян Михайловски да изглежда уникално — самотен остров в българската поезия или дори вън от нейната традиция. Ала Михайловски като поет не е някакво „остатъчно“ явление от българската средновековна традиция... Той е в най-добрия смисъл на думата модерен поет на своето време, в чиято поетика могат да се открият зародишите на по-късни системи... В неговата поетика като че ли се срещат поетическите системи на Изтока и Запада.“

Това, което и днес продължава да е ярко, актуално в „Книгата“, тази „яростна и тъжна поема на злото“ (Д. Христов), са уроците на историята, която ни поднася Стоян Михайловски, неговите изводи за авторитарната държава, за нейната философия и принципите, върху които тя се гради.

В „Литературен фронт“[5] бе отпечатана и статията на Тончо Жечев „Стоян Михайловски.“ „Необятното, неизучено и разнопосочно книжовно дело на Стоян Михайловски, отбелязва авторът, има средоточие, свой нравствен център. Той е в началото на смяната на акцентите и знамената, в началото на прехвърляне на тежестта от избавлението на народа от чуждоземно робство към изграждането на личността, на гражданина в новосъздалата се държава, в началото на усилията за превръщането на поданиците в свободни и отговорни граждани...“

В тази кратка статия Тончо Жечев прави и следния важен извод: „...Стоян Михайловски със своите поеми на митологични и библейски сюжети хвърли жив мост към старобългарската литература, изцяло почиваща на християнските и езически митове. С истински ренесансов замах той търси да положи в основите и на новата литература онези митове, които са ѝ осигурили разцвет не само в Елада, Рим и европейския Ренесанс, но и в епохата на собствения разцвет на старобългарската книжнина. При това неговият опит идва да запълни една празнота в самата българска възрожденска литература, свързана единствено с политическата и националната борба, сама стеснила ренесансовата си основа...“ И друга една заслуга на Стоян Михайловски, посочена от Тончо Жечев: „Появата на индивидуализма в българската култура и литература обикновено се свързва с кръга „Мисъл“, с Пенчо Славейков и д-р Кръстев. Това е вярно само когато под индивидуализъм разбираме един кръжец или едно литературно направление. Но ако вземем предвид, че индивидуализмът в широкия смисъл на понятието, освобождаването на личността от предишните средновековни обвързаности, утвърждаването на нейните права и стремежи са смисълът на всеки ренесансов процес, на всяко ново гражданско общество, трябва да кажем, че една от централните фигури на това движение у нас е Стоян Михайловски.“

Тук ще отбележим още една статия — на Михаил Неделчев — „Две стихосбирки с краевековна проблематика“. („Currente calamo“ и „Под наше

[5] Литературен фронт, № 26, 25 юни 1987.

небе“)[6]. Статията, която идва да ни подсети, че и в нашия нов и отиващ вече към края си XX в., можем отново да прочетем „краевековните“ стихотворения на Стоян Михайловски.

От разгледаните дотук няколко статии можем да направим извода, че съвременното ни литературознание е направило голяма приносна крачка в приближаването си до Стоян Михайловски и до неговото творчество.

А сега ще се върнем назад, за да видим не само как, но и защо бяха създадени стереотипите във възприемането на образа на творчеството на този голям български писател, когото съвременната му литературна критика обяви приживе за мъртъв и осъди до края на живота му на забвение.

В интерес на правдивостта трябва най-напред да изтъкнем обективните причини. „В началото на века, пише М. Неделчев[7], Михайловски е така „модерен“, че тези, които пряко пренесоха възрожденско-просветителското от 1870—1880 г. не успяха да го припознаят като свой“.

Де Профундис, поетът, явил се с европейска външност, стряска тогавашната българска публика от 80-те години, защото появата му в този вид не отговаря на нейния тогавашен „хоризонт на очакване“. А с избора на латинския си псевдоним Стоян Михайловски нарочно слага бариера между първия „доосвобожденски“ период в своето творчество и между това, което поднася на своите читатели след Освобождението.

На равнището на поетическата стилистика обаче тази „модерност“ се облича в пласт от вулгаризми, антипоетизми, архаизми и неологизми. Получава се, както отбелязва А. Кьосев[8] „един тъжен парадокс“: Михайловски изобразява „модерни“ философски идеи и настроения с една отмираща за българската литература словесно-реторична техника; критиката пък има усет за новите принципи на поетическото слово, но не и за „модерния пласт“ в проблематиката и стилистиката на Михайловски. Д-р Кръстев е категоричен: истинската поезия не може да облича „небрежна, неправилна, оттласкателна форма“. Получило се е едно разминаване между образа, който гради Михайловски за себе си и за своето творчество, и този, който гради за него критиката. Напразно поетът ще разяснява: „Първото и най-важно произведение на писателя е самият писател. Ако не знаете нищо за твореца, вие малко ще разберете и неговите творения.“

Някъде Сент-Бьов беше подхвърлил мисълта, че „Сарказмът е само една от формите на тъгата“. Тъгата на Стоян Михайловски, хвърляща сянка върху творчеството му, има корените си в българската действителност. Но пак д-р Кръстев, без да успее да отрази сложността на тази мисъл, създава клишето „баснописец и сатирик“. Това клише, отново ще цитираме А. Кьосев, „тръгнало от д-р Кръстев, заедно с несъвършената издателска политика и начина, по който Михайловски се преподава в училище, е една от причините за устойчивото избирателно четене на творчеството му“.

Но това разминаване в диалога между автор и критика, от което страда правилното осветляване на творчеството на Михайловски, се обуславя и от някои субективни причини, коренящи се в специфични особености на българската литературна критика, намерили изява приживе на поета, а и след това.

---

[6] Литературен фронт, № 35, 27 авг. 1987.
[7] Пак там.
[8] Пак там.

Пътят на Стоян Михайловски се пресича с друго едно крупно „явление", изиграло значителна и своеобразна „положителна" и „отрицателна" роля, през един дълъг период от развоя на нашата литература. Става дума, досещате се, за д-р Кръстев.

Докато в „Литературни студии" (1898) той, както сочи А. Кьосев, се впуска в разрешаване на своята „психологическа гатанка", т. е. на Стоян Михайловски по посока „поетът, човекът, мислителят и пр. неуравновесена натура", през 1907 г. в „Млади и стари" всички външни прояви на поета, включително и неговото творчество, са обявени за несъществени, противоречиви и несъвършени... Тук обяснението на „феномена Михайловски", на „психологическата гатанка" се е оказало: „човекът" — една цялостна мистично-субстанционална сърцевина, за която може да се говори само с език от парадокси или с метафори, внушаващи дистанция и каменна непроницаемост.

Това означава между другото „ценностно отрицателен филтър" за четене. „Всъщност, отбелязва Кьосев, това е *част от полугласно започналата акция на кръга „Мисъл" по „зачисляването" на Михайловски към поколението на „старите"* и изтъкването на „публицистичността", „грубостта" и „старомодността" на неговото творчество."

Пак под влияние на д-р Кръстев, години преди „зачисляването" на Стоян Михайловски към „старите", Божан Ангелов, близък на кръга „Мисъл", предрича на „видния сатирик", че той ще „заеме мястото на патриарха на българските писатели, онова място, което Вазов, види се, не може да задържи, та ще трябва другиму да отстъпи...". По такъв начин, в разрез с фактите, той поставя Стоян Михайловски по-високо от първенеца на българската литература. „Без никакво съмнение, пише по този повод Борис Делчев[9], в това изказване се долавят навеи от онази фракционност, която пречеше на групата около Пенчо Славейков да оцени трезво Вазов.

И по-нататък отново даваме думата на Борис Делчев, за да допълни образа на тази литературна критика: „Д-р Кръстев е имал рязко отрицателно отношение към литературното дело на Любен Каравелов... Не е тайна, че сп. „Мисъл" нямаше благосклонно отношение към Елин Пелин и не направи нищо за неговото утвърждаване като писател. Същевременно то въздигаше творчеството на П. Ю. Тодоров и му даваше прекалено висока оценка, без да посочи неговите слабости от идейно и изобразително естество. И това двойнствено отношение, разбира се, не беше случайно — то беше израз на някои предубеждения по важни въпроси на естетиката... Оттук и едностранчивото отношение към тях, което е само частен случай от една предвзета *литературна политика, която издигаше изкуствен водител* между различните течения на националната ни литература, често пъти в разрез с фактите."

В тези думи се откроява самомнението на критици, „обратно пропорционално на тяхната способност да се справят с литературните факти". (Това е пък цитат от по-ново време, който неслучайно употребихме[10], защото той „върши работа" и в разглеждания случай, което подсказва продължителност на явлението.) Самоизолирани в тясната си групичка около сп. „Мисъл", в която те се ласкаят един друг: — „Аз, лев Софийски, ти орел Балкански", иронизира ги Стоян Михайловски (Автолатри), те добиват *самочувствието на непогрешими съдници.*

---

[9] Лит. мисъл, 1961, № 4, с. 115.
[10] Г. Д. Гошкин. Фил. мисъл, 1952, № 1, с. 75.

Представите ни за д-р Кръстев се допълва с една широко известна и до днес статия на Симеон Радев: „Д-р Кръстев като литературен критик“[11]. Вярно е, че напоследък се изтъкват повече положителни черти в литературното дело на д-р Кръстев. Самият Симеон Радев, както подчертават тези, които разглеждат делото на редактора на сп. „Мисъл“, е смекчил казаното в написаната в младите му години статия. „Аз не забравям също, пише С. Радев[12], че добър или лош критик, д-р Кръстев посвети такава дълга дейност на литературната ни критика и помогна да се направи от нея един важен отдел в българската книжнина.“ А един разказ за „мъчното му юношество“, събудило у Симеон Радев разкаяние за „употребения срещу него тон“. Но по-нататък Радев споменава за едно писмо на Максим Горки до П. Ю. Тодоров, „което, казва той, съдържа бележките, направени от Горки върху пратения от д-р Кръстев текст. Те са прямо унищожителни за българския критик и аз със задоволство видях, че те се приближават по дух до това, което съм писал за него в мои студии“.

Следователно става дума за проява на една етичност от страна на улегналия с годините Симеон Радев към дългогодишния и неуморим труженик д-р Кръстев. Но в никакъв случай не и за ревизиране на казаното от него. Симеон Радев съжалява единствено „за тона си“.

Отношението на д-р Кръстев към Вазов и неговата линия в литературния развой е изяснено. Но все пак има голяма доза истина в показанията на Симеон Радев, на Борис Делчев и др. Тази вражда няма само „литературен“ характер.

Рецидиви от подобни „недостойни“ вражди можем да срещнем като едно закъсняло ехо и по страниците на сегашния литературен печат. Достатъчно е да препрочетем някои скорошни литературни дискусии, в които мнозина литератори парадират със своето „чувство за непогрешимост“.

Изреждането на рецидиви от тесногръдо разбиране на задачите на литературната критика може да продължи както до 1944 г., така и след това. Напразно десет години след смъртта на Стоян Михайловски Петър Динеков призовава да не се робува на литературни легенди[13], а да се търси „зад мраморното, отчуждено и застинало изваяние живият човек с неговите разностранни черти, по-слабите му и по-силни литературни качества“. „Истинският му образ, пише по-нататък Динеков, е скрит зад шаблонни фрази и учебникарски определения. Създадена е за него една легенда.“

Тези легенди или наложили се стереотипи при възприемането попречиха задълго да бъде съзряно у Стоян Михайловски онова своеобразно превъплъщение на най-характерната черта в българската народопсихология — правдотърсачеството.

Прелиствайки страниците на литературните издания в търсене на пътищата, по които се е изработвал „образът на творчеството“ на Стоян Михайловски, попаднахме на следната мисъл: „Никой няма право да пише за литературата, ако не е творец. Иначе създаването на статии по един или друг повод от литературния живот се превръща в средство за самоизява. Преценителят иска да натрие носа на автор и читател с пубертетните си енциклопедични познания, посредством някой и друг префърцунен цитат или да смае света с необоснованата си категоричност... Литературни неуспехи аз имам, и те не са малко, продължава Серафим Северняк, но не

[11] С. Радев, Погледи към литературата и изкуството и лични спомени. С., 1960.
[12] Пак там, с. 310.
[13] Литературни легенди. Стоян Михайловски — от човека към моралиста. С., 1937.

мога да поставя наравно със себе си един човек, който за една и съща моя книга в едно издание пише изцяло положителна статия, а в друго — изцяло отрицателна... Нищо, нека си печата. Просто още едно доказателство, че критиката се забравя, а книгата остава..."[14]

И днес можем при добро желание, ако се поровим по страниците не само на столичния, но и на извънстоличния литературен печат, да открием подобни рецидиви от вкусовщина и груповщина.

Но за такива критици, които ни е трудно да причислим дори към „средните" (според собственото им нововъведено подразделение — по подобие може би на „Млади и стари"?), за такива критици, които бихме нарекли за по-лесно с една дума, взета от речника на Ролан Барт, но имаща при него друг контекст — скриптори, ни идва наум една мисъл на Симеон Султанов: „Не можеш да учиш писателите на майсторство, когато самият ти си още чирак".

Литературните стереотипи, рецидиви на оня *стил на критика, водещ началото си от д-р Кръстев и неговия кръг,* не забулиха истинната същност на творчеството на Стоян Михайловски, въпреки че останаха твърде дълго „в обращение". Недоразбраният, недооценените и забравеният приживе Стоян Михайловски често пише върху страниците на своите тетрадки: „Истината е вечна, тя може да почака."

Видяхме, че в поредица статии от 1981 г. нататък надеждата на Михайловски за разбиране на неговия „образ" и творчество, не е била напразна. Тепърва представата за неговото голямо значение в литературния развой предстои да се изяснява и обогатява.

---

[14] Лит. мисъл, 1965, № 5, с. 5.

# Нови книги по история на българската възрожденска литература

*Лидия Михова*

Интересът в последните години към проблемите на българската възрожденска литература доведе до разширяване на обсега на изследователските търсения. Възможностите, които откри пред литературознанието социологията на литературата, свързаните с нея теория на комуникациите и естетиката на рецепцията, позволиха разработката на малко известни и отминавани от литературната история явления. Обект на изследване станаха проблемите за читателя, формирането на художествен вкус, изграждането на литературна култура. Проучванията в областта на компаративистиката разкриха интересни и значими за българската литературна история отношения на междукултурни контакти. Те осветлиха някои моменти около изграждането на новобългарската жанрова система, език и култура.

Новата книга на Петър Динеков „От Възраждането до днешния ден“ (изд. на Бълг. писател. С., 1987) включва пет статии, посветени на върхови изяви в българската възрожденска литература. Две от тях представят новия авторов прочит на съчинението на Паисий Хилендарски „История славеноболгарская“. П. Динеков очертава в няколко основни направления историко-литературното и програмно за Българското възраждане значение на творбата. В статията „Читателят на „История славеноболгарская“ откриваме едно съвременно виждане, допълващо представата за характера на Паисиевото дело. Авторът съсредоточава вниманието си върху характеристиката на т. нар. предполагаем читател в произведението, без да омаловажава проблематиката, която поставя изследването и на реалния. Разкрити са най-общите типове отношения между писател и читател (като се държи сметка и за актуалността на представата за „слушателя“ в авторовите представи през Възраждането). Всеобхватността на творческите и обществените изяви на Л. Каравелов са обект на научен интерес в статията „Любен Каравелов — личност и съдба“. Размислите върху публицистиката на Каравелов насочват към богатството на теми в нея, обществено-политическата ѝ страст, нейната морална отзивчивост. Видяно е мястото на Хр. Ботев (в „Още веднъж за Христо Ботев“) сред поетите хуманисти, разкрити са драматизмът и историчността на неговото мислене. Статията „Българската емигрантска литература през XIX в.“ разглежда интересен и недостатъчно проучен проблем в българската културна история. Набелязани са формите на българската емиграция през епохата, развитието на емигрантските центрове в контекста на възрожденския

културно-литературен процес, проблемите около отношенията с литературата на съответната страна. Убедителна е аргументацията на П. Динеков срещу схващането на румънската изследователка Е. Сюпюр за особената литературна школа на българската емиграция в Румъния. Авторът разкрива общонационалния характер на литературата, създадена от българи в Румъния. Интересни са наблюденията на П. Динеков върху книжнината на банатските българи. Специален проблем в книгата представлява личността на Неофит Бозвели. Разгледано е главно мястото на възрожденеца в историята на българската интелигенция. Поставя се небезинтересният въпрос за своеобразния сблъсък на просветителски рационализъм и християнска религия и значението му за мирогледните позиции на Неофит. Мащабността в литературно-поетическото мислене на възрожденеца му отрежда място в историческата перспектива до творци като Раковски, Каравелов и Ботев. Статията „Една възрожденска книга" разкрива патриотичното оправдание и общественото значение на издаденото от Никола Карастоянов житие на Георги Нови от XVI в. Авторът се спира на полиграфическото оформяне на изданието, както и на обществения му отзвук. Гравюрата на мъченика в книгата — дело на сина на издателя Анастас Карастоянов, е оценена като едно от най-интересните изображения във възрожденската книга.

Привличат съзнателната позиция и стремежът на изследователя към осветляване на литературните явления в собствения им контекст, без това да ограничи или пренебрегне оценката им от гледна точка на съвременността.

Книгата на съветската българистка Марина Чемоданова „Творчество Васила Друмева и становление болгарской национальной литературы" (Изд. на БАН. С., 1987) изследва творчеството на В. Друмев в контекста на новата българска възрожденска литература и специфичните процеси, които я съпровождат. Книгата съдържа увод и три глави, посветени съответно на обществено-културната и литературнокритическата дейност на възрожденеца, ролята му при утвърждаване на българската художествена проза и значението на пиесата „Иванко" за формирането на българската драматургия.

Новооткритите от авторката архивни документи доуточняват някои моменти от пребиваването на Друмев в Русия, от обществената му и педагогическа дейност в Силистра, от неговото заточение по време на Стамболовисткото правителство.

М. Чемоданова проследява просветителските и педагогическите възгледи на възрожденеца, изяснява естетическата програма на писателя, мястото на неговите проповеди в новобългарската публицистика.

Във втората глава от книгата авторката поставя въпроса за спецификата на българския романтизъм. Посочва спонтанния характер на неговото възникване, теоретическата му неосъзнатост. Очертава типологическите връзки на българския романтизъм с романтизма в страните с актуални националноосвободителни движения. Интерес представлява изследваното влияние на т. нар. „неистова" литература, проникнала на българска почва главно чрез преводите от френски (Е. Сю, Жорж Санд, В. Юго и др.). М. Чемоданова търси сходствата между първата новобългарска повест „Нещастна фамилия" и френската „неистова" школа. Открива общи похвати — накъсана композиция, наслагване на събития и сцени, неочаквани обрати в сюжетното развитие, изграждане на героите по принципа на контраста. Освен с влиянието на „неистовата" литература

някои от посочените особености и тяхната поява във възрожденската белетристика биха могли да се свържат и с художествените принципи на изграждане в българския фолклор. Що се отнася до сантиментализма в българската литература, авторката изтъква, че той се редуцира до тенденция. Друмевият сантиментализъм е характеризиран като трагически в отличие от мелодраматическия. Посочени са и „едва уловими" елементи на реализъм в повестта.

На основата на наблюдения върху „Ученик и благодетели" и разказите за Русия М. Чемоданова изследва реалистичните тенденции в творчеството на Друмев. Посочва творческото влияние на руската реалистична литература от XIX в., и по-специално на Гогол, върху повестта. Незавършеният цикъл разкази за Русия свидетелствува за еволюция в творческото съзнание на белетриста в посока към засилване на реалистичните тенденции. Авторката открива типологично родство между разказите на Друмев и очерковите бележки на чешкия писател К. Хавличка-Боровски „Картини от Русия".

В третата глава М. Чемоданова се присъединява към схващането, според което българската драматургия се формира в резултат на синтез, наред с диалога, прерастващ в пиеса. Авторката разглежда развитието на действието в драмата „Иванко" на Друмев, прави паралел между нея и Пушкиновата „Борис Годунов" главно по линия на психологизма, проучва приема на „Иванко" в българския периодичен печат.

Като разкрива многостранността на дейността на В. Друмев — като педагог, литературен критик, белетрист, драматург, учен, М. Чемоданова се опира на известните в българската литературно-историческа наука факти и изследвания, изразява своето съгласие или несъгласие с някои от тях, попълва известни страни от биографията на възрожденеца, поставя въпроса за влиянията на западноевропейската „неистова" литература върху новобългарската белетристика.

„Преводната проза от гръцки през Възраждането" (Изд. на БАН, С., 1987) от Афродита Алексиева представя неизследван в своята цялост и значим за българската литературна история проблем — контактите на българския книжовник с гръцката литература. Авторката проследява проникването на гръцката книжнина в България през Възраждането, разкрива интересните отношения, в които влиза творбата посредник (гръцка) спрямо оригинала и българския превод. Материалът обхваща преводната светска проза — социалнополитически съчинения, нравоучителни, педагогически, художествени. Проявената вещина в изобилствуващите в труда текстологични съпоставки предполага отличното владеене на двата езика — български и гръцки — в техните разнообразни варианти и нюанси през разглеждания период. Заслуга на авторката е и работата по установяването на гръцките оригинали и текстовете посредници.

В уводната част А. Алексиева разглежда основните характеристики на преводаческата дейност от гръцки през Възраждането. Посочва характера на съчиненията, към които се насочва българският преводач — главно популярни. Очертава посредническата роля на гръцката литература при възприемането на произведения от западноевропейската.

В главата за преводите на нехудожествена проза обстойно е разгледан Софрониевият превод на „Театрон политикон". Като дава оценка на качествата на превода, авторката изхожда от състоянието на езика, от обществените и художествените задачи на преводача. Изяснено е значението на гръцките учебници при проникването на светски знания, на кратки

разкази и басни. Те разкриват характерен за Възраждането интерес към античната тематика.

А. Алексиева изследва значението на художествения превод от гръцки при появата на оригинална българска художествена литература за приобщаването ѝ към постиженията на западноевропейската (френска, немска, отчасти италианска и американска). Авторката се спира на няколко типа преводи от древногръцката литература (Езоповите басни, Историите на Ксенофонт и Кебет). Разглеждането на две произведения на народната литература — „Митология Синтипа философа“ и „История на великий Александра Македонца“ води до интересни изводи за развитието на българската художествена реч, степените на развитие на българската метафорика, равнището на възрожденската стилистика. Бихме могли да съжаляваме, че авторката се отказва от проучването на превода на „Високи умни хитрости Бертолдови“, както и на други произведения на народната литература, имайки предвид изключителната популярност на тези книги сред читателската публика. Авторката се спира на основните принципи на художествения превод от гръцки и стига до заключението за постепенна тенденция към по-свободно отношение към текста. Явлението е резултат от демократизирането на езика, от съобразяване на преводачите със степента на естетическа подготовка и литературната култура на читателите, от по-високото майсторство и умение.

Изследваният материал в труда на А. Алексиева осветлява някои моменти от езиковите процеси през Възраждането, обогатява представата за междукултурни и литературни контакти, за формирането на художествен вкус у възрожденеца. Свободното боравене с езика на преводните текстове, обхващането на голям брой произведения от различни периоди в развитието на новобългарската и гръцка книжнина през XIX в. правят изданието ценно помагало за специалиста и интересуващия се от проблемите на българската възрожденска литература.

Новото изследване на Дочо Леков „Българска възрожденска литература. Проблеми, жанрове, творци“ (Изд. „Наука и изкуство“, С., 1988), в два тома, представя някои новооткрити факти, малко известни или неустановени проблеми на българската възрожденска литература. Оригинален е подходът към познатото и регламентираното. Авторът не се задоволява с „регистрирането“ на явленията. Потърсена е тяхната проекция в собствената им стойностна и временна система, както и спрямо предшествуващите и следващите културни и естетико-поетически тенденции. Това е подпомогнато от избрания комплексен изследователски подход, който отчита и естетико-литературните, и социалнопсихологическите и културологичните фактори.

Първият том е посветен на взаимоотношенията между фолклора и литературата, на ролята и функциите на превода през Възраждането. Разглежда отношението поет — епоха — читател, проблемите на формиране и утвърждаване на новата българска белетристика. Заслужава внимание авторовото предисловие — решено като изследване на възрожденския предговор. Авторът очертава неговата роля на посредник между творец и читател. Разкрива идейно-тематичния му модел през различните периоди. Проследява неговата жанрова еволюция и значимост при проучването на читателския вкус. Предложената периодизация на възрожденската литература се основава на основните обществено-икономически тенденции през епохата, съобразена е с културно-литературните процеси, с формирането на определен тип книжовник и читател.

Частта, озаглавена „Фолклор — литература“, разглежда мястото на Миладиновия сборник в историята на българската литература и култура, отзвука му сред различни интелектуални и социални слоеве в обществото. При изследване на контактите на първия революционен български поет Д. Чинтулов с народното творчество, авторът стига до извода за диалектическата връзка между колективно и индивидуално художествено съзнание в творчеството му. Изяснява се ролята на народоведските проучвания на Л. Каравелов за развитието на българската етнография и фолклористика, както и творческото преосмисляне на фолклорния художествен опит в белетристиката му.

При изследване на проблемите на преводната литература са осветлени въпросите за побългаряване на чуждия текст, значението на явлението за подготовката на читателя във възприемане на оригиналната българска литература. Очертани са позициите на литературната критика спрямо преводната книжнина. Авторът разкрива преводаческите принципи на първата българска преводачка Станка Николица Спасо-Еленина. Заслуга на Д. Леков е въвеждането в научно обращение на новооткритите ръкописни учебници на Д. Чинтулов. Тяхното проучване позволява да се направят интересни изводи относно преводаческата практика и възгледите на възрожденския творец. Малко изследван проблем в творчеството на Хр. Ботев е преводаческата му работа. Вниманието е насочено към опитите на възрожденеца да преведе произведенията „Турците и техните жени, султанът и неговия харем“ от Осман бей и „Трийсет години в турските хареми“ от Мелек ханъм. Авторът представя убедителни логически аргументи, както и „вътрешни показатели“ на текста в полза на твърдението, че поместената в бр. 2 и 3 на в. „Нова България“ част от превода на „Турците и техните жени, султанът и неговия харем“ е дело на Хр. Ботев.

В „Поет — епоха — читател“ Д. Леков изследва единството между трите компонента на литературната комуникация и доказва необходимостта от отчитането на цял комплекс от фактори при изучаването на явленията на литературната история. Авторът се стреми да разчупи някои закостенели схващания и изводи. Очертава обществените и гражданските мотиви в поезията на „родоначалника на интимната лирика“ Н. Геров. Доказва монолитността на творчеството на Д. Чинтулов, целостта на идейния му път. Поставя някои методологични, текстологични и естетико-литературни проблеми в творчеството му. Д. Леков спори с изкуственото „канонизиране“ на възрожденските дейци на „просветители“ и „революционери“. Насочва вниманието към социално значимите функции на Славейковата поезия, обвързаността ѝ с борбата за политическо освобождение. Посочва творческите контакти между редакторите на „Свобода“ (Каравелов) и „Македония“ (Славейков).

Последната глава от тома разглежда проблемите на новобългарската белетристика в творчеството на В. Друмев, Ил. Блъсков и Л. Каравелов. Авторът навлиза в творческата лаборатория на творците. Изследва социалния отзвук на техните произведения сред широката публика и сред различни представители на интелигенцията.

Докато първият том разглежда главно влиянието на творбата върху читателските интереси и вкус, вторият разкрива нова гледна точка, обърната в посока на изследване предопределеността на произведението, както и някои по-общи литературни явления и тенденции, от читателските потребности и подготовка. Изхождайки от схващането за активността на

читателското възприятие, Д. Леков разглежда драматургичното творчество на Д. Войников, различните аспекти на диалога читател (респ. слушател или зрител) и творец. Проследени са процесите на формиране на българския зрител. Потърсен е отзвукът на „Иванко“ от В. Друмев сред критиката и публиката, значението ѝ на първа психологическа драма у нас. Творчеството на новооткрития писател Тодор Пеев (по-специално драмата му „Фудулеско“) е поставено в контекста на литературните процеси и закономерности в духовния живот през 70-те години на XIX в.

Изследването на проблемите на литературната култура е организирано около: дейността на Цариградския литературен кръг; масовизирането на българската култура и литература в чужбина (очертана е ролята в това отношение на В. Д. Стоянов и сборника „Поэзия славян“ на Н. В. Гербел); значението на риториките и ръководствата по словесност за формиране на естетически критерии и оценки у възрожденеца; забележителната роля на „Периодическо списание“.

Авторът посвещава специално проучване на специфичните функции на възрожденския периодичен печат. Разглежда опитите за поява на специализирани издания, резултат от социалната и интелектуалната диференциация в българското общество. Върху материал от творчеството на П. Р. Славейков, Л. Каравелов, Р. Жинзифов, редактора на „Български глас“ (К. Тулешков), Д. Леков изяснява отделни страни от творческия процес на писателите, изследва разпространението на творбата сред различни читателски категории. Разглежда етапите на проникване на чуждата литература, на формиране на читателски вкус. Интерес представляват авторовите наблюдения върху влиянието на читателската аудитория при избора на определени ефекти, жанрови форми и решения от страна на журналиста; за пренагласата на творческото перо според характера на читателската публика, националната ѝ принадлежност, култура (отчетливо изявено в практиката на Л. Каравелов и Р. Жинзифов).

Последната глава от тома „Творчески процес и читателска публика“ изследва възприемането на Каравеловото творчество от читатели с различна интелектуална нагласа и социална принадлежност, спецификата на творческия процес. Авторът дава отговор на някои интересни въпроси, свързани с творческата история на мемоарите на П. Хитов „Моето пътуване по Стара планина“. В „Читателят и творческия свят на възрожденския писател“ Д. Леков поставя методологически проблеми около проучването на възрожденската читателска публика. Изяснява ролята на различните типове читатели. Въпросът за диференциацията на националната читателска аудитория е обвързан със съществуването на различни типове писатели. Проява на отношението читател — творец авторът вижда не само във и чрез текста, но и в личните контакти между писател и възприемащ. Особено податлива на рецептивен анализ се оказва преводната литература и преводаческата практика през Възраждането. Интересни са наблюденията върху кодовите функции на предговора, посредническата роля на литературната критика.

Представените проблеми в книгата на Д. Леков разкриват възрожденския литературен и културен живот в неговото многообразие, с разнопосочните му търсения и взаимнообусловени прояви. Те обогатяват съвременните представи за този период от развитието на българската култура и предоставят възможност за избор на нови отправни точки при изследването и съвременното му преосмисляне.

# Литературноисторическите проблеми в съвременна интерпретация

## (Нови книги по проблеми на литературната история)

*Александър Александров*

Интересът към литературната история от страна на професионалните литературни изследователи и на една по-широка читателска аудитория не е пресеквал никога. Дори в годините, когато на заниманията с миналото се гледаше с подозрително идеологическо око. Но днес съществува и известна разлика. Литературното минало в съвременна интерпретация се разкрива главно чрез своята *проблемност,* показва се откъм наистина малко известни и не толкова „адмирирани" страни. Съвременната ни литературноисторическа наука постепенно се приближава към един нов и синтетичен прочит на новата българска литература. И това приближаване се осъществява главно в две направления — отчетливо и задълбочено интерпретиране на „забравени" или недооценени творчески личности от миналото, и историко-теоретично извеждане на същностни и ключови литературноисторически проблеми, на проблеми на поетиката в нейното историческо битие.

В настоящия анотационен обзор са включени главно книги, които изразяват типичните черти и на двете научни тенденции. Към първата насока отнасям книгите на Кръстьо Куюмджиев (Димитър Димов. Монография. С., 1987), Стоян Илиев (Николай Лилиев. Син на обезверен жребий. Монография. С., 1987) и на Любомир Стаматов (Д-р К. Кръстев. Личност и критическа съдба. С., 1987). Втората научна посока тук е представена от книгите на Симеон Хаджикосев (Вечното в преходността. С., 1987), Елка Константинова (Въображаемото и реалното. Фантастиката в българската художествена проза. С., 1987) и Михаил Неделчев (Социални стилове, критически сюжети. С. 1987).

### За някои особености на монографичния подход

Изследванията на Кр. Куюмджиев, Ст. Илиев и Л. Стаматов разкриват същностните промени в традиционния монографичен жанр. Преди всичко това е категоричният отказ от спазване на биографично-хронологичния принцип. Композицията и на трите монографии е свободна, ориентирана главно към проблемността на отделните хронологични периоди. И тримата изследователи поставят акцента върху интерпретацията на текстовете, представят и „творческия път" на авторите като своеобразен битиен текст. С проникновеност изследват социалното битие на творческата личност, проникват в непознати до днес „интимни" подробности, свързани с чисто житейски или творчески „тайни". Отделят изключително внимание на литературния контекст (литературно-социални групи, полемики, кръгове, издания, „атмосфера" на времето и т. н.). Контекстът присъствува обаче не сам по себе си, не като фон на критичната интерпретация на художествените или критическите текстове, а е неразделно вплетен в биографията на творческата личност и нейните словесни дела.

Всяко критическо изказване е несъмнено комплекс от текстове. В монографичния тип критическо изказване тази комплексност е жанрово предпоставена и задължителна. И своеобразието на индивидуалното критическо изказване е резултат от възможните „нарушения“ на жанровата комплексност. Така Кр. Куюмджиев „вмества“ традиционно задължителните раннобиографични сведения за Д. Димов в една подчертано проблемна част от монографията — „Аз и другите“. Така биографичните детайли стават част от друг и най-малкото биографичен текст. Те се свързват с един от ключовите проблеми в художествените произведения на Димитър Димов — проблема за личностната идентификация, за ситуирането на човешката личност в социалното обкръжение, за себенамирането на личността, освободена от нормите на социалноангажираното битие. Самата дилема „аз и другите“ вече води и към един различен тип романово повествуване, към социалнопсихологически роман от нов тип. Още по-любопитно и показателно за трансформациите, на които днес е подложен монографичният жанр, е и следното обстоятелство: определението „биография“ в монографията на Куюмджиев е отнесено повече или по-малко последователно към битието на художествения текст („Из биографията на романа „Тютюн“), към анализа на персонажите („Героите“) и значително е освободено от „типичните“ си кадрови функции в един не толкова далечен тип литературоведско мислене и изразяване.

Без да се отказва от хронологично-описателния принцип, Стоян Илиев по същество подчинява монографичния подход на целите на едно идейно-естетическо осмисляне на Лилиевата поезия. Читателят добива усещането, че житейската биография на Лилиев се „чете“ през призмата на неговата творческа „биография“, чрез духовните послания на неговата лирика. Така отново се заличава старата граница между „жизнен и творчески път“, литературният контекст запова да играе ключова роля за изясняване на „чисто“ художествено-естетически проблеми.

Третият проблем, монографията на Любомир Стаматов за д-р К. Кръстев, макар и по-различен, е също интригуващ. Авторът е бил изправен през наистина сложна задача. От една страна — необходимостта да се поднесе възможно най-голямо количество литературноисторическа информация, тъй като за срам на българското литературознание личността и делото на д-р К. Кръстев много, много години попадаха в информационна сянка, тълкуваха се превратно, така, както дяволът чете Евангелието. От друга страна — необходимостта от метакритическа интерпретация на критическите текстове, литературното и социално поведение на „последният от „великата четворка“. За чест на изследователя може да се каже, че се е справил великолепно и с двете задачи. Информацията от контекстов характер се превръща в главен герой на монографичното повествование и в конкретния случай това е безспорно постижение. Тълкуването на критическите текстове на д-р К. Кръстев пък е подчинено на съвременните разбирания за „същите“ проблеми, които някога са занимавали идеолога на „Мисъл“. Така Кръстев, без да напуска „своето“ време, става наш съвременник, като авторът на монографията не на едно и две места деликатно подсеща, че дори в някои отношения (например неговият непримирим демократизъм и борба срещу всичко старо и ретроградно — в науката и в живота) е изпреварил и „нашето“ време. И това е естествено за всички големи литературноисторически личности.

## Анотационен ракурс

Монографията на Кр. Куюмджиев, професор д-р в Института за литература при БАН, включва седем глави и послеслов от автора. В първа глава („Аз и другите“) се очертават някои от основните проблеми при подхода към личността и творчеството на Д. Димов. Във втора глава („Писател“) се интерпретира първият роман на Димов „Поручик Бенц“. Третата глава свързва в един метакритически текст житие-битието на Д. Димов в Испания и „испанските мотиви“ в неговото творчество, главно в „Осъдени души“ („Испания“). Следват три глави, посветени на романа „Тютюн“ („Из биографията на романа „Тютюн“, „Героите“, „Тютюн от гледище на историята“). И в трите глави се съдържат не само ценни аналитични наблюдения, но и дълго време „охранявани“ сведения за споровете и полемиките около първото издание на „Тютюн“, данни, свързани с предисторията на романа, с поведението на Димов по време на критическата „атака“ срещу романа, разсъжденията за времето от периода на култа към личността, за жилавостта на догматичното мислене и др. Последната глава на монографията („Черно и бяло“) има обобщаваща характер, тя анализира „света на Димитър Димов“ в неговата идейно-философска и художествена свързаност и цялостност. В послеслова „От авторът“ Куюмджиев отбелязва, че „романите на Димитър Димов представляват епоха в нашата литература, един от най-големите етапи в историческото развитие на българската проза. В много отношения те са едно от големите откровения на нашия национален дух, едно ново стъпало към националното самосъзнание. Те ни помагат да видим от една нова страна, под един нов ъгъл, нашето място върху културната и духовна географска карта на света.“

Монографията на Стоян Илиев — ст.н.с. д-р в Института за литература при БАН, съдържа 11 глави и „Уводни думи“. В първите пет глави Илиев очертава житейско-творческата биография на Николай Лилиев, проследява неговото детство и юношество, раждането на песимизма, търсенето на „опорни точки“ (“Жизнен и творчески път“), приятелството на поета с марксическия литературен критик и теоретик Георги Бакалов („Драматично приятелство“) влизането на поета в литературния кръг „Златорог“ („Кръгът „Златорог“), животът и творчеството му във Виена и Мюнхен („Виенски „мраз и неволя“ и „Блужденията на една раздвоена душа“). Фактите от биографичен характер Илиев свързва с персоналистичните „факти“ от идейно-творческото развитие на Лилиев и на това са подчинени следващите две глави („Загадъчна личност“ и „Интимно битие и поетически свят“). В „Мечти безплътнобели“ и „Преоткриване на Родината“ изследователят анализира ключови мотиви, идеи, структури в поетиката на Николай Лилиев. В следващата глава „Живата „мъртва“ поезия“ той се спира върху някои полемики и спорове върху поезията на Н. Лилиев, анализира метакритическата ситуация около „символистичната“ и „предметната“ поезия. Последната глава („Прокълнатият двойник“) има обобщаващ смисъл, но същевременно дава и нови сведения особено за живота и дейността на поета след неговия акт на отказване от поезията.

Монографията на Любомир Стаматов — ст.н.с. в Института за литература при БАН, включва седем глави, увод („Последният от „великата четворка“) и „Заключителни думи“. Като следва хронологичния принцип, авторът разглежда последователно „годините на учение“ и следването на Кръстев в Лайпцигския университет (първа глава), завръщането в България и насочването на младия литератор към

критическото поприще (втора глава), първите критически изяви и литературнокритически издания на Кръстев (трета глава). Централно място в книгата заема четвърта глава, в която се разглежда предисторията и раждането на кръга „Мисъл“ и списание „Мисъл“, изследват се възгледите на Кръстев за българската литература, разбиранията му по въпроси от философски, социален и естетически характер. Следващата, пета глава разкрива „непознатият публицист“. Стаматов дава обилни данни за особеностите и приносните моменти в публицистичното творчество на Кръстев. В последните две глави отново подробно уточнява „атмосферата“ в кръга „Мисъл“, анализира книгата „Млади и стари“, очертава все нови и нови факти от биографията на критика; достига и до „последните равносметки“ на големия български литературен критик, редактор и общественик. В заключение Л. Стаматов отбелязва: „Критическата съдба на д-р К. Кръстев е особено поучителна. В историята на новата българска литература тя е една от най-сложните и най-противоречивите. Внимателното вникване в нея, разкриването на постиженията, заблудите и пристрастията ще ни помогне по-добре да оценим едно безспорно литературнокритическо дело, да видим по-ясно една силна и горда личност.“

## Особености на новия концептуален прочит

Възможността да се прочете по нов начин, проблемно и с нови теоретични сетива да се осмисли историята на българската литература днес вече се превръща в задължение. Не са малко изследванията, които все повече поставят акцента върху *литературността* на литературната история, откриват *проблемните ситуации* в нея, четат по различен начин „старите истини“. Интерпретацията на художествените текстове се свързва и с проблемите за литературната комуникация. Текстовият подход се обогатява от включването му в общ наративен поток със социологичнорецептивното интерпретиране на литературния текст. „Четенето“ на литературните факти от историята открива възможност за културнофилософски синтези, теоретически модели, за ново „сюжетиране“ на литературния развой. При наличието на тези тенденции съвсем закономерен изглежда усиленият през последното десетилетие интерес на съвременното българско литературознание към спорните проблеми, към „неясните“ литературноисторически дилеми. На преден план закономерно излизат въпросите, свързани с културно-историческото и литературното присъствие на модернизма у нас, на отделните „изми“ в неговото „теоретическо“ цяло, въпросите за особената „сюжетна“ свързаност на българската литература, за олитературяването на социалните стилове, и т. н. Анализът на поетиката вече не е цел сама за себе си. Тя намира далеч по-въздействуващ и адекватен на литературноисторическото съзнание партньор в *историческия* прочит на промените в художественолитературните текстове.

Без да изчерпваме всички от новоизлезлите съчинения в това направление, тук обръщам внимание само на три от тях: първото, това на Симеон Хаджикосев, ангажирано с историко-теоретичните проблеми на модернизма; книгата на Елка Константинова, проследяваща историческото битие на фантастичното в българската проза, и изследването на Михаил Неделчев върху особената свързаност на литературен текст и социално битие в българската литература.

Книгата „Вечното в преходността“ е построена в историко-съпоставителен план. Нейната теоретична основа е компаративистична. Но с едно уточнение. Сравнението и съпоставката, дилемите за „взаимодействието“ и

„влиянията“ тук са решени в плана на литературноисторическата логика на националното идейно-естетическо развитие. Анализът на отделните контактологични феномени („Яворов и Бодлер“, „Дебелянов и Якобсен“, „Българският символизъм и немско-австрийският модернизъм“) е подчинен на по-задълбоченото интерпретиране на цялото явление в неговото обективно национално развитие.

Във „Въображаемото и реалното“ Елка Константинова изследва българската художествена фантастика, но не като категория сама за себе си, а като „система от устойчиви елементи“, която носи познание за „българската народопсихология и за особеностите на цялостното ни литературно развитие“. Изследователката прави оригинален опит за съвместяване в едно интерпретационно цяло на текстов и контекстов анализ, тя разкрива не само „художествената същност на творбите“, но и „идейните проблеми на епохата и авторите“, анализира особеностите на жанрови структури, но и „обществените причини, които ги пораждат“. И закономерно този изследователски синкретизъм, отчитащ спецификата на един значително „модернизиран“ историко-типологически подход, помага на авторката да осъществи един нов прочит на фантастичното и неговите функции в българската литература, а оттук — и един по-различен прочит на ключови моменти в развитието на тази литература.

На три взаимносвързани историко-теоретически идеи подчинява наблюденията си Михаил Неделчев в новата си книга „Социални стилове, критически сюжети“. Първата е във възможността да се изследва литературният текст чрез социалния стил, който го поражда и който вторично влияе върху неговото „дооформяне“. Втората — особената литературноисторическа сюжетираност на самата литература. Третата — устойчивото и променливото във „вечното“ битие на литературноисторическите мотиви, образи, концепти. Михаил Неделчев достига до задълбочено интерпретиране на ключови за българската литературна култура творби и творчески „жестове“. Не просто предлага „нов прочит“ на известни творби, творчески личности, историколитературни ситуации, но едновременно с това достига и до „други“ проблеми, до своя методологическа позиция.

## Анотационен ракурс

Книгата на Симеон Хаджикосев — доцент в СУ „Кл. Охридски“, съдържа десет студии, обединени около проблеми на българския модернизъм и неговото общуване със сходни литературни явления в чужди литератури. В първата студия („Странната одисея на българския модернизъм“) авторът предлага своя периодизационна схема за развитието на явлението. В „Генеалогия на един модернистичен мотив“ се спира върху известният символистичен мотив за „непознатата жена“. В „Един романтичен мотив в поезията на Пенчо Славейков“ се изследва битието на „извечната драма на противоречието между идеал и действителност“. В „Към поетиката на ранния български модернизъм“ авторът анализира особености в лириката на Кирил Христов и Пейо Яворов. Следват студиите „Яворов и Бодлер“, „Поет на неизповедимото страдание“ — за лириката на Димитър Бояджиев, сравнителното изследване „Българският символизъм и немско-австрийският модернизъм“, „Дебелянов и Якобсен“, „Дето достига твоят псалом...“ — статия, посветена на лириката на Еманоил Попдимитров, и „Между модернизма и революционната поезия“ — едно

полемично търсене на „мястото“ на Гео Милев в развитието на българската литература.

Изследването на Елка Константинова — доц. д-р в Института за литература при БАН, включва шест глави и „Уводни думи“. В първата глава Константинова определя в исторически и теоретичен план „Същността на фантастиката“. Във втората („Въображаемост и реалност, но от чия гледна точка?“) оспорва някои прекалено „традиционни“ разбирания за същността и функциите на фантастичното. В следващите четири глави последователно се проследява генезисът на фантастичното в българската словесна култура, връзките на фантастичното с митологията и приказката („Разновидностите на един вид литература“); разкриват се появата и развитието на българската диаболична литература („Демоничната фантастика“); аналитично се отстоява гледището за промененото битие на фантастичното в атмосферата на „научните митове“ на съвременното общество („Научни митове и демитологизирането им“); поставя се акцент и върху силното присъствие на „Иносказателната фантастика“ в българската литература.

Книгата на Михаил Неделчев — известен литературен критик и редактор в издателство „Български писател“, обединява студии и статии, организирани в три дяла според историко-теоретическите и проблемни акценти в тях. Книгата започва с авторски разсъждения за функциите и същността на понятието „социален стил“, последвани от „Три кратки методологически етюда“ („За новия прочит“, „Литературноисторическият сюжет“ и „Българското литературно наследство е обозримо“). Те разкриват авторовите теоретико-методологични позиции и интерпретационният „патос“ на книгата. В първия дял на книгата Неделчев е включил съчинения върху проблеми, свързани с българския литературен персонализъм: „На Острова на блажените“ като сложен израз на българския литературен персонализъм“, „Двумоделността на „Бай Ганьо“, „Фрагменти за Стоян Михайловски“, „Етюди за Яворов“, „Димчови страници“. Авторът насочва вниманието към възможността за нов прочит на „На Острова на блажените“, към съдбата на поета философ и сатирик Стоян Михайловски, към автобиографичната личност и посмъртното битие на Яворов. Във втория дял на книгата си Неделчев споделя свои бележки върху антитетичността на литературното мислене между двете световни войни. В съпоставителен план — анализира противопоставянето Траянов — Яворов („Траянов срещу предходните литературни митове, срещу мита Яворов“). Изследва „жестът на смирението“ в лириката на Н. Лилиев, стиловите особености на „Под манастирската лоза“ от Ел. Пелин, ранната градска проза на Владимир Полянов, противопоставността в поетиката и творческото поведение на Н. Марангозов. В „Големият исторически сюжет“ на Йовков“ авторът по нов начин тълкува социално-битовите реалии на „Старопланински легенди“, като вместилище на една „друга“ селска вселена със своя строителна и моралистична роля в националния живот. В последната, трета част на книгата си Неделчев проследява трансформационното битие на някои устойчиви мотиви и идеи („Идеите на Илинден и Вапцаровата лирика“), разсъждава за ранната критическа проза на Тончо Жечев и анализира „живота“ на един „вечен български мотив“ — за завръщането в „бащината къща“. Книгата завършва с едно кратко навлизане в нов кръг от проблеми, свързани с все още неолитературените социални стилове.