Литературна история

19 . 1991

ИЗДАТЕЛСТВО НА БЪЛГАРСКАТА 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, БАН
1991
c/o Jusautor, Sofia

82(05)

Издателство на Българската академия на науките

Редактор *К. Василева* Технически редактор *Д. Радоева* Коректор *К. Тошкова*
Изд. индекс 12709 Дадена за набор април 1991 г. Подписана за печат септември 1991 г.
Формат 70×100/16 Тираж 400 Печатни коли 6,38 Издателски коли 8,27
Печатница на Издателството на БАН, 1113 София. ул. „Акад. Г. Бончев“, бл. 5
Поръчка № 365

Пр 6593/71

ISSN 0204—7756

Литературна история

Книга 19. 1991. София

Българска академия на науките

Институт за литература

ПРОВЕРКА 2009 - 2010

Съдържание

Елка Константинова — От символизма до постекспресионизма в българската художествена проза 3
Любомир Милчев — Двата орнамента (за декоративността в едно произведение на Чавдар Мутафов) 8
Елка Трайкова — Александър Балабанов и вестник „Развигор“ 19

100 години от рождението на Николай Райнов

Светлана Стойчева Василева — „Между пустинята и живота“ — роман на българския модернизъм 26

Анализи

Богомил Попов — За формирането на някои нетрадиционни структури в поетиката на Йордан Радичков 39

Изследователи на българската литература в чужбина

Калина Бахнева — Войчех Галонзка и проблемите на българската литература в европейски контекст 49
Христо Стаменов — Майкъл Холман като българист 60

Издания и редактори

Ралица Маркова — Димитър Бабев и списание „Листопад“ 64

Научни съобщения

Пенчо Раянов — Из ръкописното наследство на един позабравен възрожденски книжовник 75
Йордан Каменов — Поетичната надпревара Вапцаров — Разцветников 80
Василка Драганова — Боян Пенев за един немски поет (Мориц Хартман) и неговите песни 83

Портрети

Лиляна Ставрева — Васил Ставрев и литературнокритическите традиции във Варна 86
Катя Кузмова — Проникване в „хаоса, представляващ друг вид порядък“ . . . 98
Свилен Каролев — Приносно изследване на българския експресионизъм 99

ДАР

БАН БИБЛИОТЕКА

От символизма до постекспресионизма в българската художествена проза

Елка Константинова

Понятието модернизъм е исторически свързано с началото на двадесетия век, а у нас — с появата на символизма (поколението „Млада България"). Но тъй като корените на това литературно явление са в творчеството на писателите от кръга „Мисъл", а продължението му откриваме в по-късни направления и школи от времето след Първата световна война, то бихме могли да говорим за различни етапи на българския модернизъм. Модернизмът у нас се отличава с особена самобитност на нашата литература. Той се проявява през втората половина на 90-те години при кръга „Мисъл", в началото на века при символизма и след войната и Септемврийското въстание от 1923 г. при експресионизма, диаболизма и революционния авангардизъм. Модернизмът най-много помага на художествената ни проза (особено на романа) да изрази национално-характерологичното, неповторимо българското, издигнато до универсалното.

Обликът на българската белестристика се изгражда преди всичко от реалистичните, а не от модернистичните произведения, които не само че са значително по-малобройни, но са и трудно четивни и непопулярни (например романите „Между пустинята и живота" на Николай Райнов и „Дилетант" на Чавдар Мутафов).

Винаги през споменатите етапи сблъскването на националната ни повествователна традиция, изградена от реалисти като Каравелов и Вазов, с влиянието на световния и по-специално на европейския и руския модернизъм е особено плодотворно; то започва да изразява ново отношение към традицията, да осъществява нов тип приемственост.

Обновлението в национално самобитното се извършва у нас особено активно благодарение на засилените контакти със световната литературна и естетическа мисъл и се дължи на ясното съзнание на писателите за нашата трагична изостаналост. Последвалото я успоредно развитие в областта на литературата и културата е най-очевидно именно при различните етапи на модернизма, когато е най-интезивен духовният живот на нацията ни. Това се дължи на необикновеното напрежение, създадено от конфликта между свое и чуждо, между традиционно и модерно.

Безспорното значение на модернизма в националната ни художествена проза се дължи на благотворното му влияние над традиционно-реалистичното повествуване. Такова е влиянието на символистичната и на експресионистичната проза над реалисти, като Алеко Константинов, Г. П. Стаматов, Антон Страшимиров, Константин Петканов, Емилиян Станев, Димитър Та-

лев, Димитър Димов и др. Благодарение на модернизма (който господствува главно в поезията ни) и българската проза излезе от ограничената домашна проблематика, от семейно-битовата описателност, от социалнополитическата обяснителност, от грубо прокарaната политическа тенденциозност.

Основното при модернизма е новото отношение на твореца към света, новото разбиране за значението на личността, на неповторимата разкрепостена човешка индивидуалност. Характерно е преодоляването на патриархалното съзнание на общността, сред която отделната личност загубва своите суверенни права на свободна и независима изява. При модернистичното мислене на твореца личността — герой на произведението, намира сили и самочувствие да се отдели от народната или от семейната общност, да тръгне по самостоятелен път и да прояви вътрешната си същност, неповторимата си психологическа нагласа, жаждата си за свободен живот.

Наченки на модернистично творческо съзнание можем да открием още при позитивизма (критически реализъм) и по-специално в разказите на Елин Пелин, Г. П. Стаматов, Антон Страшимиров, където проблемите на личността и универсалните проблеми на битието се открояват на фона на вече разклатената патриархалност в националния живот.

Идеята на Пенчо Славейков за реализиране „бляновете на модерния поет" се осъществява не само в поезията и драмата. И в „Идилиите" на Петко Тодоров господствува неоромантичната концепция на кръга „Мисъл" за значимостта на индивидуалните качества на силната личност. Тук в модернистичен дух (под влияние на философските възгледи на Ницше) е преосмислен и култът към старината, към чистия някогашен патриархален морал, както и към българската природа и към българския фолклор. И Петко Тодоров като другите европейски модернисти-индивидуалисти, които творят след Ницше, прави преоценка на ценностите от гледна точка на отделната личност — трагично разкъсана между старото и новото мислене, между патриархалното и индивидуалното съзнание, — а не само от гледището на народната общност като цяло. Така и в белетристиката ни почти едновременно с поезията и драмата се утвърждават формулите на европейския модернизъм, в основата на който е убеждението, че личността е по-значителна от колектива[1].

Разколебаното патриархално-монолитно съзнание на нашата интелигенция от края на миналия и началото на нашия век се проявява у героите на Петко-Тодоровите идилии („Гусларева майка", „Несретник", „Мечкар" и др.). Въпреки че не притежават волята на Пенчо-Славейковата силна личност, несретниците на Петко Тодоров осъзнават цената на своята индивидуалност и напускат общността, изразявайки възгледа за обединяване на традиционното у българина с копнежите на „модерната душа". Значително по-силна амбиция за лична изява и за разкриване на интимния си интелигентски свят притежават героите на Антон Страшимиров от романите „Смутно време" (1899) и „Среща" (1904).

В „Идилиите" на Петко Тодоров модернистичният поглед към изобразявания свят се проявява в превеса на субективното начало и в преодоляването на традиционното описателно повествуване на Иван Вазов, Михалаки Георгиев, Тодор Влайков. . . Модернистичният дух, който носят героите на Петко Тодоров с осъзнатия си индивидуализъм, създава новаторската поетика на идилиите, основана върху алегорията и символиката на образите.

Стилизираната иносказателност на автора е ново явление в тогавашната белетристика на критическия реализъм. Тази иносказателност създава

[1] Жечев, Т. Към изворите на някои модерни кръгове и направления. — Септември, 1968, № 5, с. 216.

нова традиция, продължена по-късно от символистично-индивидуалистичната романистика на Антон Страшимиров (романите „Висящ мост“ и „Бена“), от символистичната и експресионистичната проза на Николай Райнов, от ранното творчество на Георги Райчев, от произведенията на Чавдар Мутафов, Светослав Минков, Владимир Полянов и др.

Диалогът на самобитния български национален модел с европейския продължава през първите две десетилетия на нашия век в белетристиката на Николай Райнов — първият наш модернист, който свързва в повествуването си новото съзнание на модерния човек с урбанизацията на живота. Чисто философските метафори на неговата творба — поемата в проза „Градът“ (1919), са изцяло в духа на кръга „Мисъл“ и на кръга „Млада България“, но фрагментарността на лиричното повествуване, отразяващо потока на съзнанието, абстрактността на виденията и силата и изразителността на чувствата са сродни с поетиката на експресионизма.

Идеите на Ницше са особено очевидни в романа на Николай Райнов „Между пустинята и живота“, където образът на Исус е превърнат в еманация на идеала за Човека, в символ на страданието на „високо израсналия Човек, който става с това праобраз на цялото човечество“ (по думите на самия писател). Тук идеите за духовно извисената личност, за саможертвата, чрез която всеки може да стане възвишен и божествен като Исус, както и цялата универсална проблематика, са култивирани още в кръга „Мисъл“ и в началото на века в кръга на нашите символисти.

Двете произведения на Николай Райнов — „Градът“ и „Между пустинята и живота“, обединяват светогледа на индивидуализма и символизма с поетиката на експресионизма. Те са съзвучни с нравствените и философските идеи на Йовковата белетристика, но не са напълно чужди и на кошмарните градски асоциации и на натуралистичните описания на Светослав Минков и Чавдар Мутафов.

Николай Райнов и Антон Страшимиров са едни от най-типичните представители на българската модернистична проза от първите две десетилетия на двадесети век, у които съжителствуват елементи от двата противоположни варианта на модернизма — символизма и експресионизма. Това съжителство се оказва възможно поради общото между тези два етапа на модернизма. И символистите, и експресионистите в прозата се интересуват не толкова от външните действия и произшествия, колкото от вътрешните събития-преживявания, събития-видения. И едните, и другите се занимават с вътрешния свят на модерния човек, който вече престава да търси в изкуството обяснение на житейските си проблеми и тревоги, а дири спасение и подслон. В изкуството модерният човек бяга от житейските си вълнения и се стреми да постигне равновесие между себе си и външната реалност.

Модерната естетика на символизма е наложена от новата чувствителност и от новото отношение към света на модерния човек. Но докато символистите се стремят да установят съответствие между интимния свят на личността и обективния свят, то експресионистите не се интересуват от взаимоотношенията между човека и света извън него. Нещо повече, експресионистите хвърлят дръзки предизвикателства към реалния свят. За тях основна е „втората реалност“, която включва въображението, виденията на душата, движенията на съзнанието, вдъхновението, сугестивността, асоциативната способност на човека и т. н. — всичко това, което в най-чист вид в българската художествена проза може да се открие у Чавдар Мутафов. А писатели като Николай Райнов и Антон Страшимиров се влияят и от символизма, и от експресионизма, тъй като в България те следват сравнително бързо един след друг.

Поради крайно динамичното протичане на литературните процеси у нас

и поради скъсените дистанции от време в творчеството на подобни автори се кръстосват на пръв поглед несъвместими, взаимноизключващи се явления. Обединяват се мирогледни, философски концепции на кръга „Млада България“ с художествени похвати на експресионизма и близките до него авангардни модерни течения. И все пак различията между символизма и експресионизма като два етапа на модернизма са качествени, защото изразяват качествено различно национално мислене.

Войните и националните катастрофи предизвикват основни промени в съзнанието на българската нация, която започва социално и политически да се самоосъзнава и да преоценява историческите събития. Естествено се променя и мисленето на българския писател. Художественото му съзнание основно преоценява дотогавашните културни влияния. То сега се противопоставя на фолклорното, в него вече господствува условността и дистанцираността от изобразяваното, господствува ярката авторова субективност. Под влияние и на европейския експресионизъм, на неговата фрагментарност и деперсонализация на героите и у нас се установява антисимволистично движение, начело на което застават писателите експресионисти начело с Гео Милев, чиито „Грозни прози“ са първите прояви на това модерно течение в прозата.

Най-характерният представител на експресионизма у нас е Чавдар Мутафов — есеист и белетрист, който в най-причудливи форми изразява разрушеното равновесие на героите и потока на съзнанието им, а жизнените си впечатления пресъздава през призмата на гротескната фантастика. В неговата проза, писана непосредствено след Първата световна война („Марионетки“. Импресии, 1920 г., „Покерът на темпераментите“. Гротески, 1926 г. и „Дилетант“. Декоративен роман, 1926 г.), целият орнаментален експресионистичен декор е от ужасяващата градска действителност. Кървавите петна по софийските тротоари и преобърнатите балкони и коли, и изпотрошените трамвайни релси. . . Тук детайлите на деформирания градски пейзаж са символи на едно напълно дерайлирало общество, в което хората масово полудяват. Подобна е обстановката, в която действуват неуравновесените герои на българския диаболизъм.

В диаболичните разкази (разкази на ужаса) на Светослав Минков, Владимир Полянов, Георги Райчев е възпроизведена „опияняващата със своя кошмарен декор атмосфера, в която действуват мистични, ирационални сили, сомнамбулни психически реакции“[2]. Реалното и фантастичното тук се оборкват в съзнанието на героите, обхванати от страшни мисли и мистични предчувствия, живеещи в свят, разположен на границата между лудостта и нормалното съществуване. Има сходни черти между патологичните състояния на Райчевите и Светослав-Минковите диаболични герои и куклоподобието, марионетъчното съществуване на Чавдар-Мутафовите — Денди от „Марионетки“ и Дилетант от едноименния роман. Сходството произлиза от общата им участ на „деца на града“, от трагичната предопределеност на индивидуалистичната им психика и кошмарната следвоенна обстановка в условията на една прекалено усложнена и динамизирана урбанистична среда, „в която могъщи, но анонимни сили властвуват над човека и предопределят съдбата му“[3].

Тази много нашумяла след Първата световна война експресионистична и диаболична белетристика отрича из основи абсурдите на нашето цивилизовано и индустриализирано общество, което неусетно може да предизвика космическа катастрофа, отрича антихуманността и жестокостта на съвременния свят. Днешните писатели фантасти доразвиват това мрачно визионерство на

[2] Пак там.

[3] Аврамов, Д. Незаслужено забравен принос. — Проблеми на изкуството, 1977, № 4, с. 27.

експресионистите и диаболистите в своите кошмарни космически видения, като изобразяват конкретните резултати от безумието на въоръжаващото се човечество.

Наистина влиянието на този тип модернистична проза върху съвременните разкази, новели и романи на научната фантастика е очевидно, но то не е толкова идейно влияние, колкото влияние на модернистичната следвоенна поетика. Нейните основни черти, свързани с урбанизацията на българския живот, с философската абстрактност на идеите, с експресивността на изображението, с динамиката на повествуването и т. н., са в пряка зависимост от развитието на нашата научно-техническа цивилизация и тревожните деформации в нейното отношение към живота на планетата. Научно-фантастичната проза на редица наши съвременни писатели, като Любен Дилов, Павел Вежинов и Агоп Мелконян, имаме основание да наречем постекспресионистична.

Съвременните произведения на фантастиката, на гротеската, на пародията, абсурда, сатирата на ужаса, нонсенса и т. н. са доказателства, че българската литература и днес е приобщена към най-новите течения на европейския и световния постмодернизъм.

Двата орнамента

(за декоративността в едно произведение на Чавдар Мутафов)

Любомир Милчев

Декоративен е определение, използувано често в творчеството на Чавдар Мутафов.

То е или указващо-предупредително „жанрово“ название — например декоративен етюд под формата на малък разказ, декоративен роман под заглавието „Дилетант“, или пък в сигнални появи в хода на съответното произведение, даващи ни вежливи указания, че имаме работа със саморефлектиращи повествувания, понякога в по-голяма степен съсредоточени около удържането на първоначално възприетите изобразителни принципи, отколкото около възможността да бъдат непринудено безразлични в отказа си от тях.

Разбира се, и при тази си съсредоточеност, и въпреки нея текстът се разгръща като поредица от изместванията на първоначалното смислообразуващо намерение, в които смисълът се специфизира. Възможно е и допълващо да се подсигури поредица от възвръщащи изместванията по възстановяване на първоначалното състояние на смисъла, при това тази насоченост неминеумо има характера на справяне с добавилия се, ситуационно възникнал в хода на текстовото протичане смисъл.

В несвършващото колебание между отклонението и коригирането му в посока на началния смисъл (или на смисъла, който е очакван), в двустранното разгръщане на *даващ се—губещ се* смисъл, неумереността на максималното смислопостигане винаги се изправя пред необходимостта да се свърже с по-умерено движение по загуба на смисъл.

Държим да наблегнем особено на това положение, защото то има отношение към проблема, който ще ни занимава. Декоративизмът в рамките на това изложение ще представлява за нас интерес само като поддържана страна в смислотворните отношения на творбата или като смислов ореол, който тя си набавя и в който има увереността да вижда компенсирана непълнотата на значенията си, в никакъв случай не и като „живописна образност“, като нахлула в произведението живописно-визуална стойност. Ако все пак минимално и с уговорки се съгласим с това, то една от уговорките ни ще бъде, че това нахлуване, тази заета наготово живописност е само едно начално намерение, което в хода на своето осъществяване добива съвсем не живописни проявления и в това си отклонение развива виновността на едно усилие по връщане или пък задържане на вече миналото, начално-невинно състояние на чистата живописност или пък декоративност! (На чувството за вина от първородния грях насетне дължим все хубави неща!)

Срещайки *декоративен* в хода на повествованието, ние сме склонни да виждаме в неговата поява напрегнатост на усилието да бъде фиксирана и консолидирана смислова величина, на която предстои да се разпръсне в различни единичности. Когато четем:

Дилетантът слиза декоративно по стълбите

(Декоративен роман, с. 24), а под него се нареждат симетрични изречения, по силата на своята симетричност сравними и налагаеми едно върху друго, например:

Дилетантът се начупва в зигзаги

Дилетантът се превива в драматични комбинации,

то *декоративно* в своята семантична всеобхватност предвижда и обединява значенията на двете единични действия. Да правиш нещо декоративно, значи да поместиш своето действие в предвидимия порядък на една взаимозависимост, която напористо се стреми да се осъществи, без да се съобразява с отделностите на това, което организира. Осъществявайки се, тя пренебрегва и множество други свързвания или пък поне ги вписва в себе си, потискайки значимостта им. Тя налага в движението си и неочаквани съседства, необясними от гледна точка на една „нормална“ причинност.

В разказа „Пияното“ („Технически разкази“, с. 24) четем, че пияното било „необходимо за жанровия стил на една декоративна любов“. Това означава неговата изчерпаност (на пияното) във взаимообвързаността на стереотипното, конвенционалното предвидимо отношение, в което влизат белите акации, сините въздишки, панорамната музика от Швейцария, звънът на шампанско и полираните нокти на госпожицата.

Бихме могли да обобщим неизчерпващо и във връзка с по-нататъшната ни работа част от значенията, които развива *декоративен* в ситуационните си появи! А това е важно, дори много важно, защото *декоративен* присъства като обусловено от множество свързвания значение, а не като декоративност въобще.

От една страна, *декоративен* значи включен в предвидими, банално стереотипни взаимоотношения. Не ще сгрешим, ако добавим, че тази включеност е и включеност в структурата на един банален смисъл.

От друга страна, съществува декоративност, чиято организираща насоченост преодолява подобна взаимозависимост, като постоянно пренебрегва нейните свързвания и налага върху тях орнамента на излизащото движение. Не ще преувеличим, ако добавим, че тази насоченост е и насоченост към един особен смисъл, представящ се за безсмислие и ценен тъкмо заради тази своя представителност.

Декоративен носи в себе си и информация (или пък дезинформация) за организиращия принцип на съответния текст и в този смисъл е минимален текст — една (съвсем не за пренебрегване) възможност е да проследим как този текст нараства, става по-обстоятелствен и разгърнат. Засега можем да кажем, че този минимален текст съчетава в допълващо се взаимоотношение декоративността като начално неразчленима, непрецизирана представа за нещо, което е дошло отдругаде, заета живописна образност, и значенията, придобити във всички ситуационни появи.

Като прояви на самонаблюдение в текста появите на *декоративен* ще ни оставят максимално мнителни, тъй като една е декоративността, за която те заявяват, а друга е тази, която се разгръща.

Приканени да следим орнамента, ние се питаме — кой от двата орнамента, а също и какви са причините за тази раздвоеност!

Да анализираме декоративния етюд „Празникътъ“ („Технически разкази“, с. 28). При това ще се стараем, доколкото е възможно, да поддържаме непредубедеността, налагаща ни да не знаем или поне да забравим, че знаем какво значи декоративност.

Стремим се да забравим, че текстът, с който предстои да се занимаваме, има склонността да се представя за орнамент. Тази склонност е извънредно интересна и ние ще се върнем към нея с удоволствие в края на това изложение.

Под заглавието четем „декоративен етюд“ и отново в паратекст — кръг: червено и синьо.

Като преминаваме през този прагматичен ореол на литературното произведение (по израза на Genette[1]), ние очакваме кръгове, червени и сини неща, и по-важното е, че тези неща ще бъдат сини и червени и кръгли, отколкото, че въобще са някакви неща. Така подведени, ние очакваме чисти и лишени от смисъл орнаментални отношения — червено и синьо в кръг, или още по-общо — самата декоративност като такава (за която се условихме да забравим, че знаем).

От първото изречение научаваме, че „празникът дохажда отведнъж като голяма червена роза между сини гирлянди“. Сходни изречения членят ритмично текста на шест части, съпоставими и създаващи впечатлението, че запълват една начално установена ситуация. Впрочем очертана ситуация имаме в първата част, а преди нея имаме само орнаменталното съотношение червено и синьо в кръг (обособено в паратекст).

Нека разгледаме седемте изречения в техния ред:

1. Празникът дохажда отведнъж като голяма червена роза между сини гирлянди.
2. Празникът дохажда: това е голямата алена роза върху синята дреха на слугинята...
3. Празникът, празникът — големи алени рози по бузите на слугините, сребърни пари върху сините им дрехи...
4. Ах, празникът — алените рози върху устата на слугините... и сините им дрехи...
5. Ах, чудото на празника — големите алени рози на улицата под ясносините покриви на къщите...
6. Ах, празникът — алените рози сред душата на влюбения, които греят през ясносиния блян.
7. Ах, празникът — вечният празник — големите алени цветя от кръв върху сините гирлянди на нашата притома...

Първото изречение обединява две насоченности — да се разкрие в някаква степен конкретна ситуация (идването на празника) и тази ситуация да бъде свързана, а и впоследствие да удържи своята свързаност с орнаменталното съотношение червено и синьо в кръг („като голяма червена роза между сини гирлянди“). Орнаменталното съотношение тук е обстоятелство на идването на празника. Изречението съдържа две твърдения. *Празникът идва* и *Идването му е като*... Те трябва да бъдат свързани!

Текстът се разгръща като едно постоянно възобновявано условие за тяхната свързаност.

Тъкмо такава е постройката на второто изречение:

Празникът дохажда: това е голямата алена роза върху... (идването му).

Не можем да не отбележим, че и пунктуационното оформяне на изречението напомня паратекста:

кръг: червено и синьо.

И това е отново усилието по свързане на значението и орнаменталното съотношение, пронизващо целия текст.

Следващите изречения са елиптични. Моделът им е:

Празникът — ...

---

[1] Genette, G. Presentation. — Poétique, 1987, № 69, p. 3.

Удвоява се („праздникът, праздникът“) или пък се разширява („чудото на празника“, „вечният празник“) подлогът, а възклицателната частица *ах* придава емфатичност на израза. Пропуснатото сказуемо и целият новоналожен синтактичен порядък стабилизират и категоризират вече извършеното свързване — между празника като събитие и неговото орнаментално съответствие.

Празникът идва като червена роза...

Празникът идва: това (идването му е) е...

Празникът — червена роза...

Както се вижда от това съпоставяне, тирето в третото изречение (а и в следващите) има зад себе си, а и в обособената стойност на своята наличност, вече станалото свързване между идването на празника, случването му и неговото орнаментално съответствие. Нещо повече — това свързване, станало поетапно, вече се заличава! Заличава се подозрителността на неговата постепенност!

Празникът не е вече като..., а е...

Когато е налице това неразличимо сливане между събитие и орнаментална стойност, когато би трябвало да бъде достигнат и пределът на идеалната осъществимост на намерението да се пише орнаментално, декоративно, то тази сполучливост на намерението би била само начало на неговата окончателност и свършване! За да се продължи нататък, трябва да се изневери на тази пълна постигнатост!

Оттук и двете линии в етюда:

Празникът идва; Празникът е събитие, случва се.

Празникът е орнаментална стойност.

От взаимоотношението на тези две нива произлиза едно трето, което ние ще наречем ниво за отлагане и свързване на значения. На това равнище орнаментът (не онзи, който сплита червено и синьо, а онзи, който свързва значения) изглежда най-сложен.

Трябва да проследим този орнамент. И да установим защо му е необходима привидността на другия.

Да разгледаме първата функционална част. В нея е описано събуждането на Героя. Въздухът е „сякаш пречистен от цветя“; върху бледото лице на Героя „цъфва прозрачно цвете — розов мрак и огън“. Но и празникът е червена роза между сини гирлянди. Празникът е сплетеност на червено и синьо. Описанието на събуждането на Героя не би имало никаква връзка с тази сплетеност на червено и синьо, ако въздухът не е пречистен с дъх на цветя (роза — цвете) и ако върху лицето на героя не е цъфнало тъкмо цвете, обагрено в червено. Трябва да добавим и „сините колелца на косата му“.

Можем да отбележим, че дотук текстът се развива като едно съобразяване с паратекста, като едно запълващо го съобразяване (и все пак е „изневеряващо“, то е някакъв вид несъобразяване). Бихме могли да представим това развитие така:

Паратекст	Празникът	кръг :	червено	и синьо
Текст	Идването на празника		червена роза	сини между гирлянди
	Събуждането на Героя		прозрачно цвете — розов мрак и огън	сините колелца на косата му

„Кръговостта“ в тази първа част се поддържа и от наличието на съществителни, като къдри („слънцето рони лъчите си в нежни златни къдри“), ореол („свивайки ореол от начупени стрели“), и вече споменатото деепричастие „свивайки“.

Между орнаменталното съотношение на червена роза и сини гирлянди (или пък още по-изчистено — кръг: червено и синьо) и събуждането на героя, потънал в светлина, протичат двустранни смислови отношения.

Празникът, който за нас е все още орнаментално безсмислена определеност — червено и синьо в кръг, а по-сетне червена роза между сини гирлянди, сплетеност, добива смисъла на определена човешка ситуация — събуждането на героя.

Идването на празника е и събуждането на героя.

От друга страна, събуждането на героя като събитие и резултат, като проследена обстоятелственост чрез разпръснатите в него индикиращи признаци — червено, синьо, кръговост, — предупредително обособени и в паратекст, се помества и съобразява с пораждащата ред зависимост на орнамента.

Отделното случване се „орнаментира“. Но както ще видим по-късно, това не означава нищо друго освен готовност във всеки момент едно събитие да изяснява своята безсмисленост или прекалена осмисленост.

А орнаментът се „събитизира“, запълва, разширява — клони към съотнасяне на значения, към някакъв смисъл.

Организират се нови и нови съдържания, които в своята конкретност не скриват максималната неконкретност на организиращото съотношение.

Орнаментът поема безразлично разнородни неща, стига те да понесат неговата еднородност или пък да се откажат от нея, за да имат пригодността в отклонението си да я потвърдят. Но това е отново и отново самодвижението на орнамента, неговата безкрайност и ненаситност в желанието му да продължи, да се повтори и да не се повтори, да погълне едва ли не всичко, до което достигне.

Орнаментът е едно непрестанно самовъзобновяване. Той е според израза на Анри Фосийон[2] странстващ в пространството знак, гонещ своето определение, което му убягва. Но нему е присъщо и собствено значение, лична и особена стойност; самообозначение, което е склонно да приема и допълнителни значения. Орнаментът обсебва значения.

Натрапчивата определеност на значенията също обсебва формални опити, непредизвикани непременно от нея. Орнаментът, самодвижейки се, се пълни със смисъл, но това не отменя неговата априорна изпразненост от смисъл.

Оттук насетне ние ще следим в отделните части, с какво се свързват в събитийния поток трите орнаментални величини и най-вече какво произтича от тази свързаност.

Във втория епизод аленатa роза засиява върху синята дреха на слугинята. А кръгът от паратекста става кръг на стъклена чаша, по чийто край се излива сребърен лъч. Белотата на стените се срязва в остри оранжеви черти, по които се търкалят сини колелца — цялата „видимост“ на описаното клони да се превърне в геометрични съотношения.

Неслучайно глаголните и причастните форми в текста, обособими в няколко групи, изразяват най-вече осъществяването на орнаментални отношения или застиналия резултат на тази осъщественост. Например:

I. Вртеливост на движението	свивайки (ореол)
	търкаля (колелца)

[2] Фосийон, А. Животът на формите. С., 1984, с. 42, 43.

	въртят се завъртяна извиват се вие се (спирала, жертва, сребърно хоро) извивай се (в чудо)
II. Начупване, пресичане, внизване	начупени срязва (в черти) пресичани пресичат се внизват се пречупват се
III. Действието предизвиква подреденост	нареждат се нижат се внизват се
IV. Действието предизвиква деформации	разгъват се разтягат се
V. Действието се извършва с геометрична правилност	чертаят се (употребено многократно)
VI. Действието предизвиква съединяване	сплитат се сливат (в петна)

Глаголността в текста се движи около определени семантични центрове които условно можем да обозначим по следния начин:

1. Вътеливост на движението
2. Деформиращ ефект на движението
3. Ред на движението
4. Съединяващо-континуализиращ ефект на движението.

В тях откриваме потвърдени някои от основните смислови насоченост на произведението като цяло — преодоляване на житейски баналното, на предвидимата, конвенционалната каузалност, налагане на друг ред (онова „другояче", за което става дума и в „Зеленият кон"[3]), в който непоносимо множественият, дисфорично неединен свят да бъде продължен. Едно движение към нетърпящ дискретности смисъл.

Други глаголи в текста, които не влизат в изброените групи, но потвърждават насоката на нашите изводи:

пада (гърбът на стола, небето или нещо друго), за да бъде отпечатан силуетът му; неслучайно думата *печат* (свързана и с тайната) се среща два пъти на ключови места в текста

нагърчва се — освобождаване от привичната форма и съобразяване с една наложена отвън

експлодират — разширяване в кръг

излива се — кръговост

разлива

рони в къдри

да стегне — отново съобразяване с наложена отвън зависимост

стегнати.

Разгледаните глаголни и причастни форми изразяват насочеността към осъществяване и самото осъществяване на орнаменталните съотношения. Те

[3] Мутафов, Ч. Зеленият кон. — Везни, 1920—1921, № 3; Дилетант (Декоративен роман). С., 1926; Технически разкази. С., 1943.

изразяват и ставането, и станалостта на едно намерение, изглеждащо непостижимо чрез тях и съставящо част от преобразуващата интенционалност на произведението. Светът трябва да бъде видян орнаментално безсмислен; той трябва да бъде съобразен с един друг ред.

Въз основа на наблюденията върху глаголността в текста можем да обособим две глобални смислови насоченост:

1. Обединително-континуализиращо движение по приближаване към някакъв създаващ единство център. Налагане на континуален смисъл.

2. Преобразуващо движение по преодоляване на предвидими, конвенционални отношения. Преодоляване на дискретен, предвидим смисъл.

Тези две насоченост съвпадат със значенията на декоративен, които ние обособихме още в началото на нашата работа.

Следващият епизод започва с изречението:

Празник, празник — големи алени рози по бузите на слугините, сребърни пари върху техните сини дрехи, и зъби, които светят през думите, които устата обещават.

Розите са вече по бузите на слугините, а върху техните сини дрехи има сребърни пари (насетне розите ще се изместят върху устните на слугините, върху улицата, по която минава Героят, в душата на Героя или пък като кървав печат върху притомата).

Орнаментът — това съотношение между червена роза и сини гирлянди, се налага върху нови и нови неща подобно разширяващ се, изливащ се от собствената си съсредоточеност кръг. Вече разгледаните глаголи — експлодирам, разливам, изливам, работят все в тази посока.

Но новите неща, върху които се налага орнаментът, са следващите неща в разказването на една история — тази на Героя, неговото събуждане, надникване през прозореца, приготовления пред огледалото, празничен ход на улиците, среща с Нея.

Новите неща, върху които орнаментът се налага, са и следващите неща в последователността на един саморазрастващ се смисъл[4]. Сред достигнатото и погълнатото от орнаменталното съотношение (трите индикиращи признака се закрепват тъкмо за елементи, които влизат в пораждената семантична конфигурация и буквално очертават свързването им в значещи вериги) са и:

зъби, които светят през думите
уста, които обещават.

Но те все още са твърде встрани, безучастни към орнаменталното съотношение, не са страна в него.

Описанието на улицата, която се вижда през прозореца (на Героя), „върти“ в кръг изобилие от единичности.

в далечината и се въртят в колело трамваи
отгоре небето се вие около комините в нагорещени
спирали
долу се разхождат кръгове от шапки
чертае се бледосиня елипса. . ., завъртяна около
яркочервен център.

Този яркочервен център се оказва голяма стъкленица с червена течност в подвижната продавница на шербетчията. Заобиколена е от чаши. От тези чаши пият слугините.

Орнаментът реализира нова последователност от свързвания. Стъкленица — чаши — пиене — слугини. Впрочем чаша се появява за първи път в предходната част, където сребърен лъч се излива по нейния край. Вртеливото движение на лъча я прави вместима в началния ред на орнамента, но не и в реда

[4] Золян, С. Т. О самовозрастании смысла в поэтическом тексте. — В: Сборник статей о 60-летию проф. Ю. Лотмана. 1982, с. 149. Саморазрастващият се смисъл представлява структурирано множество от значения.

на смисъла, чийто орнамент е много по-сложен. Необхватни остават и:

зъби, които светят през думите
устата, които обещават.

В началното изречение на следващия епизод това вече е станало.

Ах, празникът — алените рози върху устата на слугините, когато пият шербет, сребърните цветя върху очите им и сините им дрехи: зъбите са винаги остри, когато се чукат от сладост върху стъклото, но през техния звън светят ясно призрачните обещания на душата, защото устата пият жадно.

Прави впечатление, че всяка следваща част препотвърждава закономерността на орнамента в нейните три представителни признака — кръговост, червено и синьо, но се развива и като запълване на една човешки конкретна ситуация. В безпорядъчността на тази ситуация трите орнаментални величини служат за отбиране на значими елементи, или по-скоро за очертаване на обвързването им в значещи последователности.

Закрепвайки се за тях, орнаментът очертава и потвърждава не само собственото си движение, но и движението по свързване на значения.

Орнаментът обслужва един друг орнамент — този на смисъла. Вторият използва привидността на първия — най-вече естествена лекота на неговите свързвания. Разгръщайки се като синтагматична последователност текстът алиенира, извежда, изхвърля значения, които обрастват около основното орнаментално съотношение и го правят смислово съотношение.

Видяхме как всяка следваща част на произведението прибавя към значението на празника нови и нови значения. В току-що разгледаната се наслагват сладост, съприкосновение, обещание на душата. Празникът, очертан като ситуация с някаква степен на конкретност, поема и погледа на Героя, търсещ жадно Нея през сините миражи.

Потърсена, тя изпраща по синьо ангелче червена захарна питка и това не означава друго освен поместването на любимата в кръга на празника.

Двойно се подчертава връзката *празник—радост—сладост* с изречението:

Не, вън е ден — той се чертае като препълнен от светлина квадрат през черните рамки на вратата — вън е празникът, защото в него се върти ясносиньо колело и раздава радост, от която тракат зъбите: през улиците се въздигат големи сребърни стени от чудеса и достигат чудото на небето...

Потвърждава се орнаменталната, мнимо визуална стойност на празника, но това потвърждаване вече има набраната енергия да бъде потвърждение на един установяван смисъл. Плюс това се вмъква (вплита) нов смислов компонент, чието обвързване предстои.

И наистина следното изречение започва не с възклицанието „ах, празникът", а с възклицанието „ах, чудото на празника". Празникът добива трансцендентен отблясък.

Влюбеният търси „сладост през острите светлини на обещанието". Нечии зъби бляскат примамливо и чудно.

Орнаментът налага нови сближения:

сладост — обещаното

зъби — измама, чудо.

Те са част от по-обширна верига, в която вече са се включили (наредили, нанизали на установения в етюда „жаргон") празник—сладост—обещание—мираж—чудо—пиене—жажда.

Обещанието, свързало се, общо взето, с конкретни и „неорнаментални" неща, бива върнато (стегнато) в закономерността на орнамента по вече познатия начин:

Тя стои във всички хубави жени и през тях усмивката ѝ обещава розови захарни пити и синя радост...

Тук раздвояването, послужило ни за основание да говорим за два орнамента, е съвсем очевидно — обещанието обещава розови. . . и синя. . ., което го свързва с празника като орнаментална стойност, но то обещава. . . захарни пити и. . . радост, т. е. сладост и радост, което го свързва с празника като съотношение на наслагващи се значения.

Зъбите вече не тракат по края на стъклото, а търсят сърцето на героя. Така идват и новите значения на празника — Пиршество, Жертва.

И тя, и той, и отношението им на свързаност или пък обещанието за тази свързаност — значения, вече готови да се откъснат от породилата ги зависимост, биват върнати към нея потвърждаващо:

Та ти сам желаеш това: твоето голямо синьо колело, което се върти около яркочервена сладост.

Тя е вече тук — кръг светлина и жажда.

Поредно свързване:

а душата ѝ обещава чудо

Тя — Чудо (още по-разширено Празник—Тя—Чудо).

Предпоследното изречение, потвърждавайки, въвежда нов елемент:

Живот, който обещава и вие около пламенен център своето вечно чудо.

Това, което се случва между Героя и Нея, е само част от вечното чудо на живота, виещо се около пламенен център. В тази част то е наречено и притома, в чиито пламъци се вие първата жертва.

Отново проблясват онези зъби — този път върху кървавото небе на участта на Героя, който си е пожелал това през. . . „праздника на своя собствен кръговрат".

Стигаме до най-интересното място в етюда. Празникът, смислова единица с протичащо-обновяващо се значение, е бил вече, ще изредим:

1. Сплитане, единение в орнаментален, чувствен и космически план (т. е. орнаментална величина, същностен белег на една човешки интимна ситуация на обещание и изява на единността на битието).

2. Силно обладаващо чувство, чийто печат (цвете — розов мрак върху лицето на Героя) белязва човека, прави го причастен към неразкриваемата тайна на битието („сребърните печати върху тайната на сърцето"). Отново вариране от орнаментално-пластичната стойност през свързалата се значимо с нея ситуация на обобщение до търсената и очаквана единност на битието.

3. Силна жажда, ненаситност, пиене, поглъщане с наслада (появяващата се чаша не е ли чашата за причастие?). Неслучайно следващите значения са:

4. Жертва, пиршество, изгаряне
и най-трансцендентното;

5. Чудо (животът обещава и вие около пламенен център своето вечно чудо). Вечното се свързва и с повторяемостта на чудото като самопроявление на най-дълбоките основания на битието.

Налагат се пределни, космическо-трансцендентни значения, при все, че всяко от тях не се чуждее от начално наложеното орнаментално съотношение. Дори може да се каже, че орнаментално-образната стойност се препотвърждава във всяко следващо значение, изглеждащо съобразено с нея, а всъщност и самоизискващо такива съобразявания. Защото и кръгът в червено и синьо изневерява на своята абстрактна неопределеност и присъства конкретно в една житейска конкретна ситуация, а насетне, изневерявайки и на тази си конкретност, започва да изразява трансцендиращо-континуализиращия потенционал на интимното общение, а накрая и величествената единност на битието.

Тъй че, стигайки до знаменателния израз „праздника на твоя собствен кръговрат", ние имаме пред себе си рядката възможност да видим текста, който анализираме в безкрайно стегнат вид. Можем да обособим в това несъгласувано определение на празника (а не е ли целият етюд еднопространно раз-

гърнало се определение на празника) трите основни посоки, в които се е извършвало това определяне. „Твоя собствен“ маркира неповторимостта на една човешки конкретна ситуация — това е онази линия в етюда, в която ние сме проследили събуждането на героя, неговите приготовления и срещата му с Нея. „Кръговрат“ — сложна дума, предаваща в компенсиран вид разгръщащия се текст[5], неговата трансформа-съкращение.

Като имаме предвид тази минимализирана цялост на възникващия текст, ние можем да затвърдим част от изводите, до които достигнахме.

От една страна, тази сложна дума предполага буквалност в тълкуването си, една „етимологизираща“ разделеност на нейното тяло:

кръго-врат.

А оттук и значението „въртене в кръг“, представляващо препотвърждаване на орнаментално-визуалния образ, начално наложен и преобразуващо-препотвърждаван във всяка част на произведението. Това е линията на орнамента.

От друга страна, *кръговрат* присъства и със значението на повторителност, на възвръщане към някакво изходно начало, задаващо център. А това значение е резултат на множество свързвания и преобразувания, на цялото минало на текста, на орнаменталното движение по свързване на значения. На това, което ние нарекохме движението на другия орнамент. В тази дума като че двата орнамента са се слели — празникът е кръговъртящ се и кръговратно повтарящ се, вечен.

Така е и в последното изречение на произведението — стабилизират се трите значения, закрепили се за празника в хода на текстовото протичане:

Вечност („вечният празник“)

Жертва („кръв“)

Желание („притома“),

а също и свързаните с тях орнаментални стойности:

аленитe цветя

сините гирлянди

пространственото взаимоотношение, сигнализирано от предлога „върху“ (всъщност тук отново имаме отпечатване, печат).

Всяка от тези смислови единици преминава през множество свързвания и употреби в текста, нови наслоили се около тях значения. Всяка от тях има зад себе си смисловото минало на текста.

Последното изречение сякаш ни връща към застиналата, начална определеност на орнамента. То препотвърждава орнаменталното съотношение, но и непотвърждаващо го прави смислово отношение.

Декоративизмът, или въвеждането на някаква декоративно-пластична стойност в литературното произведение, като намерение и резултат е обърквало двусмислено. От една страна, текстът приема една мнимо визуална самодостатъчно-съзерцателна стойност и е напрегнат в усилието си да я съхрани и препредаде като такава. Нейната привидност му е необходима. Текстът „се прави“ на орнамент! В хода на своето разгръщане, от друга страна, той превръща тази стойност в смислова. Дори и финалното усилие по препотвърждаване и задържане на началното орнаментално съотношение не отменя, а драматизира тази двусмисленост. . .

Разгръщането на орнамента, представата за неговото самодвижение като една свободна насоченост клонят винаги към безсмислието на своята самодостатъчност, мистифициращо подменя разгръщането на сложния орнамент

[5] Николаева, Т. И. Единицы языка и теория текста. — В: Исследования по структуре текста. М., 1987, с. 48.

по сплитане на значения, който всъщност е същинският орнамент. Той клони към един пределен смисъл, към една прекалена осмисленост.

Дали единият орнамент не допълва другия (т. е. максималното смислопостигане намира за необходимо да се свърже с движението по загуба на смисъл), или пък безсмислието и прекалената осмисленост са изначално свързани и, пожелали едното, стигаме неминуемо до другото, а с тях и до виновността?

И ако трите орнаментални величини индикират смислови последователности и, така разделени, реализират една частична образност (или индикаторна образност по израза на Лосев), то, когато орнаменталното съотношение е възобновено цялостно и имаме основание да мислим, че това не е някаква частичност, т. е. началният орнаментален образ е удържан, неговата пълна изчерпаност в структурата на смисъла не го ли прави без-образен? Образността изглежда гарантирана, но това е само началото на нейното ново разединяване[6].

Струва си да се помисли над въпроса, дали обстойно разгледаните глаголи в текста, изразяващи реализирането на орнаментални, геометрично-упорядъчени съотношения, не са също двусмислено разколебани? Изразявайки склонността на света, на цялата видимост да се превърне в чисто орнаментално-безсмислено съотношение, което се стабилизира като смислово съотношение, не изразяват ли в по-голяма степен процедурността на текста?

Ето една може би произволна, несериозна или пък спекулативно изведена близост между процедурността в текста и някои ключови глаголи, за които ние мимоходом отбелязахме по нещичко в скоби:

чертае се — трите индикаторни признака очертават последователността на значещите вериги в текста

пада — (за да се отпечата) свързва се и с тайната и по този начин с невъзможността да се стигне до последна, сигурна реалност; запленеността от различни привидности, от различни означения, в сложното съотношение на които може донякъде да се постигне тази реалност; задържане само при означенията — белези за непостижимото означаемо

стяга се — съобразява се с някакво изходно значение, връщане към неговата „дисциплинираност“ след едно разширяване и обхващане на разнороден означителен материал

експлодира — обхващане на нови и нови значения, на безразлично разнороден знаков материал.

Както виждаме, рефлектират се процедурността на текста, принципът на изработване и развръщане на протичащ знак, какъвто представлява произведението като цяло, и който е реализиран в силно компресиран вид в сложната дума кръговрат.

И въртене в кръг, и кръговратно възръщане към изходността на едно чудодейство, тази смислова единица е и съобразяване, и резултат от наслоително движение, и обхватно изливаща се от себе си дума — печат върху тайната!

[6] Лосев, А. Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе. — В: Литература и живопись. Л., 1902.

Александър Балабанов и вестник „Развигор“

Елка Трайкова

Всеки четвъртък ние разгръщахме страниците на „Литературен фронт“ и тази привичка караше може би мнозина да мислят, че литературният вестник е отдавнашен спътник на културното всекидневие. По-възрастните с охота ще потвърдят — те помнят дългогодишния седмичник „Литературен глас“. А всъщност литературният вестник е съвсем млад, ако се погледне в историческо измерение: той възниква едва през 1921 г.

Неговият създател — професор Александър Балабанов, предлага на културната общественост оригинално като замисъл и непознато като вид издание — „Развигор“. Появата на първия литературен вестник у нас, а според направените проучвания и в чужбина, идва като резултат от множество фактори. Натрупаният от Балабанов редакторски опит в списание „Художник“, вестниците „Българан“ и „Време“ са необходима школа за съчетаване на литературните проблеми с обществените, политическите и общокултурните събития — така че да се създаде цялостна представа за художествения процес с неговата динамика и обусловеност от изискванията на времето. Макар и дело на Балабанов, литературният вестник идва, от една страна, като естествено продължение на утвърдената вече тенденция в периодичния ни печат към оформяне на литературни приложения и подлистници, а, от друга, е предизвикан от културната атмосфера у нас в началото на 20-те години. Социалнополитическата роля на литературата се е повишила значително. Има оформени значителни литературни сили, една може би немногобройна, но образована и любознателна интелигенция, просветена читателска публика. Кипи оживен и богат културен живот, който поражда необходимостта да бъде отразяван и коментиран постоянно и без отлагане. Налице е и демократичният политически режим на БЗНС, позволяващ съществуването на издание, което иска да бъде свободна трибуна на мисълта, мненията и разбиранията на интелигенцията. И при всички тези обективни условия е нужна една оригинална, ярка личност, която да има смелостта да постави началото на новото дело, да притежава организаторски способности, за да го утвърди, като обедини около себе си интересни сътрудници с широка култура, за да го направи търсено и нужно на читателите.

Влизал в много спорове, живял винаги неспокойно, обръщал неведнъж общественото мнение срещу себе си, професор Балабанов е свикнал и да греши, и да бъде руган, и да се връща назад. Затова той не се страхува да експериментира и да шокира още веднъж културния свят, като създава „Развигор“:

„Исках да направя и аз нещо ново, съвсем наше, не по терка на чуждите култури, а нещо съвсем наше и за нас.

Защо да има само политически и още не знам какви вестници, а да няма ни един литературен? Под „литература“ аз разбирам, разбирах и тогава, всичките изкуства.“[1]

Твърде примамливо и доста рисковано начинание. Нека не забравяме, че в началото на XX в. читателската публика не е вече безименна и доверчива маса, а активен фактор, който одобрява, критикува и в крайна сметка решава съдбата на не едно периодично издание. Нейните критерии са високи, изискванията ѝ — големи, а оценките — доста скептични.

И така в началото на 1921 г. се появява нещо ново и любопитно — първият брой на „Развигор“, „който не иска да бъде списание нито по форма, нито по смисъл като предишните, а само един с в о б о д е н лист на българската мисъл“[2].

Самочувствието на вестника е вложено в неговото име — странно, непривично, но привличащо с асоциацията за пролет, за нов живот, за живителни сили. Това е и амбицията на създателя на „Развигор“ — да раздвижи духовния живот, да потърси националните измерения на обновителните процеси, да създаде условия за бързо и остро откликване на културните събития у нас и в чужбина. Балабанов живее с тревогите и проблемите на своето време. Той много добре е уловил необходимостта от издание, което да отговаря на ускорения, задъхан ритъм на следвоенните години.

Първата световна война разколебава общоприетите стойности, разбърква установения ред, предизвиква болезнена нужда от преоценка на „света от вчера“, за да може да се приеме новото, все още кипящо, разтърсвано от революционни трусове време. Новите обществени условия, сблъсъкът на две епохи поражда нови художествено-естетически търсения, затова 20-те години на XX в. са едни от най-интересните, най-драматичните периоди на прелом в идейните, естетическите, социалните и нравствените позиции на интелектуалците от цял свят.

Събитията, разтърсващи света, проникват и в нашата изолирана и разграбена след трите поредни войни, объркана и покрусена след двете катастрофи страна. Българската интелигенция преживява дълбоко както крушението на националните идеали, така и увлечението си по великобългарския шовинизъм. След периода на патриотарско стихоплетство, на военни разкази и очерци по поръчка, след убийствената пустота на щабното ежедневие българският писател с изострени сетива улавя всеки модерен полъх, всяко авангардно течение, увлича се по Фройд и Шпенглер, тръгва по следите на „Изгубеното време“, за да търси своето място във все още объркания, но жаден за промяна културен живот.

Същността на това сложно, преломно време най-добре се улавя в периодичния печат. По страниците на новосъздадените или подновените вестници и списания могат да се проследят процесите на търсене и колебания, на преосмисляне на преживяното, на бурно втурване към новото и на незабелязано отмиране на явления, на шумно отричане на всичко, което е било, в името на това, което ще бъде. Многобройните издания дори само с факта на своето съществуване през този период на разруха, епидемии и глад показват стремежа на човешкия дух към обществени прояви, жажда за близост и лична изява.

Оскъдицата, липсата на хартия, всеобщата несигурност не са пречка за тежненията към духовно извисяване, не могат да потиснат една нова ненаситна виталност, не погубват реализацията на замисли и идеи. В хаоса на

[1] Балабанов, А. Развигора. — Год. Бълг. библ. и-т, 1945—1946, № 1, 1948, с. 23.
[2] Балабанов, А. Нашите задачи. — Развигор, № 1, 6 ян. 1921.

все още кипящото, неизбистрено време естествено се преплитат традиции и модернизъм, неминуемо се смесват националната ни самобитност и европейските авангардни течения. Всичко това определя колоритния и пъстролик характер на периодичния печат. Наред с мимолетните издания, плод на нечия амбиция и отминали с нея, неоставили значителна диря в литературната история се създават едни от най-интересните списания и вестници, без които картината на духовния живот през 20-те години би била недодовършена и бедна.

През 1919 г. у нас създава свой орган нашумелият вече експресионизъм. „Везни“ носи в себе си примамливата сила на новото и непознато течение с неговия накъсан, задъхан стил и с амбицията да бъде нещо невиждано с външното си оформление и шокиращо с безапелационното отричане на всичко дотогавашно реалистично.

В същата година се създава първото специализирано литературно издание на комунистическата партия. „Червен смях“ идва да затвърди позициите на пролетарското изкуство, открива таланта на Смирненски и подготвя читателите за нова революционна поезия.

През 1922 г. късният символизъм групира силите си в „Хиперион“ и намира своя верен критик в лицето на Иван Радославов.

Съм смъртта на д-р Кръстев (1919 г.) си отива и последният от четворката „Мисъл“. Въпреки че списанието изгасва безшумно през 1907 г., а неговото спиране не се отбелязва, през десетилетието, в което то липсва, все по-осезаемо се чувства необходимостта от запълване на някаква празнина в литературната периодика. В годините след войните, когато стремежът към духовна обнова не е само устрем напред, но и преосмисляне на миналото и възраждане на традициите, някогашните сътрудници на „Мисъл“, у които е жив не само споменът за списанието, но и преклонението пред Пенчо Славейков, предаността към Яворов и чувството на уважение и дълг към д-р Кръстев, решават да създадат списание, което да отстоява непреходната, истински талантлива българска литература. Така през 1920 г. луксозни покани обявяват създаването на „Златорог“ с редактор Владимир Василев.

С излизането на първия брой на списанието Балабанов чувствува, че в българската литература се създава нова, силна групировка, в която той не може да вземе участие. Както поради усложнените лични взаимоотношения, така и защото не приема естетическите и културните позиции на новото списание. С вярното си чувство за ориентация професорът ясно предвижда бъдещата си изолация, ако не побърза да укрепи своите позиции не чрез организирането на група или школа (това той ненавижда), а със създаване на свой печатен орган, който да го направи независим, да му даде правото не само свободно да изказва мненията и оценките си за литературните явления, но и да влияе на културния живот у нас. В новото време, което неминуемо налага своите промени и насоки, Балабанов иска да намери такова място, че да бъде не само популярен като външност, но и незаменим като критик и публицист, който провокира и определя общественото мнение. С такива амбиции той замисля „Развигор“.

Чрез литературния вестник Балабанов отговаря както на съвременните изисквания, така и на своя неспокоен темперамент. Бихме могли да твърдим, че само човек като него — с всестранни интереси, с огромна ерудиция, с остър усет за актуалното и задълбочени познания за миналото, само човек, който не се страхува да казва свободно мнението си и да го отстоява, да предизвиква спорове, да критикува, без да се съобразява с авторитети и титли, може да осъществи такова издание. В „Развигор“ е целият Балабанов, тук се проявяват най-добрите му качества като публицист и критик. Затова е невъзможно да се отдели вестникът от неговия създател. Те взаимно се допълват и обясня-

ват. Наистина „Развигор“ често става трибуна на проф. Балабанов, отразява неговите пристрастия, увлечения и грешки и с това до голяма степен могат да се обяснят позициите на вестника, полемиките, които води, оценките, които прави. В същото време вестникът е част от културния живот и неминуемо се подчинява на неговите изисквания, а не само на амбицията на своя редактор. Така че и вестникът влияе върху Александър Балабанов.

Но нека се върнем към началото на „Развигор“. Балабанов започва неговото издаване така стихийно и неорганизирано, както е присъщо само на него. Вестникът няма осигурена печатница, издател, редакция; има само ентусиазъм, високи амбиции и интересни идеи. И тъй като за нашите строго регламентирани съвременни представи това не е достатъчно основание за създаването на вестник, то ще ни бъде трудно да си представим как в една схлупена таванска стаичка професорът по класическа литература, страстно увлечен от своето начинание, тактично удържан и мъдро подкрепян от неразделния си приятел Елин Пелин, двама млади помощници, влюбени във вестника, и редакторите поставят началото на литературния вестник.

„Развигор“ предизвиква сензация. Първият брой се печата и препечатва три пъти и светкавично се разпродава. Вестникът намира своите читатели, а заедно с тях и своя издател: нещо изключително важно при неуредиците, неустановеността, дори хаосът, които царят при списването му. Най-авторитетното тогава издателство — на Александър Паскалев, поема „Развигор“ и с това, макар и временно, го осигурява финансово.

А сега нека потърсим причините за шумния успех на вестника. Редакторският опит, който Балабанов вече има, е показал, че, за да предизвика интереса на широката читателска публика, едно издание трябва да прави впечатление с имената на видни сътрудници. Близката дружба на професора с Елин Пелин не е единствената причина, поради която той настоятелно държи писателят да бъде не само редактор на „Развигор“, но и да печата във всеки негов брой.

До 1921 г. Балабанов е известен преди всичко като външност и поведение, като герой на карикатури и анекдоти, като любим професор на студентите и подбудител на не една тяхна инициатива. Но неговият културен престиж се определя преди всичко от превода на „Фауст“ и на произведения от старогръцката литература. Въпреки че е на „попрището жизнено в средата“, той все още не се е проявил в пълна степен като темпераментен публицист с оригинален стил, като далновиден критик откривател, като опако мислещ човек.

Натрупаните през тези години знания, опит, амбиции и неудовлетвореност се превръщат в духовна сила, която намира своето осъществяване чрез „Развигор“. Но за да съществува вестникът, е необходима моралната подкрепа на утвърдения писател, на представителя на голямата литература — Елин Пелин. Той придава авторитет и тежест на изданието и твърде често предпазва буйния му редактор от залитания и грешки. От друга страна, Балабанов е загрижен, че най-талантливият (според него) български писател от години се проявява само като автор на учебници и читанки за отделенията и иска чрез „Развигор“ да го включи в динамичния обществен и културен живот. И трябва да признаем, че професорът до голяма степен успява.

Литературният вестник прекъсва мълчанието и на талантливия публицист Йосиф Хербст и става причина за създаването на единствената му отпечатана приживе книга — „Вчера, днес, утре“. Тя е обмисляна дълго време, но се ражда на страниците на „Развигор“, който неминуемо налага своя отпечатък — ако не в стила на Хербст, неповторим и неповторен в българската журналистика, то в избора на някои от темите за неговите интересни, точни и остроумни размисли, коментари и наблюдения.

В „Развигор“ започва творческата съдба на никому неизвестните дотогава студенти Т. Боров и Д. Б. Митов, по-късно видни фигури в нашия културен живот.

Сътрудничеството на Людмил Стоянов също е важен етап в историята на вестника — не само защото предизвиква един от най-ожесточените моменти в полемиката между „Златорог“ и „Развигор“, но и защото във вестника се публикуват неговите „Литературни писма“, в които той поставя своите, макар и твърде субективни, но високи изисквания за мисията на писателя за създаване на идейно и реалистично изкуство.

Наред с това „Развигор“ разпалва един твърде бурен и недостоен скандал, който довежда до дългогодишна доброволна емиграция на Кирил Христов. Използувал подходящия политически, културен и психологически момент, Балабанов предизвиква остро отричане на всичко създадено от поета.

Иван Вазов посреща с радост създаването на „чудото“ — литературния вестник, и активно участвува в него до края на дните си.

Статиите на М. Арнаудов и Димо Кьорчев, на Ив. Камбуров, Стефан Митов и Ал. Божинов дооформят богатото съдържание на вестника и го правят интересен и достоверен източник на познания за 20-те години.

За да бъде винаги актуален, за да задоволява променящите се вкусове на своите читатели в седемгодишната история на своето съществуване, „Развигор“ неведнъж променя своя облик, претърпява редица метаморфози. С течение на времето той се оттласква от първоначалното си предназначение да се противопостави на обединената около „Златорог“ естетическа група. Постепенно той се превръща в необходим и независим стимулатор на литературния процес, защото в този етап от своето съществуване българската литература има остра нужда да бъде обсъждана всяка творческа изява, всяко произведение не само в затворения кръг от ценители, но и с масовия читател. Времето изисква да се търсят измеренията й не само в обобщени теоретични изследвания, каквито най-често предлагат списанията, но и в злободневни статии, рецензии, бележки, характерни за вестника. Затова, ако искаме да проследим литературния процес в дълбочина, трябва да се обърнем към литературните списания; но ако трябва да обхванем неговата многолика същност и пряка обусловеност от обществените и политическите събития, е нужен литературният вестник. Тази съществена разлика се отразява и върху споровете, в които влиза „Развигор“ с „Везни“, „Златорог“ и „Нов път“. Колкото и различни да са тези полемики и като повод — идеен или естетически, — и като форма и продължителност, те се превръщат в една характерна багра на литературните взаимоотношения и с нея допълват картината на духовния живот през 20-те години в социологичен и културологичен план. В този смисъл разглеждането на отделните прояви (понякога напълно субективни и не съвсем етични) имат силата на обобщения, в които под външните обвинения се крият важни различия както за съвременните тогава форми на литературния процес, така и за бъдещото му развитие. В тези спорове „Развигор“ се явява продължител на създадените вече традиции в българската поезия, проза, критика, театър и изобразително изкуство, но без да се опитва да ги затвори в определени рамки, а напротив — стимулира тяхното обогатяване с идеите и търсенията на времето. Така, от една страна, „Развигор“ се предпазва от закостенялост и изостаналост, а, от друга, без да се увлича от мимолетни моди или преходни школи, той създава условия за приемане на ценното, на необходимото за движението напред, което носят в себе си авангардните течения.

Създателите на вестника постигат това, като обхващат широк кръг от теми и проблеми, които свободно обсъждат с читателите, без да се обвързват с определени политически разбирания. В „Развигор“ те и неговите сътрудници

пишат за това, което ги вълнува, което е актуално и интересно. Почти всички проблеми, които стоят пред интелигенцията в началото на 20-те години, се обсъждат на страниците на литературния вестник. Неговата позиция най-често е острокритична и полемична. „Развигор“ е безкомпромисен в обвиненията и безпощаден в разобличенията на културната политика тогава. За Балабанов „държавата ни се е превърнала на едно адвокатско и банкерско „учреждение“, което се управлява от „безнадеждната суровост, грубост и озверяване на някои от влиятелните наши кръгове“[3].

Срещу тази атмосфера на неразбиране и незаинтересованост, която насърчава угодничеството, инертността и посредствеността, литературният вестник протестира неведнъж. Въпреки верните обобщения и точните наблюдения „Развигор“ не търси радикална промяна в обществения ред, не посочва изход. Мисията на литературния вестник Балабанов вижда в това да издига интелектуалното равнище на своите читатели, да води постоянен диалог с тях, да възпитава по-високи изисквания при възприемане на литературата и изкуствата, да предизвиква общественото мнение с критични и актуални материали. Той иска вестникът да се чака и търси, да бъде необходим на интелигенцията като нейна трибуна и с това да си извоюва трайно място в културния живот.

През първите си годишнини „Развигор“ достойно изпълнява тази амбициозна задача. Той е вестник, който не само дава богата информация, но преди всичко анализира явленията, обсъжда с читателите важни проблеми на съвременността, атакува своите опоненти, изказва категорични мнения за обществени и културни събития, безмилостно ругае и безмерно хвали автори и произведения. Това го прави популярен и „много скоро този седмичник стана най-любим, най-търсен от всичко младо, от всичко живо, жадно за новото. И наистина редакционните статии, фейлетони и други литературни студии още от първите броеве завладяха читателите“[4] — спомня си Петър Нейков, а Христо Радевски допълва: „Вестникът беше интересен и темпераментен. Винаги се докосваше до интересите на поне част от читателите.“[5]

Съвременниците обаче не само са се възхищавали на „Развигор“, но и често не са одобрявали идейните му позиции, не са приемали литературните му вкусове, обвинявали са го, че се е превърнал в лична трибуна на Балабанов и неговите най-близки сътрудници. Разбира се, редакторите не са безпристрастни наблюдатели и безстрастни автори. Напротив — много често те налагат своите мнения и субективните си разбирания. В най-голяма степен това важи за Балабанов. Неговата личност доминира във всеки брой, при оформянето на който той участвува.

Амбицията на Балабанов при създаването на „Развигор“ е много по-голяма от това да направи тясно специализирано литературно издание. Вестникът търси свои измерения не само за литературните явления, но и за театъра, музиката, изобразителните изкуства, защото затварянето му само в областта на литературата би го изолирало от обществения живот, а и от широката публика. С богатото си съдържание, с многостранната си информация „Развигор“ на практика се превръща в първия общокултурен вестник у нас.

В първите следвоенни години, когато интелектуалците са жадни за обществена изява, е нужно издание като „Развигор“, което да поставя проблеми, да отрича и да се самокритикува, без страх да влиза в полемика. Критичен към слабостите, аналитичен по отношение на причините — такъв тон на обсъждане въвежда Балабанов в „Развигор“. Затова интелигенцията чувству-

[3] Балабанов, А. Държавници и поети. — Развигор, № 67, 21 май 1922.
[4] А. Балабанов и С. Радев в спомените на своите съвременници. С., 1986, с. 13.
[5] Пак там, с. 213.

ва литературния вестник като свой печатен орган, в която може свободно да изкаже мнението си за това, което я интересува, възхищава или възмущава. Спазвайки принципа си да толерира всяко чуждо мнение, Балабанов помества рецензия на професионални критици, писма на читатели, мнения на любители на изкуството, похвални слова за себе си, лични разкаяния, статии на опоненти. Така „Развигор“ непрестанно поддържа диалог между читателите и специалистите в различни области на науката и изкуството. Това е полезно не само за интелектуалците, които имат възможност да проверят своите становища пред по-широк кръг, а и за повишаване самочувствието на интелигенцията чрез правото ѝ активно да се включва и да влияе при решаването на някои важни обществени и културни въпроси.

Желанието на Ал. Балабанов — неговият вестник да раздвижва духовния живот, да провокира, а понякога и да шокира общественото мнение и с това да буди размисъл и да предизвиква спорове, — се осъществява напълно от неговите последователи, и то не само докато излиза „Развигор“, а и в годините, когато той е спрял. Колкото и различни да са те — като оформление, художествени позиции и политическа насоченост, във всеки от тях има нещо от стила и характера на „Развигор“. Затова връщането към литературния вестник, припомнянето на позабравената личност на неговия редактор е необходимо не само с познавателна цел, а като важен етап в историята на периодичния ни печат, литературата и културата.

„Между пустинята и живота“ — роман на българския модернизъм

Светлана Стойчева Василева

Романът на Николай Райнов „Между пустинята и живота“[1] е „една от най-съкровените книги на българския индивидуализъм“. Иван Радославов изказва това мнение в по-обща статия, отпечатана в „Юбилеен лист“ по случай четвъртвековната дейност на писателя. За съжаление категоричната оценка не е аргументирана (а и не би могло в юбилейната статия), но провокативният ѝ заряд и до днес не е намалял. Определението „съкровена“ се оказва много точно, макар че при излизането си през 1919 г. романът се възприема преди всичко като „откровена“ книга и не толкова на българския, колкото на чуждия индивидуализъм.

Търсят се най-вече културно-философски влияния, без да се поставя въпросът за техните мащаби и смисъл. По този начин се абсолютизира културата като необходим елемент при тълкуването на текста за сметка на останалите два фактора: самия авторски текст и читателя. Съдържанието на творбата се възприема в неговата извънестетическа значимост, като се използва „паролата“ на различни философски школи и културни направления. Според Людмил Стоянов образът на Христос „изглежда е слязъл цял целеничък от страниците на „Тъй рече Заратустра“[2]. Дори Владимир Василев, който може би най-решително се е опитал да открие оригиналността на романа, като стига до фразата: „Силният е човекът, който преодолява живота и себе си. . .“, заявява: „И тук Райнов преминава в паролите на Ницше.“[3]

Плод на подобно възприемане (не само на романа, но и на голяма част от творчеството на писателя) е, така да се каже, завещаната към литературната критика тема за изследване — „Чуждото у Николай Райнов“[4]. Предлагат се и конкретни указания за разработването ѝ — чрез търсене на чужди цитати и заимствания от чужди автори. Очевидно проблемът за идентификацията на източниците подменя проблема за действителната оценка на творчеството на Николай Райнов, и в частност на романа.

Литературната критика не закъснява да обърне поглед към „изворите“ на „Между пустинята и живота“. Людмил Стоянов започва с „апокрифната теологическа литература“ и „съблазнителните сказания на писатели, чиито имена са покрити с пепел и прах“. После споменава идеите на Мережковски, Ницше и Ренан. „Откритията“ му се оказват твърде бедни. Николай Райнов заявява, че сам би съобщил източниците, „за да спести излишния труд по ро-

[1] Райнов, Н. Между пустинята и живота. С., 1919.
[2] Стоянов, Л. Между пустинята и живота. — Сила, № 38, 17 юни 1919.
[3] Василев, Вл. От 1920 до днес. — Златорог, 1932, № 9, с. 405.
[4] Бобчев, Ил. Н. Райнов. — Сила, № 25, 18 март 1919.

венето из библиотечните шкафове“[5]. Намерението си фактически осъществява на друго място[6], споменавайки писателите, чийто обект е бил животът на Исус: Анри Барбюс, Ан Ринер, Джовани Папини, Ъптон Синклер, Андрей Немоевски, Ернест Ренан.

Излишно е да се доказва фактът, че идеите на Ницше живеят активно в културния живот на страната ни през първите две десетилетия на века. Известно е, че Николай Райнов е един от преводачите на „Тъй рече Заратустра“ и още в превода личи творческото съпричастие не само към мислите, но и към стила на немския философ и поет.

Ще опитаме да тръгнем „по сянката“ на Ренан. Неговото име също не е от „покритите с пепел и прах“ (поне по времето, когато излиза романът). Книгата, на която дължи популярността си в цяла Европа, е „Животът на Исус“, издадена през 1863 г. У нас е преведена два пъти — през 1893 и през 1895 г. В предговора към второто издание се казва, че не е „вдигнала своето влияние“ от съвременното поколение. През 1911 г. все още продължават да се превеждат съчинения „за“ него, и то с актуална полемична насоченост („Ернест Ренан пред съда на науката или опровержение на Ренановото съчинение“). Ще поставим „историческия“ роман на Ренан (така определят жанра му някои от критиците) до „лирическия“ роман на Райнов (жанровото подзаглавие на „Между пустинята и живота“), но не с цел да се създаде фон, на който романът на Николай Райнов ще изглежда като нещо ново. По-важно е да видим какво е вътрешното отношение към усвоеното съдържание или чуждо ли е нареченото „чуждо“ в произведението му. Така ще се открояят отново конкретни проблеми на творчеството на писателя и националния литературноисторически процес.

Защо присъствието на творбата в литературния живот след 1919 г. не е отбелязано на историческата карта на развитието на романа в българската литература? Не взема ли участие книгата в изясняването на „Неизяснения човек и проблемата за българския роман“[7]? Единствено В. Добринов прави опит да разгледа „Между пустинята и живота“ като събитие в историята на българския роман още същата година, когато излиза: „Подир „Под игото“ на Иван Вазов, подир „Смутно време“ на Страшимирова, този роман идва да внесе нови богатства, каквито времето налага в идейно и формално отношение.“[8] По-нататък ентусиазираността на първия прочит лесно извежда романа в образец и върхово постижение на жанра. И Владимир Василев го определя като едно от мащабните дела в нашата литература, но очевидно „чакащо“ осмислянето си.

„Животът на Исус“ на Ренан става едно от най-известните произведения на критическото направление в научната литература за Христос, което го представя като историческа личност, а евангелските събития — в перспективата на историко-културния процес. Неслучайно наричат книгата „петото евангелие на Тома“. Нейното коренно различие от ортодоксалната версия дава основания за сериозни разисквания. Пример за това е заглавието на една брошура от 1901 г. — „Гласът на християнина след прочитането книгата на Ернеста Ренана „Животът на Исуса“.

Явна е близостта на Николай Райнов до Ренановия разказ за Исус. В про-

[5] Гълъбов, К. Език, драматично движение и маринизъм у Николай Райнов. — Сила, № 27, 1 апр. 1919.

[6] Райнов, Н. Голгота и възкресение. — Литературен глас, № 429, 5 юли 1939.

[7] Заглавие на статия от П. Йорданов за българския роман, в която името на Н. Райнов е пропуснато (Златорог, 1939).

[8] Добринов, В. Литературни ценности у Николай Райнов. — Слънце, 1919, № 7.

изведенията и на двамата се налага преднамерената десакрализация на образа. Не се споменава нищо за възкръсването, в което е утвърдена и съсредоточена цялата сила на християнската вяра. И двамата намекват за несъвършенства, които съществуват у Исус, също изключени от църковната доктрина. Райнов е близо и до изложението, което прави Ренан на идеите на Исус: идеята му за „чистата" религия на сърцето — против външната демонстрация на набожност и суров живот, без обреди, без храм, без жреци; идеята му за Божието царство като „коренна революция, която да обхване даже и самата природа"[9] (революция в нравствен и в социален смисъл); идеята за духовната свобода, нямаща нищо общо с временното и господстващата власт (тълкуване на афоризма „Дайте Кесаревото на Кесаря и Божието на Бога") и др.

И двамата автори отграничават реформаторската същност на учението на Исус от сладкодумния морал, изречен в афоризми. Духът на отрицанието, насочен срещу всички предшественици, го представя като „архиреволюционер" (Ренан): „Той провъзгласява правата на човека, а не правата на юдеина, човешката религия, а не юдейската, спасението на човека, а не на юдеина."[10]

В акцентите върху човешката същност на Исус Ренан търси само коригиране на представата за божествения му произход, аргументи за историческа достоверност. Гледната точка на повествуването е единна — обективният биограф, който маркира действителните случки от живота на Исус и коментира действително неговите идеи, защото според Ренан всички символи на християнската вяра са преиначение на Христовите идеи. Откровена актуализация на тези идеи има само на едно място в съчинението: „Даже в наше време деятелните мечти за идеалната организация на обществото, която представлява толкоз много сходство с поривите на първите християнски секти, не са нищо друго освен разцъфтяването на същата тази идея (идеята за Божието царство — б. а., С. С.), в която се движи зародишът на всяка мисъл за бъдещето."[11] Но това е споделена аналогия, ремарка, а не същина на задачата му. Връзката между Исус и християнството остава организираща за съчинението на Ренан.

Николай Райнов поставя образа в много по-богата система от отношения. Още при избора си той тръгва по обратния път — от зародиша на човешките стремления. Въпреки общността си с идеите на Ренан Райнов не продължава редицата от имената на „новите евангелисти". Не е нужно да възкръсва Ренан, за да прости „дързостта на един младеж", както мисли Людмил Стоянов. „Между пустинята и живота" не е евангелски роман.

Изявеното намерение на разказвача в предисловието на романа: „Разказвам живота, деянията и смъртта на Сина Божи. . ." наистина може да подведе към такова осмисляне, ако се отдели от контекста. Така то насочва към търсене на отликите от църковната догматика. Допълнително се провокира и от добре познатия от „Богомилски легенди" еретически патос на автора. Известно е колко директно е прието предизвикателството от българската църква, която охулва за „хулите" и романа, и автора му. Възприема го точно като „нов опит за разрушаване на Христовото учение"[12]. Писателят е обявен за „българския враг на Богочовека", който надминава и „Волтера по волнодумство", и „Ренана по натуралистична философия"[13].

Действително описанието на смъртта на Исус, напомнящо готическа сцена на мъченичество, оставя забележителни страници на натурализма в българ-

---

[9] Ренан, Е. Животът на Иисуса. С., 1895, с. 37.
[10] Пак там, с. 79.
[11] Пак там, с. 99.
[12] Снегаров, Ив. Нов опит за разрушаване на Христовото учение. — Църковен вестник, № 7, 1 апр. 1919.
[13] Пак там.

ската проза, които не бихме могли да сравним с наши литературни образци. В сравнение с репликата на Ренан, че користолюбието не е достатъчно да обясни постъпката на Юда Кариотски, решението на Райнов е съвсем крайно: Исус не е предаден от Юда — нещо повече — той се показва като най-самоотвержения му ученик и загива, отбранявайки го при арестуването му; предателката е самата Мария Магдалена, у която страстта се оказва много повече и много по-истинска, отколкото разкаянието; Богородица е заченала в блудство, а Йосиф е само един измамен съпруг, който враждебно се отнася към незаконнороденията си син. Още много отлики от църковната версия можем да открием, каквито липсват в житието от Ренан. Така че никакъв стремеж да остане в рамките на една известна вече интерпретация на живота на Исус, дори и творчески да я претвори, няма в романа.

Стратегията на автора е заложена още в предисловието на романа. То започва като същинско повествование: „В онова тъмно време, когато над вселената царуваше Октавиан Август, назван Справедливи, в малък градец на Гелил-Ха-Гойим, по име Назарет, се роди дете, чиито деяния и смърт мнозина благочестивци възфалиха.“ Спокойното библейско начало неочаквано се прекъсва и следват риторичните уточнения на разказвача: „Не ще повтарям и аз словата на техните фалби, защото Син Божи надминава всички фалби, изречени от уста на смъртен.“ После следва заявлението, че ще разкаже за живота, деянията и смъртта на Сина Божи, но „тъй както е било“ и мотивацията на това дело: „Защото моята върховна почит пред Човека Йешу бар Йосеф ме кара да изрека цялата истина. . .“

Наложителността на уточненията показва, че истински подвеждащо и оттам невярно е тъкмо подобно начало. То иронично стилизира евенгелския вариант на Лука, който читателят лесно би могъл да продължи. Подобни асоциации обаче са прекъснати — целта е предварително да бъде променена нагласата за това, което ще следва. Ето защо разказвачът започва своя разказ с отричането на други разкази — не като още едно възможно отношение към християнския мит и още един негов прочит, а като противопоставен на досегашните. Авторите им са споменати като „благочестивци“ — твърде иронично, след като се отрича, че „фалбите“ им имат нещо общо с „цялата истина“. „Фалбите“ не са „върховна почит“. Те са фалшиво отношение към фалшив разказ, тъй като самият обект е особен. Той изисква някаква съизмеримост със своя субект. За наречените „благочестивци“ това условие не е изпълнено и по тази причина отделянето им от Син Божи като смъртни е напълно правомерно. Но Исус също е смъртен, щом ще се разкаже накрая за смъртта му. Противопоставянето не е между „смъртен“ и „божествен“, а между различни степени на нравственото качество „Човек“, което Николай Райнов маркира с главна буква. Син Божи надминава човеците като Човек и не може надминатите да го тълкуват от своето място. Може би в това, а не в преиначената догматична версия се крие истинското предизвикателство към църковните служители и истинската цел на автора — *да промени представите за човешкото, с други думи — да направи зрим пътя към божественото.* Пътят на Исус не може да бъде гледан отстрани и предаван като приказка — *той трябва да се съпреживее.* Само тогава ще бъде възможно да се разчете митът.

Накрая на предисловието е синтезирана и самата версия на разказвача, утвърдена като действителната, както и името на общоизвестния символ — като действителното: „Човека Йешу бар Йосеф, (. . .) Който живя и умря за истината.“ С истина за истината — ето реторичната формула на романа.

Необходимо е да се изясни в какъв смисъл изявеният стремеж към истината не е подвеждащ и лъжлив. Трябва ли да го разбираме като „разчистване“ на мястото за нова версия? Когато изяснява разбирането си за „измислицата“

и „случката“, Николай Райнов взема за пример повдигнатия отново към началото на века въпрос, как да бъдат изобразявани точно библейските случки. Запазването на автентичната историческа обстановка няма нищо общо с *повтарянето на станали случки.* Обратното определя като нехудожествено[14].

Колкото и да изглежда банално, за да се тръгне към романа трябва отново да се припомни азбучният постулат „Литературата да се разглежда като литература“. Произведението налага да се разгледа като художествен и образът на Исус — като художествен, и в условността му, а не в достоверността да се насочат размислите. Така поетичният разказ на Райнов има много повече претенции от историчния разказ на Ренан.

Образът на Йешу бар Йосеф не може да се изчерпи с критическо отношение към библейския му първообраз, макар че още в първа глава са изредени всичките му библейски имена-еквиваленти, които са му давани: Син Божи, цар на Бене Израеля, Спасител на света, Обещаният, Мешиах — всички от поредицата предопределени имена на Исус, които само са чакали своя въплътител. Всяко име носи определено тълкуване и представа за образа. И по-нататък повествованието непрекъснато актуализира клишираните представи за Христос не само за да диалогизира с тях, но и за да ги надмогне. В този смисъл едва ли бихме намерили по-полемичен роман в нашата литература.

Неслучайно Райнов отделя такова внимание на предварителната представа за Исус. Предварителното очакване на нещо не е по-малко значимо от следващите го коментари. Така се е получило двойно отрицание на живия Христос — предварителната схема на пророците пречи да се долови неговата сложност и неповторимост, а моменталното му канонизиране завинаги премахва тази възможност. Самият герой също поставя въпроса за следващото си несамостойно битие: „Хората след моята смърт ще сбират къс по къс словата Ми, но би ли смогнал кой да е да сглоби душата на последния мъртъв Бог?“

Така че очовечаването на образа има не просто коригиращ, но и градивен смисъл. От една страна, по пътя на човешката му индивидуализация и реабилитиране на цялата му чувствена нагледност той се пречиства от наслоенията на религиозната символика — той оживява. С други думи: реконструира се човешкият живот на един общозначим символ. От друга страна, подлага се на нова степен на символизация и така се изгражда внушителният образ на последния културен герой на човешката цивилизация.

Подходът на Николай Райнов може функционално да се изясни чрез образната мисъл на Владимир Василев: „Райнов слага образа на Исус в библейска рамка, но тя е тъй разкъртена, че постоянно изпада от нея.“[15] Отделя се не земното и човешкото, а тъкмо библейското. След прочита на романа се питаме не за промяната на гласа на християнина по-нататък, а за гласа на човека. А след съкровения му прочит — за нашия собствен глас.

„Всичко непостижимо, което човек бленува като върховна точка, водеща душата“ (цитат от романа), е опредметено в един образ — Йешу бар Йосеф. „Син Божи“ е степен на съвършенство, до която той *достига*, а не приема. *Става* духовен син на Бога, а не се ражда такъв. Именно на това разбиране се подчинява сюжетът на романа. Да се открие психологическата истина за израстването му е действителната цел, която си поставя. Към библейската истина за живота на Христос Райнов поглежда почти като към анекдот, който е загубил универсалните си истини. На психологическия анализ той възлага ролята да превърне анекдота в белетристика и това налага драстичната промяна на някои от утвърдените истини.

---

[14] Райнов, Н. Измислица и случка. — Изкуство и критика, 1938, № 1, с. 70.
[15] Василев, Вл. Цит. съч.

Житийният принцип на отнасяне към биографичните факти и тук е спазен — избрани са само онези моменти, които бележат стъпалата на духовното израстване. Но самият биографичен факт също е обобщен. Така се изгражда парадигмата на най-достойното човешко битие. Очевидно така трябва да разбираме израза живот-притча.

Разказът за детството на Исус може да се нарече психологическа проза. В литературата ни дотогава няма подобен опит да се навлезе в такива глъбини на човешката психика. Опитът да се представи метафизичният живот на детето и неговата непроницаемост няма нищо общо с апокрифа за детето-чудо Христос. Завидна е психоаналитичната трактовка на едно детство, в което няма нищо детско: малки безумни очи, гледащи света, широка мътна умора, която го кара да спи, голяма черна ръка, плашеща го насън. Незаконното му раждане е външният аргумент за особеното му детство — бързото му израстване, отхвърлеността му от близките, самотата и непривързаността към никого. Страданието и поривът са вродени в него — още с първите звуци се опитва да изрази „своята неясна мъка", а с първите стъпки — „да улови слънцето". Това са първите знаци на гения (в смисъла на Шопенхауер), който заявява за себе си — за безкрайната нелична мъка и за възвишената устременост. Вместо това заварва живота и света „еднообразни, изтрити, лишени от пъстрата огърлица на багри, чувства и порив".

Постепенно обстановката, студенината, самотата, мъката и копнежът започват да се осмислят. Още като като ученик Йешу разбира, че страшната тайна, която тревожи мисълта му, се крие в духовните писания, т. е. разбира нейната обща и изначална значимост. Започва да обича самотата и да се унася в нещо свое, което другите не виждат. Неговата психическа реалност се оказва не по-малко достоверна, отколкото физическата. Само в нея успява да види Бога и да разговаря с него. Присъствието му в света започва да се осъществява чрез познавателното му възприемане. След поредица въпроси към себе си натрупаното в паметта го довежда до прозрението: „Животът трябва да стане друг!" Оттук нататък етическото слово на героя действително се превръща в живот, бидейки негово начало. С това се отговаря на един основен въпрос: какво значи да се говори за мъртви истини и какво означава да бъдат съкровено изживени.

Когато героят започва да се самоизразява чрез словото, гласът на разказвача постепенно се измества от гласа на героя, респ. разказното — от цитатното слово. Предаването на вътрешната реч на героя чрез цитат е напълно целесъобразно — нейната интимност не би могла да се съхрани със средствата на съобщаващия разказ. Съответства и на заявеното дистанциране от всичко вече казано за Исус — собственият му глас се е изгубил сред „облажаванията" на тълкувателите му и да бъде препредаван може само от издигнали се до него личности. Освен въпросите на Йешу цитират се и пророците, и Акхар бар Гамлиел — син на разпнат пророк и самият той гонен, мъжът, от когото е заченала Мириам Йешу. Така се придава документална автентичност на разказа, който все още удържа напора на цитатното слово, но вече внася първите белези на драматизация.

Многото въпроси, в които се лута мисълта на Йешу, са зададени по време на петдневното пътуване на жителите на Назарет до Ерусалим (Иерушалаим по транскрипцията на Райнов) за пасхалния празник. По пътя нищо не се случва, но придвижването не е предадено чрез кратко обобщаващо съобщение. Липсват конкретни лица и образи. Остава само представата за безкрайния път на върволицата „едри петна от хора" и единственото действие, което се извършва — пеене на заучени псалми, които говорят за Бога, защото така трябва. Отбелязването на изтичащото време (сутрин, вечер, първия ден, вто-

рия и т. н.) и смяната на пътните картини са сигнали за придвижването. Йешу непрекъснато наблюдава тези „мъртви синове на бога", които всяка година извършват познатия път по един и същ начин, и в разговорите със себе си се стреми да превърне наблюденията си в свързано и истинно прозрение. Ако нещо става, то е в неговия вътрешен живот: „Всеки мой ден е пълен с чудеса, които сепват душата." Изключителното вътрешно съсредоточаване в почти космическа среда („. . .навръх студения хълм, дето бурята гневно съска и червени светкавици тъчат с гръм огнени савани за света. . .") го води до вникване в мисията, която му се възлага в света. Такава беседа със себе си се идентифицира с беседа с Бога, в която се сливат микро- и макрокосмосът. Едва тогава Йешу вътрешно приема званието „Мешиах" и може да заговори на другите.

Разказът за пътя до Ерусалим окончателно разделя външната събитийност от вътрешния кипеж на душата. „Гледката на погледа" се превръща само в повод на „гледката на душата". Романът се оказва не житейска, а духовна биография. Самият естетически подход към образа налага организирането на романа по-нататък изцяло около говорещия човек, който търси, непрекъснато открива и проповядва своето верую. Би трябвало да разграничим месианския от изповедния глас — единият на внушаващия, другият — на подлагащия на съмнение правотата си човек. Отдръпването на разказвача, налагането на сценичното изображение и фиксирането на гледната точка върху изобразяването в съзнанието на един романен герой са характеристики на персоналния роман. Като тип роман той се появява след първата половина на XIX в.[16] В него не се разказват случки, а се изобразява действителност, отразена в нечие съзнание. Разбира се, това е само една от жанровите перифрази на романа на Райнов, без да изчерпва многослойността му (присъща пак на жанра).

На „Свещения" град Йешу поглежда като на висока сцена, от която ще заговори на хората: „А къде ще изляза да разкрия тайните, що Ми дари Моята самота, ако не тук?" Преценява и публиката, която ще го слуша: митари, садукеи, книжници, продавачи на жертвени животни, ромяни, левити, обрали храма, роби, разпътни жени и наемници на прокуратора. За разказвача остават само ремарките. Пренасянето в далечните страни на Изтока се заменя с пренасяне на сцената. Екзотичната обстановка се свежда до етнографски подробности, организирани графично в ремарки, декориращи отделните глави. Николай Райнов има определено отношение към използването на историческите подробности. Според него целта е „не да нарисуват картина, преизпълнена с „местни тонове", а философски възгледи, които се борят за първенство[17]. При това философската полемика в романа привлича опоненти от всички времена.

Откровената сценичност, която въвеждат ремарките, подчертава условността на отразените библейски случки и на техните участници. Декорът може да бъде всякакъв — зависи от сценографа. Пак Райнов дава примери, в които Христос може да бъде изобразен сред немски селяни, американски богаташи, съвременни тълпи; може да има за сътрапезници султана, кралете, просяците и живописците. В романа „Между пустинята и живота" историческата автентичност е налице, но е превърната в театрална. Героите стават актьори. Те носят автентични дрехи и автентични имена, но могат да бъдат рупор на най-модерните философски идеи от времето, когато романът излиза. Например Йоканаан Проповедник може да говори и като древноизточен мъдрец, и като Блез Паскал. Наред с тези, които носят индивидуално истори-

[16] Stanzel, F. Typische Formen des Romans. Geneve, 1972, p. 43.
[17] Райнов, Н. Измислица и случка. . .

ско име (особената транскрипция на историческите имена е по-скоро шифър, който невинаги лесно се открива, пък и не е особено нужно — носителите им се намират в такова отношение към библейските си първообрази, в каквото е и Йешу), се срещат и напълно обобщени лица: човек с плащ, свирачка с кинор, римски войник и др., които трябва да създадат компактност на гласовете на масата. Йешу бар Йосеф е главният артист. Когато рядко е включен в диалога с действащите лица, ремарките регламентират и неговите движения, мимика, сила на гласа.

Неговата реч най-често не се въвежда от разказвача, а се оформя външно в монологични конструкции, обособени в самостоятелни глави. Така идейното богатство на романа не живее в битови и обществени картини, а е дадено интроспективно. Те са само фон и не могат да се свържат с духовно израсналия над обстановката и времето герой. Отърсен от конкретните времеви и пространствени определители, героят става сам център на себе си, а и на другите, завърта целия свят около себе си. Речта е разкъсана на абзаци, в чиято организация личи използването на лирически похвати (например на с. 157 монологът „нараства“, като всеки следващ абзац започва с акцентираната дума или израз от предния и се развива). Това са все начини за създаване на стиловия ефект на „особена“ реч, която също цели да обособи образа. Около него престава да се чувства конкретно социално обкръжение. Причината е пак във връзка с йерархичната му позиция на извисеност и символизацията на образа.

Монолозите се редуват антитезно със споменатите диалози. В тях словото на Йешу живее непряко, през гледната точка на другите, като чуждо. Сега той е коментираният. В композиционното отделяне и противопоставяне на гласовете отново се долавя амбицията да се отстрани централният образ от сферата на контакта, да се направи зоната му (по израза на Бахтин) непробиваема. Това не е стремеж към авторитарност на словото му. Така се акцентира на конфликта със себе си за сметка на междуличностните конфликти. Промяната на света може да се осъществи само във вътрешната промяна и преображение на човека. Утвърждава се реализацията „когато душата кипи и се бори сама със себе си“.

Демонстрираният свят от ценности манифестира чрез *патетичното слово*. Според Николай Райнов „бездарният декламира, роденият творец говори с патос, защото преживява. Историческият разказ не минава без известно повишаване на тона. . . А съвършена творба в тая област аз не знам да има.“[18] Авторът се стреми да създаде висок речев акт, какъвто в новобългарската литература е трудно да се открие. (Патетичното слово по-скоро отвежда към традициите на европейския бароков роман, т. нар. „роман на изпитанието“. Михаил Бахтин разглежда идеята за духовното изпитание на силната личност като присъстваща в много романи от XIX и началото на XX в.) Самата позиция на проповедник, която заема героят на Райнов, налага този тон. Луканус Иустус (най-авторитетната коментираща гледна точка в романа) определя речите му като „огнени“, „пълни с прясна поезия и потайна мъдрост“. Владимир Василев подходящо обобщава такава реч като „поетическа реторика“[19], която се усеща едновременно като заповед („разсича като секира“), истина („превръща се в афоризъм, притча, иносказание“), изповед („нужна е лирическа изливателност“). Това са все методи за речево въздействие върху аудиторията — на героя върху слушателите му и на автора върху читателя.

Докато в началото в представите на читателя действието е изместено назад в миналото, то при доближаването на разказа до миметично-драматич-

[18] Райнов, Н. Историчност на разказа. — Златорог, 1932, № 1, с. 39.
[19] Василев, Вл. Цит. съч.

ната ситуация ориентацията на читателя се променя цялостно — той става зрител и героят се саморазкрива пред него. Дори понякога се налага героите да не чуват репликите си взаимно, тъй като не се разменят помежду им, а са насочени към зрителя. Названията „митари", „рибари" и „блудници" се употребяват като алегории. Натрапва се фикцията на времевата дистанция. Целта е да се повлияе на позицията, от която читателят възприема света; да преживее универсалния факт като индивидуален, да го приеме като своя истина.

На места думите са изречени в състояние на пределна мисловна и емоционална възбуда и предизвикват същото състояние у слушателите си — оттук трупащите се перифрази на мисълта, търсещи все по-силно и натрапливо въздействие. Само лирическият герой на Ботев е имал силата да изрече подобни слова: „— Или да говори на Иакоба, който мисли, че Бог обича робите, защото някой си нарекъл страха от Бога зачатък на мъдрост? Кротък е, благ е, набожен е Иакоб. (. . .) Но кой е видял да се спасява човек с покорство и страх?" Това не е единствената реминисценция в романа. Напротив — като че ли има изявен стремеж да се привлекат всички силни езици на човечеството, защото не бива да остане само индивидуална реч и индивидуално усилие. Общ взрив — ето от какво се нуждае човечеството.

Драматургичните сцени и лирическите монолози са само част от синкретичната структура на романа. В множеството дифузирали жанрове и стилове в романа особен интерес представляват три глави: двете, оформени като обръщение, със запазени всички формални белези на епистоларния жанр, и третата, оформена като философско есе, озаглавена „За живота и учението на Йезуса, син Йозефов". Те имат общ разказвач — Луканус Проперциус Иустус, философ. Пояснението „философ" има значение за насочване към стиловите особености на литературно-философското изложение. Така произведението си има и *свой* коментар, и *свой* Лука. (Изглежда че него трябва да познаем под маската на Луканус Иустус.) А зад неговата маска можем да познаем Ренан. В сравнение с останалите тези три глави диалогизират най-активно със съчинението му. В тях самият Ренанов подход е превърнат в обект на изобразяване. С други думи — откриваме романов образ на Ренановия стил. И тук, както в произведението на Ренан, образът на Исус е разгледан на фона на верските сблъсъци в Юдея и учението му — във връзка с други учения. Във второто писмо теоретическото съчинение „За учението и живота на Иезуса. . ." отново е споменато и, така да се каже, живее своето второ литературно битие. Там то е поставено в системата на още философски съчинения, назовани „Философия на вярата" и „Нрави на народите". Можем да познаем съдбата на автентичното Ренаново съчинение. То е било замислено като начало на „История на произхода на християнството". Новият стил на анализ, съпоставяне и обобщаване естествено се въвежда от факта, че разказвачът е чужденец и има обективно дистанцирана гледна точка. От друга страна, този факт напомня нехристиянските свидетелства за Христос под формата на римски писма, които имат съдържателно съответствие и в произведението на Ренан.

Може да се каже, че романът на Н. Райнов е побрал в себе си Ренановото съчинение, но неговата амалгама е далеч по-сложна и по-многослойна и граничи с експеримента: във всяко лице се наслагват много лица; всяко лице говори на различни езици, които компетентният читател би могъл да разпознае; повествованието „върви" заедно с коментара си, т. е. измерват се различни дистанции на образа. И тук познаваме колосалните замисли на автора, известни още от „Богомилски легенди" — свързани с културното мисионерство, насочени не към „окопаване", а към сродяване с търсенията в световната литература.

Своеобразната *синтетичност* на романа напомня поетиката на роман-

тичната проза със склонността към разтваряне на жанровите граници. За Шлегел романът е философско-психологически очерк, имащ мозаечна структура, с лекота поместваща в себе си сцени, разсъждения, лирически монолози и др.[20] Възможността за неканоническо, жизнено отношение към митологичните символи идва тъкмо от романтизма. Като че ли всички форми на романа от романтизма насам можем да открием в романа на Райнов — от лирическия роман на Шатобриан, през натуралистичния на Зола, психологическо-импресионистичния роман, чак (в перспектива) до романите на „потока на съзнанието". Множеството връзки се съгласуват с неомитологичната вълна от края на XIX и началото на XX в. (с най-ярко присъствие на Вагнер и Ницше), която фактически оживява традициите на романтизма[21].

Романът на Николай Райнов може да се приеме за най-амбициозния жест на българския модернизъм да се присъедини към модернисткия европейски митологизъм в неговия първоначален вариант. Философската основа на неомитологичната култура — ирационализмът и интуитивизмът — прозира в пътя на Йешу към познанието и в неговите проповеди. Съответна е насочеността към самоописание и саморефлексия. Непрекъснатото отправяне на погледа навътре в себе си и подтикването към власт над самия себе си е самият подход на автора при писането на книгата. Търсенето на героя е търсене на авторовата личност. През 1939 г. Н. Райнов така обяснява избора на непрекъснато тълкувания символ: „Аз съзерцавам истините, като ги търся в миналото, около мене, но това е само търсене и откриване истината в себе си. А тя най-добре може да се открие, когато застане човек между пустинята и живота. Единствен, който застана в тая междина е Христос. И ето, чрез него и неговия живот, съмнение, борби и израстване духовно — открих себе си. А това значи да открием сливането на божественото с човешкото."[22] В този смисъл може да възприемем романа като автобиография на духа или като „квинтесенция на авторовата индивидуалност" (Шлегел). В предговора към „Вечни поеми" (1928) могат да се открият „извадени" някои от истините, които Йешу бар Йосеф изрича. Например: „От всички белези на стъпки по пътя аз съм харесал само стъпките, що се лутат. . ." (предговора); „— Лутане е целият друм към небето, Сине Мой! — лутане е цялата човешка пътека — . . ." (романа).

Стремежът изкуството, философията и науката да се синтезират в митопоетическа форма също приобщава романа към неомитологизма. Сближава го и връзката с панестетизма и панестетическите утопии (представата за естетическата природа на битието и идеята за изкуството, което „ще спаси света"). Поривът на човека към промяна на живота трябва да започне от изкуството. В романа се чертае алтернатива на досегашното изкуство и досегашния творец: „И не трябва ли човешкото творчество да бъде дъга от земя и небе? Не трябва ли да бъде чемерен мост между Миг и Вечност? Не трябва ли творецът като пъстра прозирна пеперуда да търси багрите гънки на светлината — и накрай да загине в пламъка?" Творецът трябва да носи „божествен шемет" и „свещено безумие", сиреч да бъде най-близо до Сина Божи. В статията си „Голгота и възкресение"[23], разглеждайки Христос като символ, Райнов го идентифицира с „всеки, който смята за свое призвание да казва смело истината" и който поради това носи кръст. Този „всеки" се оказва „творецът на духовни и културни ценности". Истинския Великден на човечеството Райнов нарича „деня на културата, светлината, истината и доброто". При това — всеобщото добро.

---

[20] Бахтин, М. Въпроси на литературата и естетиката. С., 1983, с. 135.
[21] Мифы народов мира. Т. 2. М., 1988, с. 58.
[22] Един оригинален разговор с Николай Райнов. — Дъга, № 289, 6 март 1939.
[23] Райнов, Н. Голгота и възкресение. . .

В основите на модернисткия митологизъм лежи осъзнаването на кризата на буржоазната култура като криза на цивилизацията изобщо. Есхатологичните идеи на Йешу и учението му за Божието царство са удобен език за авторовото становище по този проблем. Знаците на Божието царство са утопичен модел за социалното устройство на „народите на земята“ (адресът, към който отправя тази своя проповед Йешу): „В него няма робство, няма властник и данъци, няма чужда повеля, няма казън и смърт.“ Животът трябва да се строи не върху Закона, а върху Любовта.

Неслучайно за читателите на романа от 1919 г. той е звучал твърде съвременно. Идеите за залеза на съвременната цивилизация и надеждите за нов век имат и български исторически контекст. Можем да го набележим с думите на Асен Златаров: „След страшните крушения, които войната донесе на човечеството (. . .), иде едно сепване, един поврат към размисъл и духовно дирене.“[24] Не бива да забравяме, че идеите за саможертвата и страданието са видени като ежедневно осъществяване, като живот във войната, в която е участвал писателят. Той проповядва величието на героизма, но не на бойното поле, а като величие на характера. След предосвобожденския подем и Национално-освободителната война Вазов се опитва да преодолее настъпилото безгеройно време, като възкресява подвига и идеалите на предшествениците. След героизма на войниците по време на следващите войни Райнов се опитва също да го преодолее, но като създава образа на бъдещия човек — „праобраза“ (както го нарича) на цялото човечество.

Редуването на големите културни цикли, за които разказва Луканус—философът, може да се възприеме като концепция за пътя на човека след войната: Първо, „Човек е виждал показалеца на своята мощ в превземане на чужда власт — всяка негова победа е била победа над един бог.“ Следващото по-високо развитие на човека е борбата му за вътрешна власт — „себевластие“. Себевластие явно е синоним на *самосътворение*. Не социалните модели, а вътрешното преобразуване на човека чертае истинския оптимистичен път за бъдещото развитие. Защото „ново вино се не налива във вехти мехове и нови истини се не побират в запустял ум“. Така романът се включва в стремежа на цялото творчество на писателя да се провокира човешкото самосъзнание и да се подготви за големите задачи, които стоят за решаване пред цялото човечество. Поставя се (не без скептицизъм) и въпросът за готовността да се приемат тези идеи. Ще може ли всеки да се въплъти в Бог, сиреч ще може ли всеки изведнъж толкова високо да израсне: „Онези, които отвън чакат да ги налети внезапно откровение, та да променят в един ден живота си, стават от ден на ден по-недоволни. . . „Лош е този свят“ — казват. . . Защото Аз им казвам: „Съвършен е светът, ала ние го правим зъл.“ „Нашият весел поглед трябва да промени света. Нашият усет към добро може да го промени!“ Знаменателно е съпричастието на проповядващия със своите слушатели. Ако сравним романа с по-късно излезлите „Вечни поеми“, в тях вярата е най-силна (както и националните стремежи ведно с отчаянието са били по-силни) и оттук безапелационността на словото — също по-силна. Поемите са адресирани до бъдещите поколения, но едва ли Николай Райнов има по-устремена към съвременните си читатели книга от романа „Между пустинята и живота“.

Освен социално-историческият фон на романа не по-малко важен е неговият национален културно-исторически контекст — идеите на кръга „Мисъл“, свързаните с тях български символисти и първите опити, когато излиза романът, да се култивира експресионизмът у нас.

Лайтмотивното разграничение в романа на „гледката на душата“ от

[24] Златаров, Ас. Н. Райнов. Днес и утре. Предговор. С., 1925.

„гледката на погледа“ отвежда към познатата идея за интроспективното насочване на гледната точка — от света „вън“ към света „вътре“ в себе си. Опознаването на действителността по пътя на самовглъбяването в себе си, диалогизацията на мисленето изобщо, полифонията на собствения глас свързваме най-вече с Яворовата лирика. Нали Яворов завеща неразрешимата противоречивост на лирическия „Аз“, достигнал до пределите на самопознанието. Изкушението на Христос в пустинята във варианта на Райнов се извършва не от дявола, а от духа: „като два гласа на един и същ човек, като беседа на душата, която дири синур между светлина и мрак“. Не напомня ли диалогизацията на Яворовия лирически субект, когато сякаш част от лирическия „Аз“ се изнася извън пределите му и се изграждат субективно—обективни отношения вътре в него: „аз“ и „мисълта ми“, „аз“ и „песента ми“, „аз“ и „мечтата ми“. Познато е и разколебаването на приетите антиномии вследствие на смяната на гледните точки: „А чия ръка ще ми посочи кой е жив и кой мъртвец? И кой ще различи пред очите ми образите на правда от призраците на лъжа?“ Но за разлика от известния трагизъм в Яворовата поезия тук разколебаването е по-скоро аналитично осмислено: то се приема като факт на диалога със себе си: „Тежко е да се бори човек със себе си. И несносно е — да се цепи на две. Най-мъчно е да се живее в буря.“

Търсенето на обобщаващи отговори на въпросите за страданието, любовта, смъртта, твореца започва също от кръга „Мисъл“. Тъкмо в тези отговори се откриват повечето афоризми на романа и реминисценции с някои философски концепции на епохата.

Неслучайно много след написването на романа си Николай Райнов поиска да открие в „Епически песни“ на Пенчо Славейков „любопитна смесица между ницшеанство, юдейство, християнство и езичество“[25]. После коментира и смисъла на тази смесица (съществуваща и в собствения му роман): „. . .но тя е все пак опит да се издигне народният светоглед до висината на европейската философия.“ Видяхме, че едва ли има в нашата литература по-радикален вариант за приобщаване към европейската култура не само във философски, но и в естетически план от синтетичния роман на Райнов.

За да се изясни още по-конкретно връзката на Райнов с кръга „Мисъл“, ще обърнем внимание и на анализа, който самият писател прави на разказите на Петко Тодоров „В сянката на Назарянина“ и „Гетсиманската градина“. Точно в Петко-Тодоровия Исус той вижда верския преобразовател на Ренан и Лев Толстой. Успешно го причислява и към героите несретници от идилиите му. Райнов тълкува несретничеството като липса на победа над себе си: „Липсва им воля, а копнеят да станат свръхчовеци.“[26] Според него не е достатъчно да се покажат недостатъците на Исус, които имат чисто човешки характер. Точно от тяхното преодоляване той тръгва към своя Йешу. Идеята за преодоляване на себе си чрез воля е поставена в основата и на любовта, и на смъртта.

Най-общо погледнато, може да се заключи, че макар с късна дата, едва през 1919 г., идейно-естетическата програма на кръга „Мисъл“ намира литературно-художественото си осъществяване в романовия жанр. Но не толкова лесно може да се напише историческият паспорт на романа. Думата на Николай Райнов съвсем не завършва дотук. Да го наречем символистичен или експресионистичен роман, също няма да бъде кой знае какво изясняване (приемаме напълно мисълта на Б. А. Грифцов, че учението за литературните школи се оказва непригодно за романа изобщо[27]).

[25] Райнов, Н. Вечното в нашата литература. Т. 5. С., 1941, с. 54.
[26] Райнов, Н. Вечното в нашата литература. Т. 8. С., 1941, с. 93.
[27] Грифцов, Б. А. Теория романа. М., 1927, с. 142.

Романът не може да се нареди до появилите се след войната не една и две символистични книги, нито да се свърже с т. нар. „късен символизъм“ на страниците на списание „Хиперион“. Много по̀ му приляга определението експресионистичен опит, макар че едва в същата година, когато излиза, Гео Милев и Чавдар Мутафов започват да популяризират експресионизма у нас. Напълно отговаря на формулата, която Едвин Сугарев дава за началното присъствие на експресионизма в българската литература — модернистичните търсения на символистите в по-радикален вариант[28]. Николай Райнов ги риторизира максимално, извеждайки ги на „стъгдата“. Отношението му към предшествениците може да се предаде с думите на неговия герой към предишните проповедници: „Ала плаха бе речта (. . .) и нямаше смелост в техните половина езици.“ Естетическият и нравственият максимализъм, който откриваме в романа, е характерен за експресионизма. Определението на Юнг за символа като постоянен упрек към нашия разум се допълва от романа: и към нашата нравственост, към духовността ни изобщо. Отрицанието и поривът към обновяване на света е заветната цел на експресионистите. Йешу реализира самовглъбението в себе си чрез активността си към света. Метафората „между пустинята и живота“ не означава „никъде“, а е осъзната позиция към света. Пустинята е сегашното, узурпирало живота; в пустиня се е обърнала душата на човека. В живота трябва да се отиде: „Аз не ще ви поведа в пустиня (. . .), а в живота ще ви отведа. . .“ Да си между пустинята и живота, означава да си между сегашното и бъдното. Приближаването до живота и актуалното звучене на романа също го свързва с естетиката на експресионизма.

Романът „Между пустинята и живота“ се оказва между най-радикалните и най-трудно възприемливи в този момент естетически търсения в нашата литература — на нетрадиционалистите и несимволистите. Не е чудно тогава отрицателното мнение на Людмил Стоянов за романа (бихме го приели като гледна точка на късните символисти), който коментира повече правото на Райнов да пресъздаде Христос, отколкото самия художествен образ. Може би при самото излизане на романа, когато символизмът продължава да съществува, макар и като анахронизъм, отликата му от естетическите принципи на символизма е била по-натраплива. По-правилно е Людмил Стоянов да попита не какво Ренан би казал за романа на Николай Райнов, а какво д-р Кръстев например би казал за него. От друга страна, най-големият ревнител на българския символизъм, редакторът на „Хиперион“ — Иван Радославов, смята романа за най-значителното художествено дело на Райнов, но мнението му е изказано двайсет години по-късно. Като че идва най-после времето за обективната му критическа оценка. Този път тя е висока, но недвусмислено ограничена — „една от най-издържаните в духа на символизма“[29]. За Радославов това означава „най-съкровената книга на българския индивидуализъм“. Днес, след още петдесет години, виждаме тази характеристика в още по-широк смисъл: в събирането на всички модерни търсения в българската литература от първите две десетилетия на века.

Преки проекции в литературния ред романът няма. Но универсалните измерения, които търси в художественото си поле, са предусещане на нуждата от нова насока на българския роман, която истински обективира себе си във философско-лирическата проза през 60-те години. С други думи, на романа може да се гледа като на документ, чрез който се предусещат по-късни тенденции в развитието на жанра.

---

[28] Сугарев, Е. Българският експресионизъм. С., 1988, с. 26.

[29] Радославов, Ив. Майстор на художествената проза. — Юбилеен лист, Николай Райнов. С., 12 март 1939 г.

За формирането на някои нестандартни структури в поетиката на Йордан Радичков

Богомил Попов

За новата проза, с която обогати съвременната ни литература Йордан Радичков, се писа много както по повод на „Свирепо настроение", така и след това — и то дълго след това. Първоначалните спорове около излизането на тази ключова за творчеството на автора книга бяха много бурни, а мненията за нея — от разминаващи се до коренно противоположни. И трябваше да мине доста време, за да се стигне до относително единодушие по въпроса за „явлението Радичков", за да се определи поне в най-общи линии мястото на автора в съвременната българска белетристика.

Причината не е само в своеобразието на прозата, която Радичков създава от „Свирепо настроение" нататък. Трудностите произтичаха преди всичко от невъзможността през един немалък период от време да бъде намерена вярната мярка за такова творчество и за такъв автор. Защото опитите те да бъдат класифицирани неизменно се свеждаха до търсене на опора в традициите на нашата белетристика, а оттук — и до традиционни подходи при изследванията. Или по-точно за „разгадаването" на Радичков прекалено много се разчиташе на традиционното в белетристиката ни. И се стигна до смехотворното определяне на автора като продължител на различни насоки в белетристиката ни[1].

Естествено Радичков не би могъл да се появи от нищото — това е ясно. Но също така ясно е — или е трябвало да бъде, — че мястото на такова силно дарование, на автор с така подчертано новаторски и своеобразни повествователни похвати не би трябвало да се търси толкова пряко в литературната ни традиция. Това е валидно преди всичко за неговото творчество от 1965 г. нататък, но особено показателно и радващо е обстоятелството, че вярната насока при тълкуването на творчеството на Радичков бе уловена преди още той да създаде „суматохата" в литературния живот у нас[2]. Към този период от творчеството на автора се връщаме — един опит да се посочат най-подходящите творчески координати на Радичков в белетристичната ни традиция, а също и да се очертае по-ясно „предупреждението" за появата на неговата нова проза.

До 1965 г. Радичков бе издал вече пет книги: „Сърцето бие за хората" (1959), „Прости ръце" (1961), „Обърнато небе" (1962), „Шарена черга" (1964)

[1] Василев, М. Съвременна българска литература. С., 1978, 106—112.

[2] Николов, М. От лиричния акварел към лиричния размисъл. Избрани произведения. Т. II. С., 1968, 156—166.

и „Планинско цвете“ (1964). Тук ще бъдат разгледани само първите три от тях — доколкото те дават не само достатъчна, но и най-ясна представа за особеностите на прозата на автора от този период, — от една страна, и, от друга страна — доколкото следващите две книги не изменят принципно представата за творческото развитие на Радичков, не внасят нови моменти в него.

Най-общо може да се каже, че в тези книги всичко беше, както е било — без нищо особено за отбелязване. Или, казано с думите на проф. Кр. Куюмджиев, „. . .След първите си разкази и повести, които даваха надеждата за „нормално“ от гледище на традицията развитие на един интелектуален писател, Радичков изведнъж озадачи всички с едни странни шеги, остроумни гротески. . .“[3]

Прави впечатление, че в цитираната характеристика Кр. Куюмджиев е събрал в едно всичко, писано от Радичков до „Свирепо настроение“, и в известен смисъл го е противопоставил на новата му (тогава) книга. И с пълно основание — доколкото разказите и повестите, излезли до „Свирепо настроение“, макар да не са на еднакво идейно-естетическо равнище, представляват единно цяло в рязката си разграниченост от разказите в този сборник — онова единно цяло, което бих определил като период на ранния Радичков.

В тези разкази се очертават някои тенденции с голямо значение за основни аспекти на поетиката на автора, за новото, внесено от него в съвременната ни белетристика. Именно те стоят в основата на формирането на новия тип повествувател в творчеството на Радичков и в нашата най-нова проза. А този нов тип повествувател, неговата разнообразна и многосъставна конструкция до голяма степен правят възможни появата и утвърждаването на разкази като тези от сборника „Свирепо настроение“. Защото именно на новия повествувател и на многообразните му проявления до голяма степен „се държи“ повествуването в тези разкази — веднъж лишено от сигурната опора на традиционните наративни похвати.

Но нека не избързваме. Нека — с оглед на едно необходимо уточнение — да се върнем към цитирания по-горе текст. Кр. Куюмджиев с основание твърди, че развитието на Радичков през периода 1959—1964 г. е започнало „нормално“ от гледище на традицията. Но — и това е въпросното уточнение — от гледище на една вече новоустановена традиция в областта на краткия разказвателен жанр. Не е необходимо да се връщаме много назад към култовските „железни закони“ на нормативната естетика, към тяхното влияние върху развитието на съвременната ни проза. Но доколкото верижната реакция в търсенето на по-нови и по-ефикасни средства за пресъздаването на действителността води началото си именно от онова време, едно частично отнасяне на нещата към него в случая е необходимо:

„. . .ако по отношение на близкото минало и антифашистката борба писателят не е така ограничен в избора на темата и жизнения материал, на формата и художествените средства, то по отношение на съвременната тема неговите възможности са твърде ограничени. Развитието на живота, новата тематика изисква нови форми, нови идеи, новаторски подход, но точно тук предписанията на догматичната естетика са категорично формулирани и не позволяват отклонение. Регламентите и правилата на тая естетика, макар и ясни и прости на пръв поглед, ефикасно „покриват“ цялостната творческа дейност и изключват всяка свобода на въображението, всичко лично, неповторимо, индивидуално от екзистенциалния опит на писателя.“[4]

Казаното от автора, макар да се отнася до развитието на българската про-

[3] Куюмджиев, К. Разтворена книга. С., 1983, с. 83.
[4] Пак там, с. 42.

за през 50-те години, с известни корекции и при отчитането на съответните перспективи, е валидно за същото това развитие и през следващите десетилетия: в течение на литературноисторическия процес нещата преливат едно в друго, в известни отношения границите на отделните етапи се пресичат. Показателни в това отношение са например такива творби на Радичков като „Козята брада“ и особено „Горещо пладне“, в които все още реакцията срещу култовското време е съвсем жива и остра.

Принципът, основното, което се има предвид в случая, е: непрекъснато, упорито търсене на нови форми, нови похвати и позиции при определянето на съвременника в динамично променящия се свят. Търсения в атмосферата на една действителност, която не търпи никаква мудност в своето общо движение към съвременната си, сравнително устойчива, „крайна“ установеност. Вървейки по този път, през непрекъснати промени в начина на изображение, на художествено пресъздаване на новия живот, стигаме до „тежката дума“ на средното поколение наши белетристи. За да открием „традиционния“ Йордан Радичков — но в рамките на една, както вече се спомена, сравнително нова традиция, макар и вече утвърдена в областта на поетиката на представителите на това средно поколение. При тях „. . .е очевидно отдалечаването от традиционните класически повествователни похвати, нарушаването на класическата композиция на късия жанр — вместо последователността и експозицията, завръзката, сюжетната кулминация и развръзката те използуват ненадейни художествени решения (връщането назад на действието чрез спомена, асоциациите, ретроспекциите), острите сюжетни поврати, обосновани от вътрешното движение на мисълта и чувството, и т. н.“[5]

Като всички тях е и Радичков със сборниците си, издадени до 1964 г. Но той единствен не спира дотук, до тази сравнително стабилно установена степен на новаторство в областта на способите на изображение.

На първо място в сборника „Свирепо настроение“ прави впечатление, условно казано, безсюжетността. Условно казано, тъй като в него явлението е ново по характер и значително усложнено. Тук то би могло да се разглежда най-малко в два аспекта, най-малко две основни положения трябва да се вземат под внимание. От една страна, в случая не става дума за безсюжетност от класически литературен тип като в „Спасителят в ръжта“ или в романите на Джойс например. Налице е по-скоро недостатъчност на сюжетното начало и разколебаване на сюжетния център до степен на загубването му, а нерядко — пародиране на сюжетно-фабулни ходове. До голяма степен това е наложено от всевластното гротескно-карнавално светоусещане, от всепроникващата и налагаща се над всичко буфонада, от едно вездесъщо иронично отношение, които са в основата на авторовия замисъл и биха се превърнали в безсмислица без опората си в тази безсюжетност, без подкрепата на останалите прояви на антиепизъм, обусловени от неепическото мислене на автора, така характерни за разказите в тази книга.

Отказът от традиционното сюжетно повествуване изправя автора пред проблема за намирането на компенсиращи традиционното развитие на действието елементи и способи, за насочването към нов повествувателен материал и за неговата по-особена организация. Радичков постига това с помощта на всичките си „странности“ — тук се включват и така нехарактерните за епическата проза повторения (и най-вече кръговите), и смесването на стиловете, и асоциативните и прочие отклонения в потока на повествуването, и преките и косвени намеси от страна на разказвача (твърде нови, изненадващи при

[5] Очерци по история на българската литература след 9 септември 1944 г. Кн. II. С., 1980 с. 320.

Радичков), и специфичната метафоричност, особената образност, характерни за стила на автора, и различните локални прояви на антиепизма.

Механизмът на тяхното действие може да бъде разбран най-добре при по-внимателен анализ на произведенията на ранния Радичков. Техните първоначални варианти могат да бъдат открити още там, и то пряко подчинени с художествените си функции на традиционно поставените от автора теми и проблеми. Независимо от това проследяването на тяхното развитие в творчеството на автора от този период дава сигурни отправни точки за дешифрирането на новата им роля както в „Свирепо настроение“, така и в следващите книги на Радичков.

Всички тези съставни части по-често пряко, отколкото косвено са свързани с конструкцията на повествувателя в структурата на Радичковата проза, участвуват при формирането ѝ с точно определени функции. За да може, взети като цяло, с оглед замисъла на автора и цялата сложна и многопосочна свързаност помежду им и с останалите компоненти на разказната структура, да представят завършени произведения с висока художествена стойност.

Всички гореизброени отправни точки — основни елементи на връзката между повествувател и сюжет, между субект и структура на повествуването — не само са налице в сборниците „Сърцето бие за хората“, „Прости ръце“ и „Обърнато небе“, не само са подчинени на начина, по който се поставят темите и проблемите там, но се намират и в процес на определено развитие в рамките на тези три книги, чиято насока на пръв поглед е към пълното реализиране на едно традиционно повествуване.

Тъй като при разглеждането на даден тип проза една от основните изходни точки е статусът на повествувателя, по-обстойното му разглеждане тук е безспорно необходимо. Толкова повече, че новото, оригиналното, ценното в прозата на Радичков след сборниците му от периода 1959—1964 г. се осъществява преди всичко на равнището на повествувателя и благодарение на своеобразните функции, с които той се отличава в повечето от тези книги.

Фигурата на повествувателя е централна в белетристичната творба и от нейното място, от нейното поведение зависи твърде много. По тях с минимален риск за погрешни изводи би могло да се съди за почти всичко, което определя сполучливостта или несполучливостта на дадена творба. Именно с оглед функциите на повествувателя до голяма степен всеки тип проза намира законното си място, изживява повече или по-малко пълноценно своя живот; благодарение на правилното им тълкуване и преценка могат да се направят изводите както за историческата необходимост, предизвикала появата на определени тенденции в развитието на белетристиката, така и за правилното ориентиране на автора в съответните литературно-исторически условия. Именно във връзка с това при разглеждането на явленията в съвременната проза от особено значение е подходът на автора, предопределяните от него позиции и роля на повествувателя в белетристичната творба.

И за да бъдем по-конкретни, нека се обърнем към самите белетристични факти, и то най-вече към онези от тях, които са най-тясно свързани с дадения контекст.

В „Очерци по история на българската литература след 9 септември 1944 г.“ се отбелязва, че: „. . .Ивайло Петров също стигна до своего рода отрицание на селото, до присъда. Но това не е двусмислената, иронично раздвоена присъда на Йордан Радичков, т. е. на самото село над себе си. Ивайло Петров тръгна по обратния път. Той поиска да прецени критично себе си и своя свят от, така да се каже, по-висша инстанция, не отвътре, а отвън“ (с. 301).

Доколко въпросната позиция на И. Петров е представлявала преценка

отвън, е може би въпрос на едно по-цялостно изследване. Тук ни интересува най-вече позицията на Йордан Радичков, косвено определена като оценка отвътре. Ако се съди от цялата статия, от която е взет този цитат, очевидно става дума за най-представителното творчество на автора от 60-те години и преди всичко за „Свирепо настроение". Но във всеки случай за прозата му след „Обърнато небе". А именно в нея авторът в никакъв случай не заема някаква вътрешна позиция — или поне не само вътрешна: боравенето с категорично еднозначни понятия, когато става дума за Радичков от „Свирепо настроение" нататък, е свързано с рискове. Най-естествено би било да тръгнем към разглеждането на позицията на автора в творчеството му след 1964 г. от предходните творби.

В първите две книги на Радичков — „Сърцето бие за хората" и „Прости ръце" — прави впечатление едно своеобразно противоречие: основната част от разказите в тях са в „аз"-повествуване или пък представляват лиризирана проза, разкази-импресии. Т. е. това са творби, които, определени така, предполагат висока степен на субективизиране на повествованието. Но в разглежданите произведения това не е точно така. Първо, защото в т. нар. тук „разкази-импресии" в немалко случаи общият лиричен тон е подвеждащ — почти винаги преминава в ежедневни, без каквито и да било лирични нюанси описания. На второ място, защото в разказите в „аз"-повествуване авторът рядко използува правото си на активно пряко вмешателство, въздържа се от настойчиво и емоционално-психологически подчертано внасяне на свой дух.

Това „аз"-повествуване, преобладаващо в разказите от двете книги, изпълнява други функции и колкото и парадоксално да звучи — точно обратни функции. На практика то заедно с непрекъснатата смяна на обектите на описание — художествените и „прототипните" (много от тези творби са създадени по време на журналистическия период на Радичков, на неговите пътувания из страната), довежда до обективизиране на повествованието, при това в каноните на класическото повествование.

Разказвачът автор тук се движи непрекъснато, води читателя на различни места и неговата позиция е неизменно външна по отношение на описваните събития. Но външна на най-елементарната степен при това така усложнило се на съвременния етап понятие. Чрез тези „селски" разкази Радичков фактически ни въвежда в „своя" среда — в средата, от която идва и на която неговото човешко и авторско съзнание са подчинени. Едновременно с това той е максимално дистанциран от нея, наблюдава я от позициите на приходящ, на външно лице. Такава позиция, погледнато строго теоретично, е принципно необходима като основно условие за създаването на художествената творба[6]. Но в случая става дума за друго — за степента, в която авторът се дистанцира от обекта на изображение и за това, доколкото „неестествено" голямата дистанция от естествено близък обект на художествено описание е необходима, продуктивна или неизбежна при определени условия.

Биха могли да се посочат най-малко две основни причини за гореспоменатото привидно противоречие. Първата от тях се състои в необходимостта от това всеки начинаещ автор да плати съответната дан на моментното състояние на литературния живот при своето навлизане в него. С първите си две книги Радичков е както изцяло в традицията на класическите наративни похвати, така и подчинен на тематизма и актуализма на нашата „селска" белетристика от края на 50-те години. От друга страна, неговото авторско съзнание на този етап все още не е социално двузначно: носителят му сякаш се е откъснал напълно от корена си — искайки да усвои новото, налагано от

[6] Бахтин, М. Въпроси на литературата и естетиката. С., 1983, с. 67.

съвременния градски живот, в стремежа си към пълноценното сливане със своето второ социално-историческо „аз".

Героите, събитията, обстановката явно са много близки на разказвача автор, но едновременно с това той някак не успява да се слее с тях, да реализира от необходимата външна позиция минималната близост на пълноценното съпреживяване, както например това се е получило у И. Петров по същото време („Нонкината любов", 1956; „Мъртво вълнение", 1961). В по-голямата си част тези разкази на Радичков са безспорно сполучливи, но едновременно с това в тях личи начеващият автор. И конвенционалните им еднозначност и еднопосочност във всяко отношение естествено намират своя формулен израз в очерково-репортажната единна гледна точка на автора — в смисъл, че като цяло обобщаващата им насоченост (възходът на живота на село през този период — най-общо казано) е неадекватна на претенциите за художествено обобщение.

Единната позиция и гледна точка по отношение на различните събития и на различните хора, битуващи на различни места, представени по този начин, е характерна и пълноценна в областта на очерково-репортажния жанр. Авторът ни води на много различни места като външен човек — и от гледна точка именно на такъв външен наблюдател прави своите художествени интерпретации със съвсем определен стремеж към максимална обективност.

Гледната точка на околните (героите) за него все пак е и своя — и той добросъвестно я представя, но — коректно-официално, сухо, без вътрешно участие и ангажираност, пределно обективно. Монолозите и диалозите се предават твърде разграничено, без съществени езикови взаимодействия — както помежду им, така и с речевото поведение на разказвача автор, като езикът им тежнее към максимално обективна еднотипичност; зоните на самия разказвач автор също са еднородни и без влияние върху речевите зони на героите. Налице е една социалнотипологична, канонизирана, стремяща се към максимална обективност дистанцираност; налага се не художествено обобщаващият, а фрагментарно-обектно и обективно характеризираният и типологизираният поглед върху съвременността и съвременника. Една от основните причини за неравностойността на соточинските разкази („Сърцето бие за хората") по отношение на черкезките „хроники" („Свирепо настроение") е разединеността на първите от противопоказно единната, отчуждаващо дистанцираща гледна точка на разказвача автор.

Картината не се променя и в творбите, където основната част от повествуването се води от повествувателя. Нещо повече — стремежът към обективност там проличава още по-ясно, реализиран в две основни насоки. От една страна, в немалко от тези разкази повествуването от негово име в сравнение със зоните на героите (респ. на разказвача автор) е твърде ограничено (срв. разкази като „Вълкът", „Собственик на куче" от сборника „Сърцето бие за хората" и „Една шапка радост" и „Селска делегация" от „Прости ръце"), като при това разказвачът автор остава със същата характеристика, която бе отбелязана за него в разказите с „аз"-повествуване. От друга страна, зоните на повествувателя почти без изключение са издържани в тона на пределната обективност. А дори и там, където е налице пресичане на зоните на повествувателя и разказвача автор — а тези случаи не са редки в разглежданите сборници, — субективизацията на повествуването, която тъй или иначе се получава като резултат, е минимална и опростено еднозначна, изцяло в духа на традиционното.

Най-показателен в това отношение е разказът „Сърцето бие за хората" от едноименния сборник, и то най-показателен именно с опита на автора да се изтръгне от тази обезличаваща обективност. Тук, след като основните об-

стоятелства около конфликта са предадени от името на повествувателя, в кулминационния момент неговата зона се трансформира и в нея зазвучават интонации от гласа на разказвача автор:

Лисичката имаше една кобилка, имаше педя земя и никой за нищо не го закачаше. Но, не беше там работата. Работата беше в правото.

Работата беше до правото! Но кой всъщност имаше правото?

И след това пряко поставяне на конфликтния въпрос чрез разказвача автор и повествувателя се дава думата на страните в спора, като така за първи (и единствен) път се прави опит за кръстосване на различни гледни точки — с проявление и на езиково равнище, срв.:

Павел, едрият, с рошавите гъсти вежди, имаше право да се яви пред съда като свидетел. Но пред съда каза, че трябва да бъде съден наравно с Войников, защото е секретар и заедно носят на плещите си бремето...

Прокурорът също имаше право, като призова съда да постанови такава наказателна мярка, която ще окаже най-добро възпитателно въздействие на подсъдимия. Неговата реч бе подготвена добросъвестно...

— Да — каза веднага Войников, като се мъчеше да организира по-добре мислите си. — Две хиляди овце буквално измираха. Есенните дъждове дойдоха преждевременно и кишата мореше овцете.

Стремежът на автора да даде израз на различните гледни точки посредством езиковата конфронтация на отделните страни в спора е очевиден. Толкова очевиден и така недвусмислено подготвян и поддържан от акцентите в пряката авторова реч, че на места стига до изкуственост, звучи в дисонанс с останалата част от разказа. Но в случая това е без особено значение — важен е фактът на наличието на този стремеж. А авторът тепърва ще търси пътища за неговото пълноценно реализиране.

Тази най-обща позиция на повествувателя в разказите на Радичков от периода 1959—1964 г. е и вътрешно диференцирана — въпреки безусловния й приоритет и привидна хомогенност и стабилност, в нейните рамки се наблюдават някои разместванията с двояка насоченост. От една страна, това е развитие на равнище начинаещ—напредващ автор от традиционен тип. От друга страна — паралелно с него и върху неговата основа, — се наблюдават и първите отклонения от утъпкания път на класическите повествователни похвати, първите заявки на автора за „своя дума“ в съвременната ни белетристика. Ще се опитаме да ги покажем на основата на споменатите няколко отправни точки.

Ако вземем най-напред „сказовата“ (Б. Ейхенбаум) интонация на повествувателя, монолитността на неговата конструкция в това отношение (а тя е характерна за традиционния тип повествуване) представя прогресивно развитие на равнище начинаещ—напредващ автор. Прави впечатление, че докато в „Сърцето бие за хората“ и отчасти в „Прости ръце“ в много от зоните на повествувателя често се вмъкват нехарактерни за установената му вече разказвателна интонация думи и изрази, положението в „Обърнато небе“ е доста по-различно. Характерните за разказите от първите две книги изрази от типа:

...Колелата, оставили дълбоки коловози, се търкалят безшумно и само дзиловете, притискани от главните, прокънтяват, но така, че не нарушават, а само обогатяват богатата гама от звукове, разлята над полето.

(„Облаци пътуват“ — „Сърцето бие за хората“),

или:

...Когато снимките бяха готови, старецът усети, че ризата му е залепнала за гърба; фотографирането му бе коствало много усилия.

(„Прости ръце“ — едноим. сб.),

в разказите от „Обърнато небе“ вече почти не се срещат.

Едно от най-неоспоримите доказателства за такова развитие към по-единен стил се състои в следното: в „аз“-повествование са издържани почти половината разкази от „Сърцето...“; техният брой в „Прости ръце“ нараства до

3/4 от всички разкази в книгата (при това разказите в този сборник са доста повече от разказите в „Сърцето. . .“); в „Обърнато небе“ вече броят на творбите в „аз“-повествуване намалява. При това положение въпреки многото разкази в „аз“-повествуване (в които стилът на разказвача автор по правило е най-чист), общо взето, разказите от сборника „Прости ръце“ са с повече нарушения на единния стил на водещия повествуването, отколкото тези в „Обърнато небе“. Изобщо налице е изчистване на стила на повествуването, укрепване на „сказовата“ интонация, които са присъщи за единната конструкция на повествувателя от традиционен тип.

На второ място, бихме могли да се спрем на асоциативните отклонения — те също са налице и в трите книги. Като изключим новелата „Вятърът на спокойствието“ и някои разкази, в които лиричната струя е твърде силна — разказите „импресии“ като „Облаци пътуват“ и „В полето“ („Сърцето. . .“) например, — може да се каже, че на места Радичков е попрекалил с екзалтацията си. Но сега това ни интересува не толкова като недостатък, взет само за себе си; съществено е не просто неговото регистриране, а това, доколко и с какви резултати авторът се е опитвал да се освободи от него. А той се е опитвал, и то успешно. От разказ в разказ и от книга в книга тези му пропуски непрекъснато намаляват. Тоест насоката на развитие е все същата — към установяването на повествувателя със стабилна от гледище на традицията конструкция, чиито въображения и емоционалност да бъдат локализирани в определени граници. Но все пак още тук, в ранния си период, Радичков разколебава тази насока, определена от самия него, и създава в творчеството си първото, най-ниското равнище на напрежение между традиционни и новаторски художествени похвати.

Следващата отправна точка са повторенията. Като основна съставка на Радичковия антиепизъм[7] и като се има предвид традиционната насока в творческото развитие на автора, повторителността би трябвало да е неуместна в разказите от разглежданите три книги. Но повторенията все пак са намерили своето, макар и съвсем скромно, място в тях. При това не са с еднакъв характер и се променят успоредно с хронологията на излизането на отделните книги. В „Сърцето. . .“ и в „Прости ръце“ са налице само в три разказа: „Облаци пътуват“ от първата посочена книга и в „Хлябът на света“ и „Кубанска шапка“ от втората. И в трите разказа те са свързани или с лиризма на повествуването, или с подчертаването на авторовия замисъл.

В „Обърнато небе“ нещата стоят вече по-различно. Преди всичко само в тази книга повторенията са налице в още три разказа — „Небесна дъга“, „Прекрасен ден“ и „Храбрият човек“. И освен това — тяхната функция е същата, както в предишните две книги. Другите два разказа не са нито лиризирана проза, нито им е присъщо изкуственото подчертаване на основния замисъл на автора. Те и двата са с иронична насоченост, анекдотичният им характер е съвсем ясно изразен и използуването на повторенията е в тясна връзка именно с него.

Това е много показателно — особено като се има предвид, че широкото използуване на повторителността в повествуването на Радичков в „Свирепо настроение“ например също е в зависимост от гротескно-карнавалния характер, от ироничната насоченост на разказите в този сборник. По своеобразен начин още тук, в тези все още традиционни разкази, въпросният похват по-

[7] Под антиепизъм тук трябва да се разбират многократните повторения (и най-вече кръговите) в разказите на Радичков, асоциативните отклонения, разколебаността или отсъствието на традиционната сюжетност, отказът от постъпателността при художествените описания, съчетан с нехарактерните за традиционното епическо повествуване чести заскобявания, и т. н., и т. н.“

ставя повествувателя в нова светлина, подчертава присъствието му, подготвя условията за бъдещия му по-самостоятелен, по-свободен живот, обусловен от структурните особености на следващите Радичкови произведения. А това дава основните насоки за формирането на една нова поетика като цяло в творчеството на автора.

Тенденцията се очертава още по-ясно, като се вземе под внимание и обстоятелството, че повторенията в тези два разказа, тяхната смехотворна насоченост са съчетани с още една особеност, имаща относително завършен вид в разказите от трите разглеждани книги. Става дума за особената, типично Радичкова метафоричност. Някои образи, трасиращи пътя към окончателното оформяне на тази метафоричност, се срещат още в „Сърцето. . .“ и в „Прости ръце“. Но именно в сборника „Обърнато небе“, в посочените вече два разказа от него, те имат най-радичковски вид. При това са с повишена функционалност — отново благодарение на съчетаването им с повторителността, срв.:

. . .Кривостволите върби, насядали като старци по ниските брегове на Соточинската река, виждаха всичко. . .

(„В полето“ — „Сърцето бие за хората“);

. . .Планините на юг ме мамеха с върховете си, подвигнати на пръсти, за да надникнат над раменета един другиму. . .

(„Хлябът на света“ — „Прости ръце“);

Знаеше, че е в ъгъла, но не поглеждаше и чувстваше, че кутията клечи там озъбена с белите цифри на диска. . .

(„Прекрасен ден“ — „Обърнато небе“);

. . .Известно беше на селяните, че още навремето неговият дядо се беше бил лично с холерата при стария римски мост, и че холерата беше избягала, скубейки косите си.

(„Храбрият човек“ — „Обърнато небе“).

Тази особена метафоричност у Радичков заслужава повече внимание, но в по-друг контекст, в рамките на едно по-цялостно изследване на неговото творчество. Тук само ще отбележим три от основните аспекти на нейното своеобразие. На първо място, в по-късните си творби Радичков прибягва необичайно до нея — на места в сборника разкази „Свирепо настроение“ например повествувателната тъкан просто е изцяло под властта на хапливо иронични-ия дух на „очовечаването“ на природа и неодушевени предмети. На второ място, макар и често употребявани, тези метафори не са хаотично разпръснати в разказите, а с оглед на неединната конструкция на разказвача[8] се свързват с точно определени негови превъплъщения; по правило се наслагват в съответните зони, отговарящи в текста на тези превъплъщения. Те представят една от основните характеристики, ориентиращи в новите проявления на разказвача автор и именно в този смисъл в преобладаващата част от случаите сигнализират или за неговите намеси въобще, или конкретно за навлизането в зоната на определен повествувател. Накрая трябва да се отбележи, че почти без изключение тази своеобразна метафоричност е подчинена на иронично-пародийната насоченост на отделните творби, като я обогатява по специфичен и много сполучлив начин.

При ранния Радичков повторителността от споменатия тип в съответния иронично-пародиен контекст, както и своеобразните метафори с присъщата си необичайност и емоционалния си заряд, макар и в процес на оформяне,

---

[8] Във връзка с творчеството на Радичков този термин има двояко значение. В по-обемните творби на автора (повести и новели, дълъг разказ) става дума за по-отчетливо показана, вътрешно по-ярко изразена разграниченост на отделните зони на повествувателя, водеща до създаването на два или повече негови „подтипа“ (много показателна в това отношение е новелата „Страх“ например). Във втория случай, който се има предвид тук и който е валиден най-вече за късния разказ, налице е един повествувател, който в ограничените рамки на повествуването търпи твърде много преобразования. Най-пряко отношение към неговата конструкция имат проявите на разностилие, неединността на въведените гледни точки и т. н.

успяват значително да раздвижат повествованието. Те поддържат тонуса му, едновременно непрекъснато напомнят за повествувателя — и го освобождават от една схема, от строго определените условия на поведение в повествуването. За традиционната наративност това е нещо твърде важно; там двигателят на всичко в повечето случаи е действието, фабулността, следването на постъпателността в развитието на действието.

Както се вижда, в прозата на Радичков до 1965 г. не съвсем всичко е „достатъчно“ традиционно. Без да имат точен и ясен първообраз, чрез който се узаконяват след това, още тук са налице някои търсещи съдържанието си нови форми — далечни и недотам далечни предвестници на „суматохата“, предизвикана от сборника „Свирепо настроение“. И именно те, намерили сигурна поддръжка в „неадекватието“ на традиционните авторови похвати след 1964 г., всъщност дадоха основата на онази вече цялостна и завършена поетика, която в последна сметка утвърди Радичков като един от най-талантливите български прозаици.

Войчех Галонзка и проблемите на българската литература в европейски контекст

Калина Бахнева



За понятието „история на литературата“ няма единно мнение. Съдържанието на термина може да бъде съобразено с възгледа на Роланд Барт, който възприема историята на литературата като социология на литературата, може да бъде поставено в Яусовски контекст — като „процес на рецепция и естетическа продукция“, или като история на шедьоврите, които ни интересуват посредством своя имманентен строеж, т. е. изследване на „макрокосмоса в микрокосмоса“, а може да се вземе под внимание и възгледът на Кроче, който с понятието „история на литературата“ осмисля историята на литературния живот. Освен това съществуват разбирания за историята на литературата като история на идеите, на литературните родове или пък на литературните проблеми (Literaturgeschichte als Problemgeschichte), тя може да се разглежда и на равнище историческа поетика или история на темите (както я разбира Хелмут Петричони), като история на топосите (Курциус), а също на движенията на поетичното въображение (Гастон Башлар)[1]. Това многообразно тълкуване на термина „история на литературата“ не изключва опозицията свое—чуждо, т. е. отношението между родното, вътрешното литературнокритическо съзнание и чуждата гледна точка към отделните прояви на литературноисторическия процес. Тази връзка изисква познаване на нормата и еволюцията на националната литературоведска и критическа мисловност, на нейния цялостен образ и основни етапи на развитие. Независимо от вариантните разновидности тя

[1] По-подробно за различните „видове“ литературна история вж.: Janion, M. Jak mozliva jest historia literatury. — Problemy teorii literatury. Seria 2. Kraków, 1987, 273—284.

може да бъде изследвана обобщено — с оглед на доминантната ѝ насоченост и стереотипни движения, както и от гледище на нейните взаимовръзки (разбирани като приближавания и отдалечавания) с идващите отвън образци на чуждото литературнокритическо съзнание, занимаващо се с проблемите на родния ни литературен процес. От своя страна проявите на този външен критерий също подлежат на анализ — в определени случаи те издават способността да се доближат и слеят с позициите и на нашето литературоведско мислене върху въпросите на българската литература, в други — концепцията на чуждия литературен историк остава много повече в границите на външното, на небългарското. В случая основна роля играе дистанцията, погледът „отвън и отгоре", които наслояват литературнокритически обръщения към художествените стойности на българската литература, различни от националните представи. Прекомпозирането на определени трайно утвърдени гледища в нашата литература се отдава като че ли по-лесно на чуждото естетическо съзнание, чиято отчужденост от вътрешните ни проблеми много пъти създава условия за оригинално и нетрадиционно обмисляне на художествената действителност.

Срещата на понятията „свое" и „чуждо" в перспективата на българо-полските литературнокритически взаимоотношения засяга няколко съществени момента, един от които се свързва със средата на 20-те години на нашия век, когато се появяват основните критически съждения на Боян Пенев по повод облика на тогавашната съвременна българска и полска литература. Сравнението между тях води българския изследовател до извода за „бедността" на родната ни поезия „откъм философски и нравствено-религиозни" мотиви. Това твърдение, защитено пространно в статията „Основни черти на днешната ни литература", се застъпва и в издадената през същата година антология „Полски поети". В нейния предговор се изтъква, че полската поезия е „рязка противоположност" на нашата и качествата ѝ могат да я обособят като „образец на нашите поети". Това съотнасяне на българската поезия към полската снема модела на една цялостна концепция за двете славянски литератури с явната идея да се даде превес на чуждите поетични творения. Опознаването на техните художествени достойнства според Б. Пенев може да стимулира развитието на нашата поезия, която все още не е усвоила духовните хоризонти на „религията и философията, от които се вдъхновяват големите поети на световната литература". Това мнение, в което до голяма степен се пренебрегват своеобразията на историческия развой на родното ни поетично съзнание, се изгражда въз основа на образците на полската класическа и съвременна литература и на тогавашното полско литературознание. Без съмнение полската поезия, както и полската литературнотеоретична и критическа мисъл спомагат за оформянето на нова гледна точка към родния литературен процес и провокират за нов прочит литературните творби на българските автори. Чуждите художествени и научни концепции помагат на Б. Пенев да види родната поетична ситуация с очите на изследовател, изкушен от познанието на още едно литературно битие, рефлектиращо и върху литературноисторическите му възгледи за българската поетична мисловност.

Към позициите на Боян Пенев като литературен историк и проводник на полското литературознание у нас се връща не само съвременната българска литературна наука, но и днешната полска българистика.

Един от нейните видни представители — Войчех Галонзка — изследва творчеството на българския литературен историк от нов зрителен ъгъл, като проследява взаимоотношението между неговите естетически идеи и философско-етични концепции и извежда особената привързаност на българския литературовед към полската романтична традиция — резултат на предпочита-

нията му към литература, която осмисля прояви на трагичното, разбирано от „Пенев не само като естетическа категория, а като характерна черта на действителността, като универсално начало и израз на висши морални стойности". Посоченото гледище на полския автор се застъпва в малката по обем, но богата на идеи статия „Полската романтична традиция във философско-културологичните възгледи на Боян Пенев" и е част от проучванията на Галонзка — сборникът „Български литературни програми и манифести"[2], антологията „Народ и култура"[3], книгата „Традиция и съвременност"[4], — в които многократно се обсъждат проблемите около творчеството на българския литератор. Статията представя Б. Пенев като създател на многотомната българска история (определена от Галонзка като „история на идеите"), като привърженик на полската романтична традиция и издател на редица образци на полската класическа и съвременна литература. Тук се тълкува и интересът му към романтичната поезия. Галонзка разглежда пристрастията на Б. Пенев към полския романтизъм като част от идеята му за литература, която чрез концепцията за „морална красота" се доближава до Платоновия идеал за трагичното, разбирано от нашия литературовед не само като естетическа категория, а като „универсално понятие и израз на надредни морални стойности". Полският романтизъм отстоява и още две представи за морална красота — могъщото творческо въображение и вдъхновението, — осмислени от Б. Пенев като същностни елементи на поетическото възсъздаване и висши творчески критерии.

Б. Пенев изгражда концепцията на т. нар. от Галонзка „етична естетика" — противопоставна на все по-ясно различимата криза в областта на духовното, — свързана със заника на възвишените национални и общочовешки стойности, както и със загубеното усещане на трагичното в неговия онтологичен и екзистенциален смисъл.

Важен е и следващият извод на Галонзка — относно отрицателното отношение на Б. Пенев към някои модернистични явления и незачитането на по-късни авангардни тенденции, схващани от него като израз на „дехуманизацията на културата". Посочените възгледи на Б. Пенев обясняват предпочитанията му към определени художествени стойности не само в другата славянска литература, ала и в нашата. Те отразяват не националнолитературните му пристрастия, а търсенето на висши етични и естетически добродетели с оглед на съвременното изкуство.

Книгите на полския българист, посветени на основни въпроси от литературното ни наследство, са съобразени с редица ценни изследвания на наши критици, но едновременно с това издават желанието му, веднъж формулирано в приятелски разговор от самия него: „да прочете българската литература по малко по-друг начин". Основанията за подобен „друг прочит" идват и от връзките на полския автор с родната му литературоведска и литературноисторическа мисъл, която спомага преоткриването на нови ценности както в делото на Б. Пенев, така и за „съживяването" и преосмислянето на многобройни забравени, пропуснати или недогледани събития в литературното ни развитие. Тя оформя и „по-европоцентричния" поглед към идеите на националната ни литературна действителност, който набляга върху връзката им с европейската култура. „Така видяна, българската литература става

---

[2] Galąska, W. Bułgarskie programy i manifesty literackie. Wybor, przekład i opracowanie. Kraków, 1983.

[3] Galąska, W. Naŕòd i kultura. Wybor, przekład i opracowanie. Kraków, 1984.

[4] Galąska, W. Tradycja i współczesnoś̀ć. O literaturze bułgarskiej XX wieku. Kraków, 1983.

за мене по-интересна и по-богата и такава искам да я представям" — заключава в същия разговор Войчех Галонзка.

Може би това негово разбиране изпъква особено отчетливо при поставения от него въпрос за българските литературни програми и манифести. Сборникът с едноименното заглавие запознава полския читател с най-съществените прояви на българското критическо мислене като своеобразна проекция на философските и естетическите търсения през отделните литературни епохи. Усилията на Галонзка да преведе и изследва най-важните български статии, отразяващи основните насоки на развитие в нашата литература от 60-те години на миналия век до 40-те години на нашето столетие, очертават една нова перспектива във възприемането и тълкуването на литературния процес в България както от учените, така и от по-широките читателски кръгове в Полша. Антологията, издание на Ягелонския университет, е не само първата книга, която проучва и поднася на полски език отбрани критически образци от споменатия период, но и запознава с оригиналните идеи на талантливия литературовед, заел се да разгледа по нов начин редица непознати страни от нашия литературен живот.

Особено внимание заслужават теоретичните обобщения на съставителя във встъпителната студия към книгата. Те изясняват ролята и функционирането на програмния и манифестния текст в културния живот на страната' неговата идейно-естетическа и жанрова обособеност от спецификата на националния литературен процес. Теорията на тези особени форми на естетическо съзнание е твърде добре разработена от съвременната полска наука. Своеобразният облик на полското литературно битие поставя проблема за литературния манифест и програма особено категорично, тъй като този род творби обикновено придружават прехода от една към друга литературна епоха или отбелязват смяната на отделните творчески поколения. Галонзка има свои наблюдения за своеобразията на тези критически жанрове, той разграничава смислово и обемно двете понятия, историческата им еволюция и зависимост от модела на националната художественост. Според него литературната програма притежава различен израз: може да приеме формата на теоретично съчинение или на критична статия, на предговор към художествено произведение или пък на редакционна статия, придружена от критични материали, предизвикващи полемики. Понякога е възможно ролята на програма да изиграе едно „сухо и стегнато изказване", което съдържа обаче непознато или различно от съществуващото до този момент разбиране за литературата. Обособяването на творбата като програмна може да се извърши впоследствие, значението на второстепенно изказване за дадена литературна ситуация с течение на времето нараства — в този смисъл авторът на сборника говори за априорни и постприорни литературни програми. Първите имат характер на възвание и изразяват тенденцията към декларативно поставяне на нови идейно-художествени концепции, което ги приближава до манифеста. Другите, преди и след това възприети за знакови изявления на дадена литературна епоха, литературно направление, група или явление, най-често се различават от традиционните форми на манифестната творба, наложени от литературата на XX в. Галонзка свързва тяхната поява с началната епоха на романтизма, когато присъствието им е извикано от необходимостта да се оповестят идейно-естетическите значения на новото художествено мислене. Особен израз на литературна програма в предромантичните епохи представляват отделните „ръководства" по нормативна поетика, а в по-ново време, особено през XX в. тези прояви на литературно съзнание са значително по-многообразни, което е функция от спецификата на литературното развитие.

Според теоретичните наблюдения на В. Галонзка отличителна черта на

програмното изказване е настойчивото и напрегнато аргументиране на новаторските художествени предложения. Склонността към този „агресивен" тон в изложението се дължи на недоверчивото отношение към консервативните и конвенционалните постановки на официалната критика, както и на желанието да се спечелят нов кръг читатели. В този смисъл програмата е форма на намеса във функциониращата система автор—творба—читател. Въздействието върху третия елемент от тази система е свързано с въпроса за изработването у реципиента на различни от актуалните за момента естетически вкусове и навици, което означава и оборване на заварените културни постулати или друг вид програмни предложения към литературата и изкуството. Авторът дефинира програмата като активизатор на културната комуникация през определена литературна епоха. Според него присъствието ѝ обогатява съдържанието на естетическото съзнание и оживява духовния живот. Обикновено тези форми на критика съпътстват моментите на естетически преломи, когато на литературната сцена се появяват нови писателски групировки, творчески формации и критически издания. Ето защо при периодизирането и определянето на границите на различните литературни явления ролята на манифестните и програмните творби е твърде голяма. Галонзка обръща внимание и върху специфичните изяви на програмата в контекста на славянските литератури от XX в., когато значение на манифестни възвания придобиват отделни „институционализирани" изказвания на културни дейци. Синтезът между политика, идеология и литературна история е основен за съвременността, той може да бъде проследен и чрез историята на отделните литературни поколения.

Особено интересна е разработката на изследователя, посветена на разновидностите на литературните групи, която е съобразена с обобщенията на М. Гловински от статията „Литературната група и поетичният модел" в книгата му „Междувоенната литература", както и с изводите на Стефан Жулкевски — авторът на книгата „Полската литература 1918—1932". Галонзка говори за три вида литературни групи: *ситуативна* (характерът ѝ се определя от автора и възприемателя), *програмна* (литературно и организационно свързана с определена програма) и *функционална* (обединена около дадена обществена програма и определени възгледи за обществената действителност). Тези „чисти" моделни постройки „на практика" приемат хибридни форми, които с течение на времето се развиват. Последното е резултат от непрекъснатия процес на проверяване на програмата в литературната практика, от промените в социалната и художествената действителност, или от обществената необходимост към определен тип литература. За Галонзка жанровата, функционалната и честотната определеност на литературните програми и манифести, както и тяхната динамика, са променливи величини, пряко зависими от характера на литературните групи, от остротата на преломите, хода на литературноисторическия процес и традиционните форми на критическо съзнание. Тези и сродни на тях наблюдения служат на автора при формулировките му върху българските програмни изявления през XX в. и облика на преходите от една към друга литературна ситуация. Полският българист отбелязва присъствието на относително слабата изразителност на програмната критика, причините за което търси както в състоянието на критиката, така и в облика на литературата на предходната епоха, които не предразполагат към появата на изострени идейно-естетически спорове. Наложен е и изводът, че независимо от нереволюционния (плавния) характер на промените в българската литература от XX в. яркостта на преходите през този период е значително по-силна, отколкото през миналото столетие.

Според Галонзка функциите на програмно изказване могат да се иззе-

мат и от художествената творба, която става носител на определен комплекс от идейни или поетични постулати, впоследствие развити от критиката. Пример за това са стихотворенията на П. К. Яворов — „Чудак“ и „Песен на песента ми“, които привличат вниманието на съвременниците му и разединяват литературните възгледи.

Теоретичните позиции на полския автор се допълват от изложението му върху конкретните изяви на българското литературно програмно и манифестно мислене в периода от 60-те години на XIX в. до 40-те години на нашето столетие. В тази част на уводната статия са анализирани различните критични постановки на българската реалистична литература, намерили място в изказванията на Иван Вазов и Иван Шишманов, полемиките на модернистите, сред които основно място е отделено на дейността на д-р Кръстьо Кръстев, програмните изявления на Иван Радославов, Иван Андрейчин и Димо Кьорчев като защитници на символизма, манифестите на Гео Милев, утвърждаващи поетиката на експресионизма. Особено внимание е отделено на споровете през 20-те години на нашия век и на ролята на водещите в този период списания — „Златорог“ и „Хиперион“, както и на манифестните статии, които едно десетилетие по-късно утвърждават идейно-естетическите принципи на пролетарската литература. Те са обобщени въз основа на критическото творчество на Георги Бакалов, Ламар и дейността на вестниците „РЛФ“, „Щит“ и „Кормило“. В. Галонзка не пропуска да анализира и възгледите на привържениците на идеята за „родно изкуство“, свързана с програмата на творците от групата „Стрелец“; обстойно са осмислени и проведените в началото на 40-те години критически диалози между Владимир Василев и Тодор Павлов.

Историята на българските литературни програмни декларации е съобразена с теоретичните концепции на полския автор за основните моделни превъплъщения на този род изяви на критическото съзнание, а също и с теорията му за литературната група и поколение. Това прилагане на теоретичните познания и оригиналните научни разработки към фактите от националното критическо битие допринася за написването на една оригинална българска история на естетическите възгледи, която, макар и предназначена за полския читател, провокира и родната ни литературоведска мисъл. Войчех Галонзка е бил изправен и пред трудната задача да претвори на полски език съдържащите се в същинската част на антологията текстове, повечето от които са дело на известни писатели и критици. За да пресъздаде разностилното и богато на идеи слово на нашите автори, необходимо е преводачът да познава житейския им светоглед, да има продължителен контакт с техните произведения и да е навлязъл проникновено в творческия им свят. Като доказателство за проникновението на Галонзка в художественото наследство на Вазов, Пенчо Славейков, д-р Кръстев, Гео Милев, Ламар, Вл. Василев и др. са и пространните бележки за творческата биография на писателите. Направеното от Галонзка е свидетелство за едно съвършено преводаческо тълкуване на избрания литературен материал и нетрадиционно осъзнаване на критическото дело на няколко поколения български литератори, които, превръщайки критическата си дейност в изкуство, са набелязали нови перспективи пред българската литература. Нейните проблеми привличат интереса на полския българист и в книгата му „Традиция и съвременност“, издадена през 1983 г. Тя е посветена на „основните насоки в българската поезия през междувоенния период“, както и на въпросите, свързани с периодизацията на националния литературен процес и творческите своеобразия на отделни художествени явления. След подробни разсъждания върху същността на най-важните поетични направления в периода между двете световни войни — витализъм, експресионизъм, родно изкуство, пролетарска поезия и направления на социалисти-

ческия реализъм, критикът извежда модела на художествената литература, посочвайки две водещи линии. Първата е свързана с идейно-ангажираната поезия, доминираща през 30-те години и изключително перспективна от гледище на по-късното развитие, втората — с обществено незанганжираната литература. В началната фаза на периода основно значение има втората поетична линия, наследена от предходната литературна епоха и постепенно разрушавана от въздействието на авангардните поетични идеи. Авторът определя българския авангард двояко — като криза на поетиката и системата на символизма и като приобщаване към сбор (според Галонзка авангардните тенденции не образуват единна, компактна система) от нови поетични елементи, присъщи най-вече на експресионистичната и имажинистката поетика.

Българският авангард възстановява и редица предхождащи модернизма традиции — най-вече фолклорната. Във връзка с това са и изследванията на Галонзка върху проблемите на родното изкуство и функциите на примитива в междувоенната литература, тъй като те обръщат внимание на една основна нейна черта — връщането към народната и бягството от наднационалната култура. Авторът вижда опозицията национално — наднационално като характерна за цялата българска литература. Тя действува особено силно през XX в., когато усвоените през епохата на модернизма принципи на втория вид култура са заменени от стремеж към запазване и възстановяване на традициите на народностното изкуство.

Присъствието на тези два модела, както и на други, дооформящи тяхната същност явления, дават възможност на Галонзка да говори за действието на децентрализиращи процеси в нашата междувоенна литература, които твърде силно личат в края на 20-те години. Те противостоят на модернистичния стремеж към унификация на художествените факти, към монолитно литературно развитие, повлияло и върху съвременното възприемане на този период като относително единен и компактен. Процесът на децентрализиране е осъзнат като резултат от многоаспектната реакция срещу символизма, а доказателство за съществуването му са многочислените литературни полемики, бурният, но краткотраен живот на периодичните издания, нестабилността на литературните групи и непрестанно променящите се художествени търсения. Подобни прояви изострят динамиката на литературния процес; те се схващат от автора и като последствие от кризата на творческото съзнание и търсенето на нови стойности. В тази ситуация на многообразни и разединени художествени търсения функционират обаче явления, които все пак обединяват и организират литературното битие — първото, свързано с проявите на родното изкуство, другото — с концепциите на пролетарската поезия и литературата на социалистическия реализъм.

Важни са и наблюденията на В. Галонзка относно новия тип лирически герой, както и върху основните моменти в еволюцията на творческото и житейското поведение на писателската личност. Полският българист говори също за понижената интелектуалност на българската лирика от това време, която свързва с близостта ѝ към идейно-поетическите принципи на витализма. Според него опитите за създаване на интелектуална, антиемоционална поезия (Далчев) са много редки. Това личи особено ясно в началото на междувоенното двадесетилетие, когато се стига до синкретизъм между естетски и антиестетски (насочени към примитивното изкуство) възгледи за литературата: „До подценяване на европейските културни стойности и приближаване към примитива и фолклора, до избягване на универсалните духовни начала и издирване принципите на родното и националното."

По-нататък Галонзка се спира на водещата роля на лириката — особено актуална тенденция през 20-те години на нашия век. Доминирането на

БАН 55
БИБЛИОТЕКА

поезията влияе и върху движенията на прозата — авторът предлага конкретни примери на лиризирането на българската проза, което свързва с имената на А. Каралийчев, Й. Йовков, Св. Минков и Ч. Мутафов, А. Страшимиров и К. Петканов. Интерес будят изводите, засягащи различията в модернистичната (П. Ю. Тодоров, Елин Пелин) и в междувоенната лирическа проза. Те са потърсени най-вече на равнището на стила като преодоляване на музикално-импресионистичното и декоративното изображение, в сферата на поезията пък — като все по-засилено конкретизиране на образа и редуциране на символистично-абстрактното му звучене.

Не по-малко съществени са и анализите на В. Галонзка, отнасящи се до обратния процес — прозаизирането на поезията, което проличава особено силно през 30-те години, когато прозата активизира позициите си, а лириката, повлияна от приближаването си „към живота“ и разговорния език, губи част от „поетичния“ си изказ.

Направените дотук изводи рефлектират при поставянето на един от основните въпроси на научното съчинение на полския автор: можем ли да приемем 1918 г. за достатъчно изразителен и преломен момент (за „цезура“, както я нарича още Войчех Галонзка) в развитието на българската поезия. Натоварена ли е тя със значението на разделна граница, каквато е например 1892 година, с която отбелязваме началото на прехода към модернизма? Според В. Галонзка промените в литературното съзнание след 1918 са много по-незначителни, отколкото след 1923 година, когато се стига до решително по-цялостни разместванията в идейно-естетическите принципи на литературното развитие. Независимо от многобройните и разнообразни противопоставяния на модернизма междувоенната литература продължава да използува и да доразвива редица негови завоевания. Отказът от тях е по-осезаем в областта на културата, която след 1918 г. ограничава проекциите на елитарното и наднационалното изкуство и, активизирайки концепциите на националната култура, постепенно се демократизира. Ето защо с оглед на строго литературно развитие авторът е склонен да свързва идеята за литературен прелом с 1923 г., която обособява като „промяна в идейната и мирогледна доминанта“, особено ясно доловима още през 20-те години, когато намират изява разнообразни поетични явления и тенденции.

Проблемите на литературната периодизация занимават Галонзка не само с оглед на междувоенната поезия. Изследването му съдържа редица ценни предложения, които преосмислят актуалните принципи на периодизиране на българската литература и в много отношения провокират схващанията на днешния български историк. Галонзка съобразява направените предложения с познанията си върху историческата поетика, теорията за литературните поколения и определенията за литературно направление и литературен период. Тези знания, както и отличната му осведоменост за спецификата на фактите и явленията на българската литература му позволяват да изгради една система от нови критерии за подялба на българския литературен процес. Направената периодизация взема под внимание външните въздействия върху литературното развитие, но в много по-голяма степен се интересува от вътрешнохудожествените движения, от иманентните причини, допринесли за появата или отмирането на дадено литературно събитие или явление. Кои постановки на полския литературовед оспорват схващанията на българските учени по отношение на основните развойни етапи на нашата литература?

Първото предложение на Галонзка засяга проблема за началната граница на новата българска литература, традиционно свързана със средата на XVIII в., и по-точно с 1762 г. — написването на Паисиевата „История славянобългарска“. Според полския автор тази граница би трябвало да бъде преместена

през 30-те и 40-те години на XIX в. — времето, в което намират най-плътен израз процесите, оформящи образа на новия тип литература. Концепцията на Галонзка е предшествувана от пространно изложение на понятието „стара" литература, осмислено най-вече въз основа на дефинициите на Д. Лихачов. Те помагат на изследователя да внесе поправки в досегашната подялба на българската литература на стара и нова, но нямат отношение към определянето на началото на Българското възраждане, схванато като проява на многообразни политически, обществени и културни процеси. Според Галонзка литературата на Ранното възраждане все още носи чертите на старата българска литература. Тя е по-близо до публицистиката и в този смисъл усвоява редица нетипични за художествената литература характеристики. Това затормозява изработването на самостоятелни форми на литературен изказ и спъва търсенията в областта на съдържанието. Промените в тази сфера са вторични по отношение на промените в езика, които са много по-определени и очевидни. Най-късно се трансформират литературните родове, жанрове и различни стилове, силно повлияни от образците на родния и чуждия фолклор. Резултатите от тяхното въздействие се долавят особено отчетливо именно през 30-те и 40-те години на XIX в., когато в контекста на българската литература се стига до оформянето на характерните за съвременната литература жанрове и стилове. Не без значение е и издаването в този период на „Цариградски вестник", на страниците на който от 1859 г. функционира рубриката „Критика". Този факт според Галонзка доказва почвата на литературното съзнание, което от своя страна Лихачов интерпретира като преломен момент между старата и новата литература. Полският автор свързва споменатия период и с творчеството на писателите Н. Геров, Д. Чинтулов, Г. Раковски, Петко Славейков и др., които създават произведения, съдържащи чертите на новата българска литература.

Според Войчех Галонзка 1878 г. трудно може да се приеме за граница на първия период от развитието на новобългарската литература, тя отбелязва само един неин етап. За същинска граница на този период той схваща втората половина на 90-те години, която съвпада и с финалната граница на Българското възраждане. Освобождението на България е важен факт за по-нататъшното развитие на литературата, но предимно от гледна точка на нейното институционализиране. След като оглежда развитието на художествените процеси през този период и най-вече проявите на реалистичната литература, Галонзка говори за началните изяви на българския модернизъм, които свързва с втората половина на 90-те години. Авторът отбелязва успоредното развитие на българския реализъм и модернизъм, както и влиянието на втория върху първия. Това затруднява определянето на неговата крайна граница и налага извода, че модернизмът е не толкова хронологично, колкото логично продължение на реализма. Дейността на д-р Кръстев и на останалите творци, групирани около списание „Мисъл", оформя първата фаза на българския модернизъм и подготвя появата на втората генерация модернисти, свързани с естетиката на символизма. Изследователят определя неговото зараждане през 1905 г. и поставя началните моменти от развитието му в литературнокритичното творчество на Димо Кьорчев, Иван Радославов, Трифон Кунев, отразено във водещите периодични издания на символистите — „Южни цветове", „Художник" и „Наш живот".

Според Галонзка активният живот на символизма продължава до 1923 г., която има значение не само за историческия, но и за литературния живот в България. Тя отбелязва и края на българския модернизъм. С оглед на националния литературен процес тази година играе решително по-важна роля, отколкото 1918, тъй като 20-те години се характеризират с изключително

многообразие на художествените търсения. Освен изявите на пролетарската литература можем още да обособим традициите на експресионизма, витализма и на „родно изкуство". Според Галонзка те са водещи спрямо множеството противостоящи на модернизма авангардни тенденции, непораждащи самостоятелни направления. Сравнително по-цялостно се изявява единствено експресионизмът, чийто най-активен период е свързан с творчеството на Гео Милев. Отделни елементи от поетиките на акмеизма, имажинизма, футуризма и конструктивизма образуват разнообразни съчетания, среща с които предлага творчеството на един или на група поети. Наблюдението върху развитието на авангардните тенденции през междувоенния период, както и върху връзките на литературата с художествените традиции от миналото оформят авторовата теза за наличието на синкретична поетика, която свидетелствува, от една страна, за характера на новите търсения, а, от друга, за облика на спора с поезията на символизма.

Галонзка говори и за първостепенното значение в този период на септемврийската литература, включваща произведения, които подлежат на анализ с оглед на присъствуващите в тях поетики на експресионизма, витализма, „родно изкуство" и на пролетарската литература. В този смисъл авторът прави извода, че творбите, свързани със Септемврийското въстание от 1923 г., не образуват отделно художествено явление, а доказват по-скоро важността и обществения отзвук на „септемврийската" проблематика.

В изследването е отделено място и на творческите постижения на поколението от 40-те години, както и на литературната ситуация в България след 9. IX. 1944 г.

В. Галонзка е постигнал едно интересно изложение върху въпросите на българската литература, което съдържа редица оригинални критически постановки и нетрадиционни литературоведски тълкувания. Те съпътствуват и разсъжденията му, посветени на конкретни творчески явления или специфични моменти на литературноисторическото ни развитие. Пример за подобни разработки са включените в книгата му „Традиция и съвременност" „синтези и интерпретации" върху творчеството на Н. Лилиев, Елин Пелин, Атанас Далчев и Й. Радичков, а също проучванията му за „Философията, естетиката и поетиката на българския символизъм" и „Чуждо и свое в българския експресионизъм". Съчиненията на Галонзка съдържат още редица ценни анализи, някои от които са публикувани в полски литературоведски издания, а други са представени като доклади пред международни научни форуми.

Едно от непознатите му у нас съчинения е „Декадент—денди—дилетант", в което Галонзка тълкува романа на Ч. Мутафов „Дилетанг" като пародия на декадентската проза и поставя въпроса за неговата непризнатост от литературната критика. Как разбира полският критик образа на Дилетанта като литературен герой? Най-вече като илюстрация на мисълта, че еволюцията невинаги е творческа, конструктивна сила. Нейният механизъм води към края, към смърт, към катастрофа. По-добре да си нищо, отколкото нещо, да не мислиш, да не знаеш, да си автомат, механизиран продукт на механизираната култура. Всичко, което обкръжава героя, а и самият той, езикът му (и за да се постигне достоверна ситуация също и езикът на повествувателя) са умишлено банализирани. Баналното — това е истинското съдържание на романа. Но тази баналност според интерпретатора е крайна, тя е декоративно естетизирана, клиширана. Такова подзаглавие — „декоративен роман" — носи и самото произведение. Баналното се проявява чрез липсата на каквато и да е утилитарност, то не служи на нищо и към нищо не води, пищно се краси със своята чудноватост и нейния прекален излишък. „Но дали изобщо не води към нищо?" — задава в един момент въпрос изследователят. Според него това е

бунт срещу конвенционалността, осъществен чрез гротесково-абсурдното напластяване на самата конвенционалност. Декадентското негативно познание, пасивността му, естетическата му застиналост в романа на Мутафов е видяно през кривото огледало на създадените от декадентизма идеи.

Към интересните изследвания принадлежи и научното съчинение на Галонзка „Българските литературни странствувания. От модернизма до автентизма", в което авторът осмисля „странствуването" като преход от елитарност към литература на масовия демократизъм. Заслужават внимание и статиите му „Стоян Михайловски и античната традиция", „Ранната проза на Иван Вазов и литературната традиция", а така също и „Н. Лилиев — поетика и светоглед", която разглежда пейзажната лирика на българския поет като израз на неговите житейски възгледи. Тук Галонзка се интересува от проблема, доколко пейзажната поезия (или както я нарича ученият „лирика на вътрешните пейзажи") може да бъде безсъдържателна. „Дали една такава великолепна поезия е лишена от съдържание?" — пита той и след редица литературни анализи намира нейната съдържателност в това, че тя говори за акта на сътворението, че е негово песенно повторение, когато от тъмното идеята, духът създават светлото. А то е радост, то е наше оцеляване, спасение. С една дума, творчеството ни спасява, помага ни да живеем. То, както и цялата поезия на Лилиев, е израз на загубената хармония в света, тъга за този хармоничен идеал, който поетът синонимизира с понятието и идеята за любовта. Тя е разбрана много широко, в андрогиничен смисъл. Лилиев ни препраща към Платоновия мит за андрогините, тези двуполови същества, които били разделени от боговете, след като последните се уплашили от тяхната сила. От този момент започва дисхармонията в света, в човека. Лилиев иска в поезията си да върне първоначалното състояние, желае да съедини луната със земята чрез безгрешната си любов, обект на която е Ничия Никога. Иска да каже, че любовта трябва да бъде основно начало и принцип у нас и в света чрез нас. Не толкова като цел, която е възможна за постигане, колкото като цел, към която сме длъжни да се стремим. Такъв е пътят на нашето усъвършенстване и в него е нашето оцеляване.

Полският учен е и великолепен преводач. Неговите полски преводи на образци от българската литература очертават пред чуждите читатели образа на родната ни поезия и проза. Дейността на В. Галонзка в тази насока включва преводи на Гео Милев — „Поеми и лирическа проза", превода на романа „Антихрист" на Ем. Станев, редица примери, илюстриращи развитието на българския разказ (антологията „Бялата лястовица") и съвременната българска поезия — книгата на Н. Кънчев „Колкото синапено зърно". Неотдавна полският българист се представи като съставител (заедно с Елка Константинова) на внушителната антология „Невидими крила", съдържаща най-добрите образци на родната ни поетична мисъл от IX в. до 1944 г. В сборника Галонзка представя на полски език творческото наследство на поетите от Възраждането, на Ст. Михайловски, Н. Марангозов, Мл. Исаев, част от поезията на Н. Вапцаров и др.

В последно време творческото му съзнание е погълнато от работата върху докторската дисертация на тема „Художественото пространство у Й. Йовков", част от която успешно бе представена на полско-българската литературна конференция „Поетика. Идеи. Култура", състояла се през декември 1988 г. във Варшава. Чрез това изследване Галонзка търси връзка между идейно-художествените начала на Йовковата и традициите на западноевропейската проза — по-точно с „Йосиф и неговите братя", доказвайки, че подобно на немския автор Йовков посочва нравствената природа на личността като непреходна и независима от политическите страсти на времето.

Майкъл Холман като българист

Христо Стаменов



Години наред вече английският славист Майкъл Холман отделя време за активни и сериозни занимания в областта на българистиката. Постепенно той се изгражда като отличен познавач на българския език и българската литература и опитен университетски преподавател. Работи и като преводач и учен изследовател. Редовно представя английската славистика на международни научни форуми с българистична тематика. В страната му го търсят за консултации по различни въпроси, свързани с България, редакции на специализирани научни списания му възлагат рецензирането на новоизлезли публикации върху българския език и българската литература. С беседи по английското радио М. Холман е откликвал на литературни събития и годишнини. Няма никакво съмнение, че след оттеглянето на д-р В. Пинто от активна преподавателска и научна работа първенството в британската филологическа българистика се пада на Майкъл Холман. Съвсем естествено е неговите постижения да привличат вниманието и да печелят признанието и на българската научна и културна общественост.

М. Холман е роден през 1940 г. в Англия. Завършил средното си образование с отличие, той е приет като стипендиант в Оксфордския университет, където следва от 1960 до 1965 г. Там през 1964 г. става бакалавър по изкуствата в областта на модерните езици (немски и руски), отново с отличие. През 1976 г. получава магистърска степен и е избран за член на Института на лингвистите. Специализирал е и е завършил изследователска работа в Съветския съюз, Германия и България, а през 1980 г. е командирован като лектор в Софийския университет. Академичната кариера на М. Холман се развива в един от големите английски университети — в гр. Лийдс, областта Йоркшир, където той работи и до днес, вече като доцент в катедрата по русистика и сла-

вистика. Сред множеството славистични катедри, изникнали по университетите на цяла Великобритания в резултат на силно нарасналия интерес към руския език след Втората световна война, Лийдската катедра по русистика се радва на много добро име. А в последвалите по-тежки години на спад и финансови ограничения в областта на образованието тази катедра се запазва като един от стабилните славистични университетски центрове.

Тук няма да се спираме на работата на М. Холман като русист, а ще се обърнем направо към нашата тема. Струва ми се, че най-голямото постижение на Холман досега в тази област е преводът на „Диви разкази" от Н. Хайтов (N. Haitov. Wild Tales. London, 1979. 239 p.). Видяно на фона на все още доста оскъдното представяне на българската литература пред англоезичния читател в чужбина, издаването на „Диви разкази" от авторитетното лондонско издателство „Питър Оуен" е едно много радостно събитие. Като избира едно станало вече класическо произведение на съвременната българска белетристика, М. Холман същевременно се нагърбва с много тежка, почти непосилна задача. Трудността при превода до голяма степен произтича тъкмо от една от силните страни на Хайтовата проза — свежия и неподправен, сочен и жив български език, на който са разказани тези истории. Към това се прибавя и описанието на един съвсем различен начин на живот, на далечна материална и духовна култура. Към тази задача М. Холман се е отнесъл с чувство на отговорност, висока самовзискателност, а можем да добавим, и с любов. Успехът на превода бе посочен от рецензентите във Великобритания и у нас.

Непременно трябва да се отбележи и предговорът, написан от М. Холман за английското издание на „Диви разкази". Тук Холман не само се стреми да подпомогне възприемането на сборника от неподготвения английски читател, но се представя и като тълкувател на Хайтовото творчество. Той вижда Хайтов не само като първокласен разказвач, но и като просветител, моралист, човек с мисия, който си е поставил за цел да разкрие и запази, а може би и да съживи част от културно-етичното наследство на Родопите. Холман очертава особения свят на „Диви разкази" и показва как те надрастват рамките на региона и на времето и зазвучават общочовешки и модерно.

Случи се така, че ровейки се по рафтовете на една градска библиотека в Северна Англия, съвсем ненадейно попаднах на спретнатото, добре оформено томче на английското издание на „Диви разкази". Изненадах се приятно, дори се развълнувах като при среща със стар познат на най-неочаквано място. Но още по-приятно беше да се видят многобройните печати с датите за връщане на книгата, от които личеше, че тя беше достигнала до десетки английски читатели.

М. Холман е превеждал и разкази от Й. Йовков, Чудомир, А. Каралийчев и др., повечето от които са отпечатани в сп. „Обзор". Той е замислил и подготвя издаването на сборник, в който ще бъдат представени неколцина български белетристи, между които Й. Йовков (с част от „Старопланински легенди"), Елин Пелин (из „Под манастирската лоза"), В. Попов (из „Корените").

Като познавач на българската художествена проза М. Холман се проявява не само в споменатия вече предговор към „Диви разкази", но и в статията си „Йордан Йовков — писателят и мислителят — защо го предпочитаме" (Литературна история, № 8, 1981). Изхождайки от преподавателския си опит и от реакциите на своите английски студенти, предизвикани от Йовковите разкази, М. Холман ни поднася интересни наблюдения върху прозата на Йовков — нейното необикновено зрително въздействие и ролята на цветовете, кинематографичните похвати, използувани от разказвача, паралелизма между вътрешно и външно движение и др. — всичко това разгледано във връзка с разкриване на морално-философските внушения на автора. Неслучай-

но тази кратка работа на Холман предизвика жив отклик, когато беше представена като доклад на Йовковите тържества в Толбухин по случай 100-годишнината от рождението на писателя.

Важно място в научните занимания на М. Холман заемат въпросите на теорията, историята и критиката на превода, както и рецепцията на преводната художествена литература. Като пример могат да се посочат статиите му „Културна и лингвистична еквивалентност в три превода на „Диви разкази“ (Cultural and linguistic equivalence in three translations of "Divi razkari", Fremdsprachen, 3, 1982) и „Критиката на художествения превод и необходимостта от критерии“ (Панорама, 1983, № 2). Дори и когато се насочва към по-общи въпроси на превода, М. Холман е чужд на абстрактното теоретизиране и остава здраво свързан с преводаческата практика. Занимава го и въпросът за мястото на собствените имена в художествения текст с оглед на трудностите и начините на предаването на имената на друг език. Тук се отнасят приносната му студия „Превод или транслитерация? Йовковите топоними на английски език“ (Translation or Transliteration? Tacklig the toponyms in an English rendering of Yordan Yovkov's "Staroplaninski legendi" (Съпоставително езикознание, 1983, № 5), докладът му върху личните имена в английските преводи на „Под игото“, изнесен пред Втория международен конгрес по българистика, 1986 г., и докладът на годишната среща на Британската университетска асоциация на славистите през 1985 г. в Лийдс, изграден върху материал от различни преводи на „Ана Каренина“ и „Под игото“. В тези и в други свои работи в областта на теорията на превода М. Холман съчетава лингвистичния анализ с отчитане на идейно-естетическото въздействие на една или друга форма, избрана от автора, съобразява се с разнообразни социо- и психолингвистични фактори, с широкия контекст на двете култури, влизащи в досег при превода.

В доклада на Холман пред Първия международен конгрес по българистика (1981) „Българската литература на английски език: първите британски преводи“ се съдържат интересни сведения и преценки за три издания, които достойно представят нашата литература пред английския читател в края на XIX и началото на XX в. Става дума за преводите на „Под игото“ (1983, второ изд. 1912), на „Записките“ на З. Стоянов, издадени през 1913 г. със съкращения, и в един доста свободен превод под заглавие „Страници от автобиографията на един български вестник“ и за антологията български народни песни и пословици „Сенките на Балкана“ (1903), съставена и подготвена с дейното участие на Пенчо Славейков. Изследването на Холман разкрива съществени моменти, свързани с тези три превода и с приема им от английската критика.

Научното любопитство на Холман е силно заинтригувано от загадката около авторството на първия английски превод на „Под игото“, излязъл анонимно, без посочване на преводача, преди още романът да е отпечатан като отделна книга в България. М. Холман смята, че този превод е дело на Уилям Морфил, виден английски славист от онова време. Това предположение се гради на косвени доказателства и е резултат от проучване на живота, кореспонденцията и личната библиотека на Морфил. Публикувана и в България, тази хипотеза предизвика интерес сред нашата научна общественост. (Срв. встъпителната бележка на проф. Т. Боров към статията на Холман. — „АБВ“, бр. 51, 1983, а също и статията на Илия Бояджиев „Английският превод на „Под игото“. — „АБВ“, 1984, бр. 1.)

Проучванията на М. Холман върху Морфил разкриват цялостния облик на този английски учен като българист. Проф. Морфил е автор на първата българска граматика, издадена в Англия (1897). Любопитно е да се отбележи, че по тази граматика е изучавал български език и руският поет К. Балмонт

— ценител на българската народна поезия и на творчеството на редица български поети и преводач на български народни песни (срв. Д. Донска и Л. Петрова. Неизвестни писма на К. Д. Балмонт до Н. Т .Балабанов. — Литературна история, 1981, 7, с. 100). Уилям Морфил е преподавал български език в Оксфордския университет, посещавал е България и е поддържал връзки с български културни дейци. Всичко това е подробно разгледано и поднесено по интересен начин в доклада на М. Холман пред Втория англо-български симпозиум по хуманитарните науки, Благоевград, 1985 г. Този труд на Холман е принос към изучаването на историята на чуждестранната българистика и на англо-българските културни връзки.

М. Холман е писал и за подбора, превода и издаването на българската художествена литература за английската читателска публика в наши дни, за съществуващите трудности и начините за преодоляването им. Срв. „Български класици в английско облекло?“ (Bulgarian Classice in British Jackets?, Newsletter of the Britsh Bulgarian Friendship Society, 1980); Изказване по проблемите на превода от български и чужди езици. — Панорама, 1980, № 3; Превеждането и издаването в Англия на „Диви разкази“ от Н. Хайтов“. — Информационен бюлетин на СПБ. Т. 1. В същото време Холман и практически е спомогнал за публикуването на преводи на българска художествена литература от някои английски издатели.

М. Холман е съавтор на предадената за печат книга-справочник за транслитерацията на българските имена на английски език (Bulgarian: Language and Culture Guide 3, CILT, London, 1983).

Заслуга на М. Холман е и въвеждането на двугодишен курс по български език и литература като изборен предмет за студентите русисти в Лийдския университет. От 1968/1969 г. досега този курс са завършили близо стотина английски студенти. През 1979 г. в Лийдс бе открит и лекторат по български език, който обслужва и Шефилдския университет. М. Холман е организатор и на продължилия вече доста време редовен студентски обмен между Великобритания и България, по който английски студенти-слависти всяка година идват на неколкомесечна специализация у нас. Холман взема дейно участие и в подготовката и организирането на двата англо-български симпозиума по хуманитарните науки в Лондон (1982) и Благоевград (1985). Той уреди и изложби на нашия фотограф-художник Иво Хаджимишев в Лондон и Лийдс (1979) и в Лийдс (1986). Втората от тези изложби включваше две експозиции: портрети на съвременни български писатели и Жеравна — родното място на Йордан Йовков. Тя не само показва таланта на нашия фотограф, но с подходящо текстово оформление на английски език запознава зрителите с факти от българската литературна история.

Невъзможно е в една кратка статия да се обхванат в пълнота всички научни приноси на М. Холман и неговата разнообразна дейност в областта на българистиката. Вижда се обаче, че той е намерил свои теми, които разработва задълбочено и успешно. Характерни за неговите трудове са ясната и прецизна мисъл, съвестното отношение към фактите и подробното изчерпателно проучване на материала. Подходът на Холман се отличава и с една прагматичност в хубавия смисъл на думата. Изследванията му обикновено са свързани с практиката — преводаческа, издателска, преподавателска и пр. — те произлизат от нея и я подпомагат. Без активната и всеотдайна работа на Майкъл Холман като учен, преводач, университетски преподавател и организатор трудно бихме могли да си представим българистиката в Англия през последните едно-две десетилетия. Английският славист вече си е спечелил едно достойно място сред труженицте-българисти, пръснати по различни краища на света, но обединени от стремежа да допринесат за по-пълното изследване на българския език и българската литература, история и култура, да спомогнат за опознаването и сближаването на народите.

Димитър Бабев и списание „Листопад“

Ралица Маркова

Литературно-художественото и литературнокритическо списание „Листопад“ започва своето съществуване през септември 1913 г. През юни 1914 г. прекъсва за няколко години излизането му. Възобновено е отново през септември 1919 г. след края на Първата световна война. С амбицията за богата и многостранна литературна и културна проблематика сп. „Листопад“ отговаря на назрялата необходимост от издание с умерена линия и широк диапазон от сътрудници, представящи различни тематични насоки, идеи и течения. Редактор на списанието е Димитър Бабев (1880—1945), поет, литературен критик и драматург, автор на стихосбирки, импресии, драми и литературнокритически трудове, съставител на антологиите „Френски поети“ (1920) и „Избрани стихотворения“ от А. С. Пушкин (1937). Макар че творчеството му има противоречив характер, като цяло той прокарва принципите на реалистичното, хуманистично и демократично изкуство, което се отразява до голяма степен и върху подбора на публикуваните в сп. „Листопад“ материали.

Като редактор Д. Бабев участвува активно в списването на изданието. с многобройни свои произведения, поместени в различните му годишнини Освен с истинското си име се подписва и с псевдонимите Надежда Милчев и Homo duplex. Голяма част от публикуваните в списанието негови творби по-късно са поместени и в книгите му. Д. Бабев издава стихосбирките „Приказки за живота и смъртта“ (1919); „Книга на откровенията“ (1926), наградена от Съюза на писателите; сборника с импресии „Някога и никога“ (издание на сп. „Листопад“ за 1923 г.), повторно излязъл през 1938 г.; драмата в седем картини „Секулова невяста“ (1932), наградена в театралния конкурс през 1931 г. и играна в Народния театър през сезона 1932—1933 г.; комедията в четири действия „Жените победиха“ (1935). Голяма част от литературнокритическите му статии, рецензии, отзиви и бележки по литературни и театрални въпроси са събрани в книгите „Нашите писатели“ (1916 г., второ издание — 1918 г., трето разширено и преработено издание — 1940 г.) и „Критики на един поет“ (1928). В сп. „Листопад“ и в други периодични издания са поместени и редица художествени творби и критически статии на Д. Бабев, невлезли в отделни книги, както и някои негови преводи от руски език.

Личното поетическо творчество на Д. Бабев не се отличава с особена оригиналност и е силно повлияно от лириката на Х. Хайне, П. П. Славейков и на първо място — на П. К. Яворов. Тонът на тази поезия е тъжен, песимистичен, минорен, философските размисли на Д. Бабев са обагрени от мрачно чувство, в тях се долавят явни символистични навеи. Основни мотиви в лириката му са самотата, краткотрайността на живота, преходността на всичко земно, несподелената любов и смъртта. Наред с тези водещи теми поетът раз-

работва и мотива за майчината любов (в стихотворенията, публикувани в сп. „Листопад“ под псевдонима Надежда Милчева), както и военната тематика. В стихотворенията от последния тип звучи скръбно чувство, преминаващо в антивоенен патос.

Творбите, включени в стихотворния сборник „Приказки за живота и смъртта“ (1919), са придружени от биографична бележка за автора, в която се отбелязва, че книгата е част от неговия неиздаден голям том със стихотворения „Капки кръв“. Част от произведенията по-късно са препечатани в стихосбирката „Книгата на откровенията“ (1926). Поетът се оплаква от самотата, от горчивата си съдба, в която незнайните пътища на живота водят към „другия бряг“, брега без надежда („Пътници“). Душата му се гърчи в кошмара на мъчителното раздвоение и тягостните съмнения („Химна“). Той съзнава, че хората са несретни странници в обърканията свят, който е неизменно жесток и груб към тях:

Дохаждаме, отиваме — изгнаници,
орисани за вечна суета,
и във живота, и в смъртта сме странници,
родени без милувка на света.

„Надпис“

Поезията на Д. Бабев, попила много от соковете на символистичната лирика, се отличава с музикалност, вариатност на мотивите, склонност към рефрени, реторични въпроси, абстрактна образност, но ѝ липсва трагедийната дълбочина на големите ни лирици от типа на Яворов и Дебелянов — драматизмът до голяма степен остава външно изразен. В тази лирика се срещат и отгласи от историческото минало („Есен в старогръцки лес“, „Мизийски балади“), но най-ценното в нея са несъмнено стихотворенията с антивоенна тематика, отразяващи трагичната страна на войната.

В книгата с импресии „Някога и никога“ (1923) с подзаглавие „Химни на любовта и истината“ са включени 36 стихотворения в проза — един много разпространен в началото на века жанр в българската литература. В тях се съчетават лиризмът, експресията и натуралистичните краски, символистичното влияние се слива с антивоенното звучене на импресиите.

В книгите си „Нашите писатели“ и „Критики на един поет“ Д. Бабев разглежда творческото дело на П. Р. Славейков, Ив. Вазов, Ст. Михайловски, П. П. Славейков, П. К. Яворов, П. Ю. Тодоров, А. Страшимиров, Т. Г. Влайков, Ц. Церковски и др. Характеризира подробно поезията на П. Р. Славейков, подчертава патриотизма на Вазов, нарича Ст. Михайловски „едновремешен мъдрец, който, познал суетата на всичко земно, се е отрекъл от всички блага на живота и се е преселил да живее в скалист остров всред морето“[1]. Възхищавайки се от лириката на П. П. Славейков, критикът уподобява творчеството му на статуя от мрамор и бронз, на симфония, в която се преплитат музиката на чувството и музиката на мисълта. Д. Бабев разкрива несравнимия трагизъм на Яворовата поезия и живот, извисяването на П. Ю. Тодоров чрез творчеството му над грубата реалност, нарича А. Страшимиров единствения съвременен романтик в българската литература, спира се на различните мотиви в писателското дело на Ц. Церковски, певеца на селската неволя и борба. Д. Бабев дава висока оценка на лириката на М. Белчева, несправедливо пренебрегвана според него от литературните критици, споделя спомените си за рано загиналия на фронта поет Владимир Попанастасов. В кратките си литературни бележки „Александър Блок“, „Анна Ахматова“ и „Некрасов и ние“ споделя впечатленията си от изтъкнатите представители на руската поезия от XIX и XX в. Интересни са и неговите статии и рецензии за театъра

[1] Бабев, Д. Нашите писатели. 3. изд. С., 1940, с. 29.

(за драмите на Ибсен, Хауптман и др.), както и статията му „Бехтовен у нас". Споделяйки неудовлетворението си от българската музика, Д. Бабев пише, че за него „симфоничната музика на Бетховена си остава най-голямото откровение, религия, без която никой истински музикант не би могъл да одухотвори своето изкуство"[2].

Въпреки амбициите си за творчески резултат в различни жанрове редакторът на сп. „Листопад" остава в нашата литературна история преди всичко с неуморната си дейност по издаването на това сравнително дълготрайно и със значителен принос за литературата ни художествено и критическо списание. Редактирането и издаването на „Листопад" — едно от най-интересните и своеобразни явления в българската следосвобожденска периодика, несъмнено остава голямото дело на живота на Д. Бабев, неговият най-ценен принос в историята на родната ни литература.

Списание „Листопад" излиза в 15 годишнини, като между първата (1913—1914) и втората (1919—1920) има прекъсване поради войните. През последните години то се отпечатва с големи закъснения, често с двойни и тройни книжки. Последната книжка излиза през ноември 1935 г., след което „Листопад" спира без предизвестие. Графичното оформление на изданието (превити от есенния вятър посърнали дървета, от които капят последните увяхнали листа) хармонира с чувството на покруса у нас след Балканската и Междусъюзническата война, с миньорния тон на голяма част от публикациите в него и със заглавието, в което очевидно е потърсен символичен смисъл.

В „Листопад" печатат творци от реалистичното направление на българската и чуждата литература и представители на различните модернистични течения. Поместват се материали за литературно-художествения живот в България, библиографска информация и справочни данни за различни книги и периодични издания. Проследявайки днес течението на списанието, можем да си съставим определена представа за духа на онова време, за идейно-естетическите търсения и стремежи на тогавашната ни художественотворческа интелигенция, за нейния духовен кръгозор и интереси. Списанието дава възможност да се очертае и културният хоризонт на тогавашния български читател — т. нар. *хоризонт на очакване*, с който редакторът Д. Бабев е трябвало да се съобразява. Списание „Листопад" има значение в българската литературна история с привличането на много широк кръг сътрудници от всички възрасти, течения и жанрове, с откриването на страниците си и за утвърдени, и за начинаещи творци, работещи и в традиционното литературно русло, и облъхнати от новите художествени веяния на епохата. В тона на литературнокритическите материали преобладават умереността и толерантността, зачитането на чуждите мнения, избягването на грубите лични нападки, макар че се срещат и изключения (някои от статиите на Ст. Младенов, Ив. Знахар, Д. Бабев и др.). „Листопад" отразява сравнително пълно литературния процес у нас през 20-те и първата половина на 30-те години, като в многообразните по жанр, обем, тематика и проблематика материали преобладават публикациите с демократична насоченост. Повечето от разделите в списанието не са озаглавени. Не се публикуват уводни статии, а всяка книжка започва направо с художествено произведение — стихотворение, откъс от поема или лирически цикъл. Дори въвеждащата статия на кн. 1 от год. I (1913—1914) няма манифестен характер, разкриващ позициите на редакторите, целите и задачите на новото списание, а проследява живота и творчеството на Страшимир Кринчев. Подобен факт е необичаен за литературно издание с продължителността на „Листопад" и може да се обясни със стремежа на редакцията към широк жанров, темати-

[2] Бабев, Д. Критики на един поет. С., 1928, с. 87.

чен и проблемен диапазон, което от своя страна лишава списанието от идейно-естетическа определеност и внася известна еклектика и разнобой в съдържанието му.

В „Листопад“ се поддържат няколко постоянни рубрики: *Поезия*; *Белетристика*; *Документални произведения*; *Драма*; *Литературна критика и публицистика*; *Художествен преглед*; *Литературни новости* (по-късно променена в *Литературни вести*); *Литературен живот*; *Отзиви* (по-късно — *Отзиви и бележки*); *Книгопис*. Последните пет рубрики са отделени с постоянни заглавия. В някои книжки не фигурират всички раздели.

Въпреки стремежа за прецизен подбор публикуваните в „Листопад“ материали са твърде неравностойни в художествено отношение. В поетическия отдел са поместени творби на Д. Бабев, Н. В. Ракитин, Хр. Цанев-Борина, М. Неволин, М. Белчева, Ек. Ненчева, Н. Райнов, Ем. Поподимитров, Ст. Чилингиров, В. Карагьозов, а епизодично — на Ив. Вазов, К. Христов, П. П. Славейков, Д. Дебелянов и др. С белетристични произведения участвуват Г. П. Стаматов, Т. Г. Влайков, Д. Немиров, Д. Подвързачов, Н. Райнов, Ст. Руневски, Ив. Карановски, Ив. Кирилов, К. Петканов, К. Константинов, Г. Райчев и др. По-слабо е застъпена драмата — с произведения на Н. Райнов, Д. Бабев, Г. Спиров, Ст. Чилингиров, Ив. Грозев. С литературнокритически статии, студии, портрети и обзори за българска и чужда литература сътрудничат д-р Ст. Младенов, д-р Ив. Шишманов, д-р М. Ралчев, Б. Йоцов, Цв. Минков, Гео Милев, Н. Атанасов, Н. Тумпаров, Д. Кьорчев, В. Ставрев, Ст. Чилингиров, Д. Бабев и др. Свои статии за други области на художествената култура — театър, опера, музика, живопис, скулптура, архитектура, фолклор — обнародват Г. Спиров, Г. Киров, А. Будевска, Т. Атанасов, Ч. Мутафов, Ат. Илиев, А. Протич и други изследователи.

Много богат е и преводният отдел на „Листопад“, като е намерено количественото равновесие между оригинална и преводна литература. Списанието се стреми да запознае читателите си с широк кръг чужди автори от различни епохи, страни, култури, течения и стилове. Превеждат се и многобройни статии за руската, славянските и западноевропейските литератури, както и по-кратки материали за литературния и културния живот в чужбина, характеристики на чужди периодични издания и книги и др. От руските и украинските поети в „Листопад“ са поместени преводи от Пушкин, Лермонтов, Надсон В. Брюсов, Ал. Блок, К. Балмонт, А. Ахматова, И. Северянин, Т. Шевченко и Ив. Франко; от другите славянски страни са представени поетите Ян Каспрович, К. Тетмайер, Бр. Радичевич; западноевропейската поезия е застъпена с преводи от Гьоте, Хайне, Байрон, Шели, П. Валери, О. Уайлд, Ш. Бодлер, Р. Демел, Дж. Леопарди, Г. Д'Анунцио, Т. дьо Бонвил и др. С белетристични произведения на Мопасан, Ж. Роденбах, М. Прево, М. Серао, П. Лоти, Ш. Л. Филип и др. се обогатява културният хоризонт на българския читател.

По-слабо е представена западноевропейската драматургия — с преводи на Г. Хауптман, Хайнрих фон Клайст и Калдерон де ла Барка, както и есеистиката, в която най-голямо постижение е запознаването за пръв път на нашия читател с творчеството на Мигел де Унамуно (есето „Гробът на Дон Кихот“ от класическото му изследване „Животът на Дон Кихот и Санчо“, 1906 г.).

По страниците на сп. „Листопад“ срещаме и произведения на българския и чуждия флоклор, както и творби на поети, повлияни от народното творчество („Песен за Хайауата“ от Х. Лонгфелоу). Редица преводачи с по-голям или по-малък успех представят творби от чуждите литератури на български език: Гео Милев, д-р М. Ралчев, Д. Бабев, М. Белчева, В. Карагьозов, Г. Михайлов, Д. Николов, Ст. Чилингиров и др. Преводите са правени от оригинала

или с посредничеството на трети език. Преводаческите постижения са неравностойни, често се постига различно художествено равнище дори при един и същ преводач (пример е д-р М. Ралчев). Оригиналните и преводните произведения в „Листопад“ често са подписвани с инициали или с псевдоними, част от които не фигурират в Речника на българските псевдоними и не са разкрити.

С изключение на няколко откъса от поеми (седма песен от епопеята на П. П. Славейков „Кървава песен“, втората част от „Чеда на Балкана“ на К. Христов, откъс от поемата на Ст. Чилингиров „Песен за селяка“, прологът на „Песен за Хайауата“ от Х. Лонгфелоу и части от поемите „Аул Бастунджи“ от М. Ю. Лермонтов и „Крал Фялар“ от Й. Рунеберг) публикуваните в сп. „Листопад“ поетически творби са лирически. Някои от поетите, представени в него, са сътрудници и на много други литературни издания. Списанието се придържа към умерена линия в обнародването на лирически произведения. В него не участвуват пролетарски поети, макар че се появява един кратък положителен отзив за стихосбирката на Хр. Смирненски „Да бъде ден!“, подписан с неразкритият досега псевдоним Д. Л.[3] Същевременно списанието се въздържа от нападки срещу поетите на социалистическия реализъм.

Българската лирика в „Листопад“ е разнообразна по мотиви и проблематика, но забележително преобладават елегичните настроения. Майстори на пейзажните стихотворения и импресии в списанието са Н. В. Ракитин и К. Стефанов (Халосник). Отделни социални мотиви прозвучават в някои стихотворения от цикъла „Тракийски сонети“ на Иво Доля (Иван М. Турлаков) и в поемата на Ст. Чилингиров „Песен за селяка“.

Лириката с военна тематика е много широко застъпена по страниците на сп. „Листопад“. В нея се отрича кървавият вихър на войната, развенчават се фалшивите патриотарски лозунги и парадната тържественост, звучи скръбта по убитите народни синове, напълно отсъствуват шовинистичните настроения. Читателят се насочва към обратната страна на военните действия — мъката по загиналите и разрушенията, осъзнаването на обичта към родината и народа, чувството за лична вина и съучастие в извършваните масови убийства. Стихотворения като „Завръщане“, „На сбор“, „Из моите трофеи“ на Ив. Кирилов, „Край Еркене“ на В. Карагьозов, „Молитва преди боя“ и „След боя“ на Д. Бабев, „Танцът на смъртта“ на Г. Савчев, класическата творба на Д. Дебелянов „Тиха победа“, поемите „Песен за селяка“ на Ст. Чилингиров и „Война“ на К. Стефанов и много други разкриват гротесковия образ на смъртта на бойното поле и психологическия потрес от военния кошмар.

По страниците на „Листопад“ широко е застъпена и пейзажната лирика, представена от поетите Л. Станчев, Д. Гундов, К. Стефанов и преди всичко — от големия певец на българската природа Н. В. Ракитин. Пейзажните стихотворения са сред най-хубавото в поетическия отдел на списанието.

Любовната лирика, макар и често застъпвана, не се отличава с изключителни постижения. Поетите, представени в списанието, живеят с постоянното предчувствие за загубата на любимата жена, за неизбежната раздяла и гибелта на любовта, усещат разперените крила на невидима злокобна птица, която ще отнеме щастието им. Някаква обреченост витае над тази лирика („Един по други капят в тишината. . .“ от Ив. Арнаудов, „Ricordo“ от Вен. Тин. — псевдоним на Стефан Тинтеров, „Стихове“ от Ст. Олчев и др.). В по-късните годишнини на „Листопад“, в съзвучие с любовната лирика на 30-те години, са публикувани и стихотворения с несъмнена реалистична основа („Огледала“ от Л. Станчев, „Утеха“, „Зов“, „Минало“, „Гост“ от О. Велева и др.). По-особен интерес представлява елегията на Д. Дебелянов „След разлъка“,

[3] Д. Л. „Да бъде ден!“. — Листопад, 4, 1922, № 8, с. 219.

поместена в кн. 2 от втората годишнина на списанието (1919). Тя всъщност представлява вариант на известната елегия „Аз искам да те помня все така. . .“, неизвестен допреди няколко години и открит и изследван за първи път от Д. Коларова[1]. Своето място в любовната лирика на „Листопад“ заемат и изпълнените с дълбока тъга и нежност интимни стихотворения на рано отишлата си от живота и литературата поетеса Ек. Ненчева, публикувала творби в списанието и под собственото си име, и под псевдонима Велирина Харизанова. Те се отличават с драматизъм и филигранна чистота на чувството („Жрец“, „Блян“, „Да бях те честит сторила“, „Виждам леки стъпки“).

Особено много импресии за любовта и природата е публикувал в „Листопад“ К. Стефанов (с псевдоним „Халосник“). Други произведения от този род в изданието са „Писма за непознатата“ от Вл. Русалиев, „Песни“ от Д. Бабев (под псевдонима Homo duplex), „Планината“ от Ив. Вазов. Понякога импресиите са свързани с философски размисли на авторите за собствената им съдба или за общочовешките проблеми. Редица импресии са посветени на войната и са пропити с чувството на ужас от невинно пролятата кръв на хиляди хора. Техните автори са участници във военните събития и това обуславя автентичността на творбите им (поредицата импресии „Някога и никога“ от Д. Бабев, влезли по-късно в книгата му под същото заглавие — 1923, „. . .И капят листата“ от Вл. Бобошевски, цикълът импресии „Война“ от Д. Ризов).

По страниците на „Листопад“ се срещат различни по жанр и художествено равнище белетристични, документални и драматични творби. В количествено отношение прозата и драматургията от български и чужди автори далече отстъпват пред поезията. Това са разкази, есета, пътеписи, спомени за културни дейци, откъси от драми с много широк тематичен обхват. Разглеждат се проблемите за войната, за обществената поквара, изследват се психологическите състояния на личността, като най-голямо място се отделя на любовта. Преобладават неголемите по обем белетристични произведения с реалистична насоченост, с ясна композиция и сюжет от класически тип. Някои от разказите не са на високо художествено равнище и са изпълнени със сантименталност и мелодраматичност (това важи и за преводната белетристика).

На „Листопад“ сътрудничат с разкази Г. П. Стаматов, К. Петканов, Ст. Руневски, Д. Немиров, Ив. Карановски и други автори. С острата си критическа насоченост към обществената действителност се отличават произведенията на Г. П. Стаматов, редовен сътрудник на списанието, макар че поместените в „Листопад“ негови разкази не са сред най-доброто в творчеството му („Майка“, „Жената“, „Грехопадение“, „Бившата съпруга“, „Рускинчето“, „Играч“). В произведенията на други писатели е пресъздадена темата за враждебното отношение на буржоазното общество към отделния човек, за неговата психологическа драма в съвременния свят („Навинев“ от Ив. Янев, „Свещогасител“ от Ст. Руневски и др.). Остроизобличителни са произведенията за спекулациите с нещастията на хората по време на войните — „Нашенци“ и „Посредници“ от Ст. Руневски. Редица разкази пресъздават драмата на неосъществената любов, прекъсната поради социално неравенство („Пръстенът на певеца“ от Г. Савчев, „Загорец“ от Ив. Янев, „Панаирът“ от Цв. Минков, „Чужденец“ от Хр. Казанджиев, „Кривият бор“ от П. Михайлов, представляващ всъщност откъс от неговия роман „Молебници“). Любовта носи страдания на героите, но въпреки всичко те се стремят към нея. По-собен интерес представляват разказите с военна тематика, създадени от позабравените днес автори Ст. Руневски и Ив. Карановски.

[1] Вж. по-подробно по въпроса у: Коларова, Д. Неизвестен вариант на Дебеляновата елегия „Аз искам да те помня все така“. — Лит. история, 1982, № 9, 46—48, където е даден и сравнителен анализ на различните варианти на Дебеляновата елегия.

В „Листопад“ не са публикувани български драматични произведения с големи художествени достойнства. Изцяло са отпечатани несполучливата комедия на Д. Бабев „Жените победиха“, в която конфликтът е изкуствено разрешен, и драматическата игра на В. Иванов „В живота и смъртта“. Сред публикуваните откъси от драматични произведения се откроява драмата на Д. Бабев „Секулова невяста“, за която в списанието излизат многобройни рецензии, макар тя да не е достатъчно сценична. Немногобройните публикации на части от пиеси в „Листопад“ завършват картината на художествените произведения в изданието.

Почти половината от обема на списанието е отделена на литературната критика и публицистика, на материалите за българската и чуждата литература и изкуство. Разгледани са въпросите от творчеството на наши и чуждестранни писатели, проблеми на цели литературни направления, отделни страни от теорията и практиката на театъра, музиката, фолклора, изобразителното изкуство, философията и архитектурата. Широкият диапазон на критическия отдел не само създава многообразието на неговите жанрове и рубрики, но и дава възможност за участието на редица български и чуждестранни изследователи и културни дейци. В периода след Първата световна война, когато нашата литературна и художествена критика е в подем, сп. „Листопад“ отразява естетическите спорове и борби на времето, противоречивото развитие и тенденциите на литературния и художествения живот в България в течение на две десетилетия. Нарастването на ролята на критиката, повишаването на изискванията към критическата дейност, развитието на читателския вкус, разширеният кръгозор на българската художественотворческа интелигенция налагат не само по-широко общокултурно равнище на изданията, но и поднасянето на точна, подробна, актуална и критически оцветена информация за важните събития в литературата и изкуството у нас и в чужбина. Списанието на Д. Бабев отговаря в значителна степен на тази потребност. В него сътрудничат критици с различни идейни възгледи, но с дълбока убеденост за служене на голямото изкуство. В многобройните студии, статии, рецензии, отзиви и бележки, застъпени в постоянните рубрики „Литературен живот“, „Литературни вести“, „Художествен преглед“, „Отзиви и бележки“ и „Книгопис“, на читателя се предлага богата и критически оценъчна представа за редица имена и произведения на родната и чуждите литератури и изкуство. При по-голямата част от многобройните критически материали от чужди автори преводачите не са посочени. Много от статиите и студиите са придружени от редакционни бележки, че редакцията не споделя изложените в тях схващания, но предоставя на сътрудниците си място за изява, което свидетелствува за демократичната насоченост на изданието. В последните две годишнини се забелязва явен спад в подбора и качеството на предлаганите критически публикации, обедняването откъм интересни, съдържателни и високопрофесионални изследвания. Като цяло обаче критическият отдел на сп. „Листопад“ предлага разнообразие от погледи и оценки за литературния и художествения живот в България и чужбина през 20-те и 30-те години, богата литературоведска и изкуствоведска информация и свободна трибуна за критически изяви от различни направления и стилове.

Списание „Листопад“ разполага със значителен кръг сътрудници в критическите жанрове: проф. Ст. Младенов, проф. М. Арнаудов, Цв. Минков, Гео Милев, д-р М. Ралчев, Н. Атанасов, Ст. Чилингиров, Н. Тумпаров, Г. Спиров, Д. Бабев, Ив. Камбуров и др. Сред спокойния тон на критическите изяви в списанието се открояват полемично обагрените публикации на Ст. Младенов, Ив. Знахар, Д. Бабев и Гео Милев.

Полемичните статии в сп. „Листопад“ са посветени на проблеми на съ-

временните литературни направления и на първо място на символизма. Понякога в тях се стига и до груби лични нападки и обиди, до крайна разгорещеност в отстояването на собственото мнение. Обект на критика най-често е творчеството на Т. Траянов и Л. Стоянов, дейността на теоретика на списание „Хиперион“ Ив. Радославов и изобщо цялата „Хиперионова задруга“. В статията си „Романтичните песни на Теодор Траянов“, публикувана в г. VIII, кн. 1, Ив. Знахар (Иван Христов Захариев) отрича творчеството на българския поет символист, характеризира го злъчно като „венценосния водач на цялата върволица от ясновидци“, автор на „словесни фокуси в поезията“ и пр. и го обявява за бездарен творец. С тази статия се родеят дискусионните по дух „Литературно-художествени писма от Германия“ на Гео Милев, които той пише като студент в Лайпциг и изпраща специално за сп. „Листопад“ (г. I, кн. 15, 20, 24, 29, 31, 35, 39, 42). По-късно самият Гео Милев става обект на един твърде злъчен, макар и неозаглавен отзив на Д. Бабев, който го нарича „един литературен фигурант“, „кръстоносец в нашата литература“, „литературен лумпен“ и други епитети в този дух[5]. Особено хапливи са статиите на проф. Ст. Младенов, насочени срещу някои представители на символизма — Т. Траянов и Л. Стоянов. В статията „Награда за глупостта (По повод награждаването на Людмил Стояновия „Лиричен молитвеник“ — „Святая святих“)“, публикувана в г. VIII, кн. 5, ученият обвинява поета в кощунствено отношение към българското слово и несамостоятелност на поетическите образи, отрича творчеството на Т. Траянов. В общата по характер статия „Домогвания и постижения (Към характеристиката на българските литературни нрави)“, отпечатана, в г. IV, кн. 6—7, Ст. Младенов саркастично говори за „литературни харамии и делибашии“, изплували на повърхността след смъртта на Вазов и П. П. Славейков. За Ст. Младенов поезията на Л. Стоянов и Т. Траянов няма никаква стойност, те са „мъртви души в нашата литература“, „два трупа на бивши поети“. Творчеството на Т. Траянов, тоя „поет без сърце, без душа, един хитър словоиграч“, за Ст. Младенов е патологично. Според него българската критика върви по опасен път, защото не заклеймява навреме всички отклонения в литературата ни. В обширната си статия „Декаденти и семковщина“, публикувана в г. V, кн. 9—10, ученият злъчно критикува разделянето на българските писатели на „млади“ и „стари“ и особено неправилното разпределение на авторите и непълната библиография за тях в поетическата антология „Млада България“ (1922), издадена под редакцията и с предговор на Ив. Радославов. Ст. Младенов не признава естетиката на символизма за оригинална, стреми се да отрече напълно това литературно течение. Цикълът от полемични статии на известния български учен внася резкия тон на критическия дисонанс в общо спокойната палитра от мнения и оценки в сп. „Листопад“.

Основната част от статиите, бележките, рецензиите и съобщенията в списанието разглеждат общи явления в нашата и чуждите литератури, в творчеството на отделни български и чужди писатели и се отличават с толерантност и умерен тон. Преобладават статиите с обзорен характер за западната, а не за руската литература, както и характеристиките на новите течения в съвременния литературен живот.

Обширната статия на Г. Дворянов (псевдоним на Георги Асенов Георгиев) „Българската литература от 1921 г. насам (Кратки критико-библиографски бележки)“, публикувана в г. XI, кн. 7—8 и 9—10, разглежда постиженията и недостатъците на българската литература за периода от 1921 до 1931 г. и е придружена от редакционна бележка, че редакцията не е напълно съгласна

[5] Листопад, 3, 1921, № 3, с. 106.

с мнението на автора. Г. Дворянов се отзовава положително за сборника с разкази „Последна радост“ от Й. Йовков, но подценява романа „Хоро“ на А. Страшимиров. В материала са характеризирани накратко и българската критика, и периодичният печат през 1921—1931 г.

Интересна е статията на Вл. Хисаров „Българската детска литература през 1931 г.“ (г. XIII, кн. 3, 4—5), в която той отделя като безспорно постижение на детско-юношеската литература книгата на Ас. Разцветников „От нищо нещо“, „Заю Баю“ и „Ежко Бежко“ от Ран Босилек и „Весела дружина“ от Ем. Коралов. Н. Тумпаров в статията си „Най-новата ни поезия (Обща характеристика)“, отпечатана в г. III, кн. 4—5, критикува следвоенната българска лирика като резоньорска и безцветна. Под линия е поместена многозначителната забележка: „Тази статия на нашия сътрудник не ангажира редакцията.“ В обширната си статия „Българската лирика след войната“ (г. VII, кн. 3—4) Вл. Хисаров разграничава три направления в поезията ни след войните: 1) декадентство (Т. Траянов); 2) непълен символизъм (Н. Лилиев); 3) народническо движение в литературата (Ем. Попдимитров). Извън тези три направления според критика стои творчеството на Н. Фурнаджиев, Ас. Разцветников и Ел. Багряна. Под линия има бележка, че редакцията не споделя напълно тези възгледи. С болка звучи статията на Ст. Чилингиров „Българските списания“ (г. X, кн. 7), в която се заостря вниманието върху някои негативни явления в тогавашния ни литературен печат, в който много от изданията имат съдбата на еднодневки и не оставят следи в родния ни културен живот.

Сред материалите за чуждите литератури интерес представлява статията на П. А. (инициалите не са разкрити) „Серапионови братя“ (г. IV, кн. 1), разглеждаща предисторията и основните положения във възгледите на представителите на тази група в руския литературен живот. Ст. Караиванов публикува статията „Акмеизъм“ (г. IV, кн. 5), в която разглежда едно от модернистичните направления в предреволюционната руска поезия. Ем. Попдимитров в статията си „От натурализъм към символизъм“ (г. VI, кн. 2) прави подробен преглед на немската литература от 80-те години на XIX в., разглеждайки поспециално творчеството на Г. Хауптман и други автори. Интересни съпоставки между английския и американския характер и литература прави П. К. Чинков в статията си „Модерната американска литература“ (г. VIII, кн. 8—9—10), определяйки като забележителни американските писатели У. Уитман, М. Твен, Х. Лонгфелоу, Едгар Алън По и неколцина по-млади от тях автори. Две преводни статии третират въпросите на модернистичните литературни течения през XX в. М. А. Осоргин в „Италианският футуризъм“ (г. I, кн. 26, 27, 29) анализира естетическите принципи на футуристичното движение в Италия, чието влияние според него е пагубно за съвременния човек. Футуризмът има своите корени в особеностите на капиталистическия град, той е рожба на промишлената епоха. От подобни негативни позиции тръгва и Гвидо К. Бранд в статията си „Дада“ (г. III, кн. 7), за да обобщи, че дадаизмът е израз на съвременната епоха на упадък, на войни и убийства, своеобразна „палячовщина с мироглед“ според израза на А. Кер. Дадаизмът е симптом на духовната криза в обществото и не може да роди нищо ценно.

Сред статиите за старобългарската и възрожденската ни литература поголям интерес представлява „Текстови разлики в публикациите на Ботевата „Елегия“ (г. XII, кн. 9—10), в която чрез текстологичен анализ на трите редакции на елегията авторът Ив. Хаджов прави интересни наблюдения върху различните варианти на текста. Т. Атанасов в подробното си изследване „Каравелов за книжнината ни и за нуждата от литературна критика“ (г. X, кн. 1—2) разглежда Каравелов като строг и взискателен критик, който предявява високи

изисквания към превода на чужди произведения и към професионализма на литературния критик. Д. Бабев в статията си „Пенчо Славейков“ (г. I, кн. 36—37) се прекланя пред неговата „поезия на висше съвършенство“, прокарваща нов път в българската литература. За Вл. Минев (Владимир Карагьозов), автор на статията „Духовният аристократизъм на П. П. Славейков“ (г. II, кн. 8), Славейковият аристократизъм на духа, словото и мисълта е аристократизъм на поет-пророк, за когото изкуството е свещенодействие и храм на красотата. Голямата статия на В. Ставрев „Пенчо Славейков и народната песен“ (г. III, кн. 1) излага схващането му за взаимодействието между фолклора и личното творчество, осъществено в творчеството на П. П. Славейков. Интерес представляват и трите статии на Ст. Младенов за П. П. Славейков, в които той разглежда поета като майстор на българската реч (г. II, кн. 12—13 и 14—15 и г. VII, кн. 1). В „Листопад“ посмъртно е публикувана и статията на известния шведски славист д-р А. Йенсен „Кървава песен“ и „Пан Тадеуш“ (г. XII, кн. 1—2). Д. Бабев се спира на пътя на д-р Кръстев като естетик и литературен критик („К. Кръстев“ — г. X, кн. 3), на неговата личност със смел и открит характер и обществена отзивчивост. Кратката, но солидно аргументирана статия на проф. М. Арнаудов „Наченките на Стоян Михайловски“ (г. X, кн. 1—2) анализира ранната лирика на Ст. Михайловски в сравнителен план с Гьотевата поезия. В статията си „Кирил Христов“ (г. VII, кн. 5) В. Йорданов очертава цялостния творчески облик на поета, изтъква заслугите му за развитието на езика и стила на българската лирика и приносите му като преводач от четири езика. В „Николай Райнов“ (г. X, кн. 5—6) В. Иванов разглежда творческото дело на писателя като особено явление в нашата литература, което още не е обяснено изчерпателно от критиката.

Редица статии са посветени на руски писатели — Л. Толстой, Ф. Достоевски, Вл. Короленко, Л. Андреев, Надсон. Украинската литература е представена със статии и бележки за Ив. Франко и Т. Г. Шевченко. В статията си „Мястото на Х. Сенкевича в европейската литература“ (г. VI, кн. 3—4) проф. Ив. Шишманов разглежда обстойно мястото на Сенкевич като майстор на историческия роман в полската и европейската литература. Италианският славист Е. Дамиани е автор на статията „Ян Кохановски, баща на полската поезия“ (г. XII, кн. 1—2), в която нарича поета „принц на националната поезия“. О. Дейкова публикува статията „Ян Неруда“ (г. X, кн. 8), в която определя чешкия писател като главен представител на реализма в чешката литература през XIX в. Някои статии са посветени на отделни писатели от немската, френската, английската, италианската и испанската литература. Поместени са и редица откъси от прочутите Екерманови „Разговори с Гьоте“ (г. II, кн. 5, 10), статията на Я. Янев „Гьоте и Хегел“ (г. VII, кн. 9—10), както и изследването на Д. Бабев „Гьоте у нас“ (г. XIII, кн. 1—2). Интересна е статията на Ив. Г. Данчев „Шарл Бодлер (1821—1867)“, г. III, кн. 1, прокарваща паралел между епохата на Бодлер и нашата съвременност. Интерес представляват и статиите за английската и скандинавската литература. Преводните и критическите материали за италианската и испанската литература в „Листопад“ са дело на д-р М. Ралчев, един от най-редовните сътрудници на списанието след 1930 г. Той запознава читателя с творчеството на Дж. Верга, Фр. де Санктис, Б. Кроче, М. де Унамуно и редица други автори . Статията му „Мигел де Унамуно“ (г. XI, кн. 4—5) е първият опит за запознаването на българския читател с многостранното и оказало огромно въздействие върху европейската интелигенция от XX в. дело на испанския философ, есеист и романист.

В „Листопад“ са дадени отзиви и за многобройни конкретни новоизлезли книги, оперни постановки, театрални спектакли, художествени изложби, публикувани са множество статии и бележки по въпросите на театралното, му-

зикалното и изобразителното изкуство, фолклора, философията и архитектурата. Повечето от поместените по тези въпроси материали се отличават с широката ерудиция на авторите и с критичното им отношение към различните области на тогавашния ни литературен и културен живот.

Списание „Листопад“ е издание със сравнително дълго съществуване в историята на българската литературна периодика. То не е орган на определен кръг и не отстоява категорични естетически позиции. Значението му е преди всичко в предоставянето на страниците му за творческа изява на редица български и чуждестранни поети, писатели и критици. Вярно на амбициозния замисъл на своя редактор Д. Бабев, списанието се бори за разширяване на културните интереси на родната ни интелигенция, за звучен и хубав литературен език, за по-нататъшно навлизане на преводната литература у нас, за осъзнаване на творческия и по-специално на писателския труд в служба на нацията, за утвърждаване високото призвание на критиката. Списание „Листопад“, особено чрез лириката, отразява най-типичните и доминиращи тенденции в българската литература от периода на войните и през 20-те години — реализма и символизма. С поместените в него многообразни и многобройни лирически и белетристични творби с военна тематика, пронизани от скръб и болка за жертвите, стоплени от антивоенен патос, то има значение на художествен документ за трагичния период на войните от 1912 до 1918 г., оказал силно влияние върху българския обществен и културен живот през 20-те години. Така амбициозната цел и неуморната енергия на Д. Бабев да бъде в крак с актуалните търсения на времето, да отговаря с редактираното от него списание на читателските изисквания и тенденциите в нашата и европейската култура определят мястото на „Листопад“ сред значителните ни литературни издания от първата половина на XX в. Те са свидетелство, как по силата на парадокса един неособено ярък в художественото и критическото си дело литератор остава в литературната и културната история на България не с плодовитото си творчество, а с обществената и културната стойност на едно периодично издание, кръстосало в страниците си идейно-естетическите, тематичните и стиловите тенденции на българския литературен и културен живот в продължение на почти две десетилетия. Именно това обстоятелство определя днес мястото на Д. Бабев и на списание „Листопад“ в историята на нашата литература.

Из ръкописното наследство на един позабравен възрожденски книжовник

Пенчо Раянов

Името на възрожденския учител Кесарий Попвасилев е незаслужено избледняло в съзнанието на нашите съвременници. То сякаш остава в сянката на големите български книжовници от бурния XIX в. По-подробното запознаване с неговото родолюбиво дело обаче разкрива силата на един неспокоен, търсещ дух, осъзнал и въплътил възвишените пориви на възрожденската ни интелигенция.

Кесарий Попвасилев е високоуважаван за времето си учител, предпочитан заради своите оригинални методи на обучение и възпитание. Ценен като педагог, той е и автор на ръкописни разработки по различни учебни предмети. Роден около 1805 г. в Казанлък, той учи в родния си град, а по-късно — при автора на първата българска граматика — в Рилския манастир. Учител и ученик поддържат дълги години своите дружески отношения. Свидетелство за това приятелство е запазено писмо на Неофит Рилски до Кесарий от 24. II. 1839 г.[1] Под влияние на своя учител казанлъшкият възрожденец избира просветителското поприще и работи в редица селища: Панагюрище (1835—1839), Пазарджик (1840—1842), Плевен (1842—1846), Стара Загора (1846—1851), отново в Пазарджик, Пловдив (1853) и Пазарджик (от 1854), където умира през април 1862 г.[2]

Кесарий Попвасилев е книжовник с разностранни интереси. Автор е на методически бележки, свързани с обучението по различни предмети и същевременно — черковен псалт, просбописец, народен лечител. Владее няколко езика (гръцки, сръбски и руски) и притежава завидна за времето си библиотека с 214 книги от различен характер. Умело съчетава книжовната и обществената дейност, теоретичните знания с утилитаризма на епохата. С оглед на неговите педагогически и научни търсения особен интерес представляват основният личен архив на възрожденеца, съхраняван в ОДА — Пазарджик, и запазената част от библиотеката му, намираща се в Общинския музей и читалище „Виделина“ в Пазарджик. Архивните методически разработки нареждат просветителя сред авторите на ръкописни учебници през Възраждането — Добри Чинтулов, Найден Геров, Йоаким Груев, Пенчо Радов, Димитър Матевски, Христо Драганов, Петър Зл. Груев и др., които представят оригинална форма за създаване на школски пособия и изразяват творческите търсения на българския учител.

[1] Вж.: ОДА — Пазарджик, ф. 525 к, оп. 1, а. е. 1, л. 1. По-нататък страниците от архива на К. Попвасилев ще бъдат посочвани в скоби.

[2] Вж. по-подробно биографията на книжовника у: Вакарелски, Хр. Кесарий поп Василев — учител и общественик от времето на Възраждането. — Училищен преглед, 1925, № 4, Неофициален отдел, 370—379.

В публикувания от Хр. Вакарелски опис на личния архив на К. Попвасилев[3] откриваме интересни данни, свързани с учителстването на възрожденеца. В писмо, на което липсват датата, годината и получателят, изпратено вероятно до пазарджишкия първенец след 1854 г., като учител в махалата Канлъкавак Кесарий изброява предметите, които преподава: „Граматика българска и славянска со сочинението; география гражданска, физическа и математическа; всеобща история и частноболгарска; логика; риторика и чинен черковен псалт с добра мелодиа. Тия всите гореизложените науки можа да ги предам на славеноболгарски язик отчасти же и на простогръцки язик."[4] Предвид големия брой предмети, които е преподавал, основателно е мнението на Хр. Вакарелски, че учителят е използвал ръководства от гръцки, руски и сръбски език[5]. В личната библиотека на възрожденеца е намерена учебна литература на тези езици.

В списък, съставен от К. Попвасилев през 1853 г., фигурират съчинения по езикознание и словесност, история и география, естествознание и медицина, астрономия, математика и физика, философия, богословие и др. Тия *„книги*, които се на мене видоха *весма потребни* и *полезни* за нашето отечество — отбелязва в началото на списъка Кесарий, — като да се предават за просвещение в нашите славено-болгарски училища. Темже и с велико желание и тщание, начнах да ги предизбирам от *реестра Александра Смирдина* и *от Василиа Логинова* (к. а., К. П.). . ."[6] Върху 23 листа са отбелязани подробно библиографските данни на книги по езикознание — 45, словесност — 6, история и география — 33, естествени науки — 17, медицина — 35, философия — 15, математика — 29 и др.[7]

Богатата библиография, която просветителят използва за съставянето на своите ръкописни методически разработки, е доказателство за неговите разностранни интереси и познания, обогатяващи преподавателската му практика.

Основен извор за настоящото проучване стана личният архив на възрожденеца (ОДА — Пазарджик, ф. 525-к, оп. 1, а. е. 1—55). Именно тук са неговите тетрадки с методически записки по граматика, „писмописание", история, география, астрономия, математика, общопедагогически правила за обучението и възпитанието, църковна музика и пеене, както и тетрадка с развити уроци и бележки с изпитни въпроси, изложение за преподаване по взаимоучителния метод[8], слова за годишни утра и др. За съжаление част от архива е загубена и за някои теоретични постановки могат да се правят само косвени изводи. Разработките са изписани върху различни по формат тетрадки и отделни листове, с избеляло от времето мастило. Почеркът е дребен и сравнително добре обработен, на места с подчертавания на акцентирани думи и фрази, а по-рядко — с частични задраскания. Някои страници са номерирани от автора. Поставените под отделни текстове дати определят приблизително времето за написване — от края на 30-те години в продължение на около две десетилетия.

По-особено внимание за изследването ни заслужават бележките по граматика (а. е. 19—25), съдържащи се общо в седем тетрадки. В пет от тях се разглеждат проблеми от българската граматика (а. е. 19—23), а в две — от

[3] Пак там, 379—386.
[4] Пак там, приложение № 4, 395—396.
[5] Пак там, с. 376.
[6] Пак там, с. 380.
[7] Пак там, с. 381.
[8] К. Попвасилев е първият учител, въвел взаимоучителния метод в Пазарджик през Възраждането.

черковнославянската (а. е. 24—25). Разработките по родна граматика включват въпроси на фонетиката и българската именна система, склоненията, местоименията, причастията и някои глаголни форми, разглеждат се синтактични конструкции и пунктуационни правила („за управление на словата", „за съставяне на периоди", „знаковете на препинание"). За написването на тези методически бележки са използвани редица източници: „Болгарска граматика" от Неофит Рилски (1835), „Граматика или буквеница славенска" от Хр. Костович Сичан-Николов (1858), „Краткая славянская грамматика" от П. Виноградов (1811) — руско издание, „Руководство в сливенстей граматице исправленней во употребление славеносербских народних училищ" от А. Мразович (1834) — сръбско издание и др.

Макар и неравностойно разгледани, граматическите дялове в разработките заемат съществено място в методическите бележки и са твърде показателни за езиковедските търсения на възрожденския учител. В тетрадките по черковнославянска граматика са приведени примери от евангелието, като към тях са добавени отделен лист с изложение на теоретически постановки по учебника на А. Мразович и 14 допълнително пришити листа с различни обяснения на граматическите правила.

Шест архивни тетрадки на Кесарий носят названието „*Обучение за писмопосланиците*" (к. а., К. П.). В тях има разработки, предназначени за ученици и възрастни като общо писмовно помагало: „Сей мой первий принос (дар) настоящій писмовник, който се собра от разни книги, и со секакви благопристойни речи, и сообразува се тако щото да е полезен на секого ученика, и на секого человека."[9]

Във „воведение"-то на първата тетрадка се изтъква необходимостта да се пише „по-прилично", т. е. ясно, точно и разбрано. Предлага се структура на писмото в шест основни части: „приветствие, предисловие, повествување, приречие, подпис и надпис". Втората тетрадка е озаглавена „Кратко титлоописание на гражданските достойнства, сиреч санове (и за церковните санове)". Впечатлява детайлното познаване от автора на отделните санове и титли. В третата тетрадка са включени образци на покани за угощение, в четвъртата — писма до близки и роднини, а в петата и шестата — образци с различно съдържание.

В раздела „За повествователните и разказвателните писмопослания" книжовникът развива в теоретичен план правила за писането на писма, като акцентира върху възприемането на текста. Той съветва да се диференцира стилът в зависимост от конкретното предназначение на писмото: „Изражението на речите на такива писмопослания требува да е просто, естествено и неукрашенно, сиреч нехвалително. Требува да изглядува секой добро сходството си — реч сообразованието или соотношението, което има: защото до приятеля може да пише свободно, обаче на някой господар требува да изяви вещта, сиреч онова нещо сос някое срамливо соображение" (а. е. 36, л. 2-а). Диференцирани са два стила — непринудено-разговорен (в писмата до приятели и близки) и строго определен и прецизиран — до високопоставени личности.

В друга тетрадка — „Заради повествователните писмопослания" — теорията е редуцирана, като се посочват конкретни примери, разкриващи душевното и физическото състояние на подателя, географските и климатичните особености на селището и някои обичаи на местното население. В посочения начин на писание се откриват елементи, надхвърлящи преките изисквания към епистоларния жанр. Създава се противоречие между непосредствената утилитарна насоченост на текста и архаизирания, усложнен език и стил на просвети-

[9] Вж. Вакарелски, Хр. Цит. съч., с. 383.

теля. Описанията на географски обекти в писмата-образци донякъде наподобяват фрагментарните пътеписни бележки през Възраждането (а. е. 37, л. 1-б — 2-а).

Осъзнавайки ролята на писмовника като вид учебна стилистика за онази епоха, Кесарий прибягва към използването на някои печатни издания, които притежава в личната си библиотека: „Писменник“ от С. Доброплодни (1853), „Писмовник“ от Г. Икономов (1856), „Руководство к писменним сочинениям“ от П. Йоанович (1845) — на сръбски език и др. Приемайки някои постановки от тези пособия, възрожденецът ги приспособява към конкретните условия, при които преподава, съобразява се с възможностите и познанията на своите възпитаници.

В общото художествено развитие на възрожденския ученик от първата половина на XIX в. особено значение имат разказвателните предмети, които спомагат за изграждането на начална литературна култура със своите описателни текстове. В ръкописните бележки по история на К. Попвасилев се посочва значението на тази наука с оглед формирането на някои нравствено-естетически ценности у школската младеж: „Достопаметни са ония събития, които са направили *голямо изменение на землята* или поне в някоя част нейна, такожде ония, в които видим пример *от всема голяма способност и мъдрост, от всема големи добродетели или пороци* (к. а., К. П.) (а. е. 28, л. 1-а).“

В направения кратък преглед върху историческото развитие на някои народи — немци, „аравитяне“ (според автора — татари и турци) и др. (а. е. 9-а — 10), се набляга върху историята на славяните. Този акцент разкрива характерната за епохата патриотична насоченост на книжовника. При пресъздаването на българското минало прозира стаената надежда за национално освобождение (а. е. 27, л. 12-б, 13-а), а начинът на изложение показва, че казанлъшкият учител е познавал „Царственика“ на Хр. Павлович (1844). При разглеждането на южнославянските народи на първо място е поставена българската история (а. е. 27, л. 11-а, 12-б). В оформянето на тези ръкописни бележки К. Попвасилев използва „Кратко начертание на всеобщата история“ от И. Кайданов (1836), „Кратка всеобща история“ на Смарагдов, в превод на Й. Груев (1858) и др.

Осъзнавайки значението на географията в цялостното културно развитие на ученика, Кесарий диференцира дяловете на „землеописанието“ — „изчислително или математическо и естествено“ (физическа география — б. а., П. Р.) и „гражданско“ (икономическа география — б. а., П. Р.) (а. е. 31, л. 1-а). Поконкретни и развиващи въображението на възпитаниците са описанията на отделни европейски държави: Франция, Швейцария и др. (а. е. 32, л. 1—2-б). Посредством географското описание, в което често присъствуват екзотични, непознати за българския ученик картини, се създава интерес към чуждите земи и народи и се формира определен научен стил.

В разработките по астрономия и математика се открива характерната за Българското възраждане „междупредметност“. Уроците по астрономия допълват и подпомагат обучението по география. В а. е. 26 — в тетрадка по астрономия — се привеждат данни за планетите, за местоположението им спрямо Земята, за размерите им и др. В методическите бележки по математика научното изложение на аритметичните действия и правила се свързва със задачи, имащи игрови, развлекателен, отморяващ и развиващ въображението на децата характер, например: „Задача, как да намерим един пръстен, който са го скрили няколко человеци“ или „Как да намериш на троица человеци по няколко пари, които са ги смесили“ (а. е. 30, л. 24). Сухата, отегчителна дидактичност по такъв начин се свежда до минимум, а занимателният елемент стиму-

лира мисленото и въображението на подрастващите. Диалогизирането на математическите игри създава възможности за непосредствен контакт между учителя и учениците, при който се развива езиковата и художествената им култура.

В архива на К. Попвасилев има 11 тетрадки с тълкувания на евангелски текстове, църковни празници и поучения. В бележки, озаглавени „За църковната музика или за художеството на църковното пеене“ (а. е. 9), авторът разглежда естетическото въздействие на църковното пеене върху слушателя. Върху два листа от тетрадката се разсъждава за връзката между съдържателната и художествено-емоционалната страна на музикалното изпълнение. Приведени са текстове на църковни песни, записани с т. нар. „византийски нотопис“, създаден през 1814 г. и използван и през 40-те години на XIX в.

Направеният кратък преглед на ръкописното наследство, оставено от книжовника Кесарий Попвасилев, поражда определени изводи. През първата половина на XIX в. същинското литературно обучение почти не съществува. Тази празнина в българското училище се компенсира с комплексността на познанията, получавани чрез другите учебни предмети. В такъв план е трудно да открием пълноценни литературни разработки и в ръкописите на К. Попвасилев. Времето, в което живее и твори този възрожденски учител, пряко подготвя литературното поколение българи от 60-те и 70-те години. Ръкописните бележки на педагога отразяват по-ранен етап от методическото и научното мислене, което, макар и да притежава редица недостатъци, трасира пътя на големите книжовници. К. Попвасилев, който да голяма степен си остава учител-самоук, успява да долови културните тенденции на времето и да ги претвори по оригинален начин чрез своите методически разсъждения, които въпреки своята фрагментарност и незавършеност със силната си емоционалност раздвижват консервативните устои на тогавашното обучение. В ръкописното наследство на този малко познат днес книжовник и общественик се откриват възгледи, които изкристализират в завършен вид в нашата литература и култура през последните предосвобожденски десетилетия. В това е безспорният принос на възрожденеца К. Попвасилев.

Поетичната надпревара Вапцаров—Разцветников

Йордан Каменов

Българските поети рядко са излизали един срещу друг в пряка битка. Припомням си победата на Яворов при облога с Пенчо Славейков и Кирил Христов, някои по-малки конкурси и толкова. Състезанието между поети не се прави само за първото място, то е и любопитство, и проверка — как и другите са овладели листа и темата. И все пак — удар върху самолюбието е публичната загуба. Затова пък тайните конкурси скриват неуспехите и щадят честолюбието. Но анонимността ражда и неизвестността за съвременника, и любопитството на бъдещето — колко ли конкурсни драми не са стигнали до нас.

Поетичната конкурсна надпревара между Вапцаров и Разцветников през 1936—1937 г. има своите интересни перипетии и обрати. Ще започна отпред назад, или по-точно с творческия им неуспех през 1937 г. на тема „Химн на София". Не е известно кои от известните поети са им съперничели, защото губещите обикновено крият своето поражение. Ще приемем за неучаствували членовете на журито Т. Траянов и Д. Подвързачов. Вероятно и Н. Лилиев, отказал се вече да пише стихове, не ще е изменил на себе си, за да печели награди. Но престижността на конкурса — химн на столицата — и обявените значителни възнаграждения за първите три текста, предполагам, са привлекли мнозина от видните ни поети. Не съм далеч от мисълта, че заради тези обстоятелства това ще да е била най-представителната надпревара между български поети. Вярно е, че критерият на общината се е оказал неочаквано висок, а касията ѝ — скъперническа (награждават само една творба), но кой да го предполага в началото.

Създаденото през 1937 г. списание „Сердика" оповестява във втората си книжка конкурса. Единственото ограничение — „текстът трябва да съдържа 4 до 6 куплета" — се подразбира, било е излишно да го припомнят. „До края на м. юлий са постъпили в архивата на Столичната община 60 проекта за химн на Столицата" (сп. „Сердика", № V, юли 1937). Но „назначената комисия под председателството на помощник-кмета г. Стоилов и членове: писателите г. г. Траянов, Каралийчев, Бадев и Подвързачов" не одобрява нито една творба и удължава срока за нови участници и текстове. Дали това е причината Вапцаров да изпрати два проекта, не мога да кажа. Както не е известно и откога се включват в конкурса той и Разцветников и били ли са отхвърлени техните творби при първото разглеждане. Имало е обаче някакви борби и несъгласия сред членовете на комисията — и помежду им, и между писателите и представителя на общината. Иначе не можем да си обясним замяната на Траянов с комисаря по прехраната (?) Йочев във вече „назначено жури" и

тол ч писателите в него са станали от „членове“ „вещи лица“. Но като факт остава постигнатото единодушие — на 26. X. 1937 г. избира за „марш“ (някой е съобразил, че химнът трябва да е само държавен) на столицата творба на Асен Разцветников. Други награди не се дават. Победителят е един, победените остават неизвестни. Значително по-късно се разгласява Вапцаровото участие. Множество предположения можем да градим, за да обясняваме защо е предпочетен маршът на Разцветников пред Вапацаровите химни. Нужно ли е това, когато за читателя ще е по-добре да прочете двата текста и сам да отсъди днес.

Марш на столица София,
О, Софио!

Началото ти тъне в мрака
и сякаш от предвечни дни,
с венци от жито и люляка,
ти бдиш сред кръг от планини.
Под твойте бойници и кули
видяло се е неведнаж
как българският вятър брули,
как бий се българският мъж.
И неведнаж е вража орда
пленила твоите стъгди —
но ти възкръсвала си горда
и по-велика от преди.
И днеска — ти с корона свеждаш
чело под синия простор,
и цял народ с възторг, с надежда
към тебе е отправил взор.
Расни със вяра във съдбата,
крепни, о, Софио, в света —
зад теб тъмнеят времената,
пред тебе свети вечността!

Химн
Прогрес

Огромен град със звезден покрив
и електрически слънца
открил вратите си широко
за хилядите си деца.
Във теб гори, във теб се ражда
стремежа на един народ.
И в всеки камък, в всяка сграда
възхожда бодро нов живот.
Ти сбираш хиляди копнежи
в бетоненото си сърце;
съгрей ги, приласкай ги нежно,
обвий ги с своите ръце!
Пулсирай и напирай здраво
потискащите брегове!
Във всяка длан тупти корава,
желязна воля за прогрес.
Огромен град, бетонен град,
с едно бетонено сърце!
Като живота — вечно млад,
с протегнати напред ръце.

Няма да си самосъздавам изпитанието на член на журито. Ще отбележа, че двата текста са в духа на поетичното мислене на създателите им, без това да са представителните им творби. Разцветников покрива може би по-пълно представата за химна като прослава, като сплав от история, настояще и бъдеще. За Вапцаров красивото, тържественото се свързва преди всичко с бъдещето — него той е видял в текста далеч по-свежо и нестандартно.

Имало ли е други химни, също конкурентноспособни, но с друга трактовка на жанра? За съжаление никаква информация извън двубоя Вапцаров—Разцветников не е стигнала до нас. Както не знаем и защо наградената творба не е изпълнила полагащата ѝ се мисия. Всъщност маршът на Разцветников не е губил никога своите права.

Победата на Разцветников в този конкурс не се приема възторжено от винаги критично настроените колеги — мисля този път с основание. И днес, когато никой не знае и не помни марша, за него битува анекдотичният диалог между победителя и Константин Петканов (възпроизвеждам го според Михаил Неделчев, но в почти същия вариант той се знае от мнозина).

При среща на улицата Петканов задал „невинния“ си въпрос:

— Вярно ли, че си написал марш на София?

— Вярно е — потвърдил Разцветников. — Защо?

— Говорят, че си го написал с левия крак.

Тук поетът, по-скоро обидено, отколкото като прелюдия към сразяващия си финал, отвърнал:

— А, ти не можеш да напишеш и с левия си крак подобно нещо!

— Защо — нехайно попитал Петканов, въобразявайки си, че още диктува положението.

— Защото и двата ти са заети с писането на романи — приключил Разцветников.

Подобни опити за грубо надсмиване едва ли някой би си позволил към Разцветников по повод на друг негов поетичен двубой с Вапцаров. Макар и тогава да не печели, цената на тази загуба е обогатяването на българската литература. Същото може да са каже и за победилата творба. Разцветниковият „Майстор Манол“ и Вапцаровата „Романтика“ са рожбите на конкурсен двубой, предхождащ надпреварата за химн на София. В кн. 1 от год. V (есента на 1936 г.) сп. „Летец“ урежда конкурс за оригинални художествени произведения с въздухоплавателен сюжет. Условията на конкурса допускат участие в три жанра — разказ, стихотворение и поема, като за всеки от тях са предвидени първа и втора награда. Крайното премиране обаче определя само три награди, при което като че ли се изключва жанровата надпревара. Сред наградените творби няма разказ и това, изглежда, подбужда журито да не отстои на предварително обявеното жанрово разграничение. Тъкмо окончателното решение въпреки нарушеното първоначално условие ме кара да приема като факт победата на Вапцаров над Разцветников. Но главното в този конкурс, организиран от абсолютно периферно за литературата издание, става победата на Поезията и тъкмо това трябва да ни занимава.

Компетентното жури, в което влизат един от най-добрите български преводачи на поезия — Георги Михайлов, и популярният тогава белетрист Никола Г. Данчов, съставил заедно с брат си Иван Г. Данчов негубещата стойност „Българска енциклопедия“, е било изключително затруднено. Трябвало да се прегледат 114 творби. Трудности е създавало и тълкуването на регламентираната тема. Строго погледнато, нито най-предпочетената творба (приемам, че това е „Романтика“, защото нея отпечатват преди останалите две, отличени също с втора награда), нито непремираната поема „Българинът с орловите криле“ (така кръщава Разцветников представения вариант) са отговаряли на очакванията на редакцията за творби с „въздухоплавателен сюжет“. И двамата поети намират своя излаз от мундирния регламент, успяват да пригодят въздухоплавателния сюжет към своите идейно-художествени и тематични светове. Затова и успяват поетично, макар че се сблъскват с различни оценки за постигнатото.

Победата на Вапцаров (както и по-сетнешната на Разцветников) се дължи на това, че неговата творба стои по-близко до изискванията на конкурса и до тематиката на списанието — тържеството на въздухоплавателната техника. Но само на пръв поглед, защото голямата идея на „Романтика“ е тържеството на хуманността. Проблемът за мястото и отношението на човека към променения чрез техниката свят се среща неведнъж във Вапцаровото творчество. За пръв и единствен път в „Романтика“ поетът изпява химн на човешкия технически гений — художествените функции на преобразяващата техника в други негови произведения са далеч по-сложни. Това не ни дава право да се съмняваме във Вапцаровите пророчества и да го обвиняваме в недооценка на негативните последици от научно-техническата революция. Защото и тук, в „Романтика“, търсеният смисъл на човешките постижения е много по-обемен от диалога с радетелите на старата „романтика изстинала“. Вапцаров диалогизира и с всяка друга представа за новата романтика извън носената чрез техниката „вечна човешка бодрост“, извън „песните им, рукнали отгоре“, в които „да блика труд и свобода“. Така че „Романтика“ се оказва не толкова и единствено химн на побеждаващата техника, колкото химн на

бъдещия човек, на социално и нравствено-психологически освободения човек — а това вече е една от големите Вапцарови теми.

На радетелите на моторизираното бъдеще летящият българин с изковани от него криле сигурно се е видял архаично изкопаемо от митологичните литературни пластове. Навярно това предрешава класацията на поемата на Разцветников, като не изключвам и чисто художественото неудовлетворение на журито. „Българинът с орловите криле“ все още не е „Майстор Манол“. Не само по обем първият вариант отстъпва. Тук Разцветников все още не е доосъществил замисъла си. Неслучайно неудовлетвореността става единствената принуда години след конкурса поетът да се върне към поемата и да измъкне от темата целия художествен блясък. Така чак след време става ясно, че инициативността на сп. „Летец“ ражда още едно класическо произведение.

Днес приемаме героичната легенда „Майстор Манол“ за една от представителните творби на детската ни литература, макар че и тук Разцветников отстоява принципа си за идейно-художествена равноценност на написаното за деца и за възрастни. И при най-бегъл сравнителен прочит ще открием, че нещо сродява „Майстор Манол“ с „Романтика“. Тръгвайки от общия символ — небето — ще стигнем и до общата идея за тържеството на хуманността, на доброто, изразена в поемата и с патриотичен патос, и с възхвала на труда, таланта, красотата и любовта. Но в края на краищата нищо изненадващо няма в близостта на светоусещането и позициите на тези поети, иначе така различно изпитали и реагирали на сходни исторически драми.

Всъщност тук се изчерпва сюжетът на толкова интересната поетична надпревара, затулена и неогласена досега сред известни и неизвестни литературни факти.

Боян Пенев за един немски поет (Мориц Хартман) и неговите песни

Василка Драганова

По време на Кримската война Мориц Хартман е кореспондент на „Kölnische Zeitung". Това е повод да посети и да прекара известно време в България, главно в североизточната ѝ част. Боян Пенев отбелязва, че интересът на Хартман към България не е случаен. Още преди идването си тук той се интересува от духовния живот на славяните и от тяхната съдба. Този немец от еврейски произход е „един от епигоните на революционната и политическата поезия на Млада Германия — отразява в произведенията си всичките недостатъци и предимства на тая поезия. Мотивите на песните му са повече граждански, възпява политическата свобода, ненавижда реакционерите и тираните. Често политическият деятел и публицистът у него преодоляват влеченията на поета."[1]

Хартман е роден в чешкото село Душник, учил е в Прага и е общувал със славянска среда, интересувал се е от славянската литература. И макар покъсно във Виена като студент да се увлича от поезията на Ленау, продължава да чете чешка литература. Свидетелства за този му голям интерес са балада-та „Чешки селяни", историческата повест „Der Kriegum den Wald" (Frankfurt, 1850) и неговият немски превод на „Краледворски ръкопис" (1847). Хартман проявява интерес и към полската литература, но преди всичко българският критик разглежда връзките му с руската литература, определящи неговото отношение към славянския свят. Той се сприятелява с Тургенев, превежда негови разкази, които помества в своето списание „Freya". Запознава се и с Ал. Херцен в Женева, чийто дом е бил място за срещи на видни политически дейци, революционери и поети. Но от особено голямо значение е сближаването му със семейството на княз Трубецкой в Париж, когато Хартман е бил осъден и преследван от австрийското правителство. Изложените факти разкриват интереса на Хартман към славянските литератури и славянския свят. „Израсъл в Чехия, живо заинтересуван от съдбата на Полша, сближен с видни руси, той се е чувствувал до известна степен славянин, отнасял се е винаги с най-голямо съчувствие към страданията на угнетените славянски народи и е ценял високо творческия славянски дух."[2]

Неговият идеал е обединена републиканска Германия, защищавал е своите либерални убеждения в парламента, но скоро разбира, че депутатите губят времето си в безсмислени полемики и че нямат намерение да направят каквито и да било политически реформи. В 1863 г. Хартман се отдава на по-

[1] Пенев, Б. Мориц Хартман. — Год. СУ, ИФФ, 12, 1915—1916.
[2] Пак там, с. 8.

продължителна литературна и публицистична дейност в Щутгарт, където редактира „Freya“, а в 1868 г. във Виена завежда фейлетонния отдел на „Neue freie Presse“.

Напразно бихме търсили у него мощно поетическо вдъхновение. Творбите му в оценката на Боян Пенев имат повече „цена за историята на немската революционна мисъл, характеризират Млада Германия преди и след революцията 1848 г.“

Със своето пламенно слово и дело Хартман е защитник на поробените във време, когато свободата на народите е била застрашена. За него Брандес казва: „Ни един немски поет от ранна младост до смъртта си не е обичал свободата по-предано и страстно; нито един не е поставял живота си на карта тъй често и тъй безогледно за нея.“ Това са причините, които подтикват Хартман да отпътува като военен кореспондент на изток, на Балканския полуостров по време на Кримската война. Възгледите му обаче по отношение на бъдещето на балканските народи и изхода от войната са неправилни, те почиват върху основата на европейската цивилизация и ролята, която има да играе тя на изток. Своите пътувания из България и Турция той смята за изпълнение на едно от историческите предназначения на европейските народи да разпространяват навред просвета, да изпълняват културна задача.

Пътуванията си от Цариград за България и странствуванията из източните ни села и градове Хартман описва в „Die Reise in das Lager“, писано в Шумен към средата на юни 1854 г. Посещава Варна, Шумен, Девненската долина, където е разположен лагер на англичаните. По-нататъшното си пътуване той описва в „Tagebuch aus dem Hauptguatier“ във формата на дневник, чието начало е озаглавено „Shumba“ (писано в Шумен на 21. VI. 1854 г.). Посещава лагера на башибозуците. Там среща сирийски, арабски, египетски, туниски и мароканси бейове и техните подчинени. В Шумен се среща с генерал Прима, познат още от Париж. Интересна е и срещата му с имама на Омѐр паша, който по произход бил французин и се занимавал с образуването на нова религия. Този проповедник в Шумен имал 400 последователи, които се наричали тринитарци, понеже примирявали три вероизповедания. Посещава и Силистра през Делиормана и обратно Шумен—Русе, Гюргево и Букурещ — крайната точка на източното му пътуване. Пътните бележки на Хартман са бегли. „Той само скицира своите наблюдения, излага набързо впечатленията си, като се спира повече на външната страна на живота.“[3] Впечатленията си от изостаналостта на нашия народ той определя като „нехайство“ или „признак на варварство“, „без идеал за бъдещето и равнодушен към миналото“. Това са повърхностни мисли, плод на непознаване на народната история и народния дух. Реално и задълбочено Боян Пенев вниква в пътните бележки на Хартман и исторически научно определя тяхната същност и значение. „Той посещава балканските страни, без да е запознат основно с бита и езика на балканските народи. При това Хартман твърде малко се интересува от тяхната история, от по-дълбоките особености на тяхната психика, от разнообразните и сложни условия на техния живот. Линиите и цветовете на природата, физиономиите на минувачите, на лицата, между които се е движил, пъстротата на тяхното облекло, техните пози и жестове представят за неговото поетическо наблюдение по-голям интерес, отколкото оная мрачна действителност, която се отразява върху характера на балканските жители и обуславя цялото им духовно и материално битие.“[4] Боян Пенев определя повърхностния характер на наблюденията на Хартман за българите. Обаче, макар и повърхностни,

[3] Пак там, с. 41.
[4] Пак там, 41—42.

пътните бележки на Хартман са ценен материал за характеристиката на живота в България и Турция по време на Кримската война. Те разкриват стопанските условия в българските земи, на какви страдания са били подложени българите и отношението на гръцкото духовенство към тях.

По-подробно и задълбочено Боян Пенев се спира на Хартмановите „Bulgarishe Volkslieder". Това са 15 стихотворения (песни), плод на пътешествията му из България. По съдържание и по форма те са различни от нашата народна песен. Откъде са взети мотивите, е трудно да се установи. Хартман не е знаел български. Сам той ги нарича „Freie Bearbeitung", без да посочва изворите. Само за някои песни има сведения, кога и къде са писани. Първата е писана в Шумен, както е отбелязано в края на песента — 20. VI. 1854 г. В „Le mie prigioni" Хартман съобщава, че четвърта и единадесета песен са преработка на песни, които чул от един български чорбаджия в Шумен, на когото гостувал. Може да се твърди, че и песен трета също е записана в Шумен. За шеста се предполага, че е чута от слугата Абдула, когато е пътувал от Шумен за Варна. От текста на пета песен се вижда също, че е върху основата на българска песен. За останалите песни изворите не са известни. „Възможно е да е разполагал с преводи на южнославянски и гръцки народни песни, на немски, английски или френски, където се загатват българските условия на живот, да се е ползувал частично от тях, като ги е преработвал съвсем волно." Пенев сочи, че освен литературните образци може да се предполага, че Хартман е използувал и разказите за страданията на нашия народ, които е слушал по време на пътуванията си у нас, а също така и впечатленията, придобити от българската действителност. В „Rauche und Klagegesang der Verteriebenen" цялата българска земя е потънала в пламъци и в кръв. Нещастните българи се крият в планината и оттам гледат как горят селата им. Никъде няма хляб. Земята е пуста и печална. В други песни се описват зверствата на завоевателите. В петнадесета песен турчин убива една беззащитна девойка, която е отказала да изпълни престъпното му желание. При робските условия на живот българинът няма радост. В осма песен се разказва за момък и девойка, които се обичат много, но любовта им е предопределена. До Силистра има един кладенец, а до него — камък с издълбани думи. Никой досега не ги е прочел, само влюбеният момък разчита надписа, написан преди хиляди години от един пророк, който искал да знае какво ще се случи някога. В шеста песен пък е изложено сърдечното желание на българина да стане хайдутин въпреки опасностите на хайдушкия живот. Освен робството и войната в песните на Хартман намира място и чумата. Тя иде от Мала Азия, минава през гори и планини и носи смърт. От планините се спуща в долините и започва да върлува в Провадия. Отначало мори само турците, а после и християните. От изложените мисли и мотиви става ясно, че тук-там в песните на Хартман се срещат елементи, напомнящи условията на нашия робски живот, но специфични национални черти в образите на неговите песни не бихме могли да доловим. Всички лица са колкото български, толкова гърци и сърби. Боян Пенев обобщава: „Тия песни са твърде далеч от духа и формите на нашето народно творчество. Във формално отношение „Bulgarische Volkslieder" стоят по-близо до немската, отколкото до нашата народна песен."[5] Често Хартман изпада в риторика и декламация, което е чуждо на нашата народна песен, а и на фолклора въобще. Някои от песните в „Bulgarische Volkslieder" са преведени на английски, руски и български. Най-много е превеждана четвърта песен — „Klagegesang".

Най-напред „Bulgarische Volkslieder" са печатани в „Kölnische Zeitung" (1856), а след това в сбирката „Zeitlosn" (1858). Боян Пенев ползува текстовете от сбирката, която е без изменение.

[5] Пак там.

Васил Ставрев и литературнокритическите традиции във Варна

Лиляна Ставрева

Изследването на един съществен дял от литературния процес — формирането и развитието на литературнокритическата и естетическата мисъл отпреди няколко десетилетия в провинцията, е проблем, чието разрешение би имало несъмнено положителен принос върху цялостното проучване на нашето литературоведско наследство. Осъществяването на такава задача е свързано с анализа на богата документация, с опознаването на жизнения и творчески път на критици и художествени творци, с изясняването на многообразните фактори, които обуславят литературнокритическата продукция вън от столицата, от центъра на литературния живот в продължение на много години, както и със смяната и развитието на различни многообразни и противоречиви литературни направления.

В широката и пъстра поредица от културни явления и творци във Варна в първите тридесет години на нашия век литературната критика има свой значителен дял. В нея се изявяват съществени черти на литературния живот от онова време, на битието на варненските културни дейци, на зараждането и развитието на варненската художественотворческа интелигенция. Литературнокритическото наследство на Варна, преценявано от позициите на съвременната методология, на народността, на хуманизма и демокрацията, макар и скромно, е принос в историята на българската литературна критика.

Във Варна в първата четвърт на века не са много творците, които притежават литературна и естетическа ерудираност, дълбоко проникване в специфичните проблеми на литературното творчество и литературната критика. Тогавашната варненска художественотворческа интелигенция, и по-точно представителите на словесното изкуство съчетават своята критично-оценъчна дейност с публицистика. Но твърде ограничени са възможностите за печатане на литературнокритични статии. Местните вестници „Варненска поща“ и „Варненски новини“ и някои седмични издания, които имат краткотрайно съществуване, притежават характерни белези на тогавашния провинциален печат — бедна и наивна информация за политическите събития, подлистници от жанровете на приключенско-романтичната белетристика, рекламен материал. И все пак отрадно явление е, макар и твърде рядката поява на литературнокритически статии, театрални рецензии, фолклорни материали, бележки по езикови и стилни проблеми. Тук трябва да се отбележи и друг важен факт — че литературнокритически материали от варненски автори се срещат нерядко в столичния печат — в списанията „Листопад“, „Слънце“, „Златорог“, във вестниците „Заря“, „Слово“ и „Вестник на жената“.

Съществена особеност в развитието на литературнокритическата дейност

във Варна в първата четвърт на века е фактът, че в центъра на тази дейност стои само една личност — с широки интереси, с изградени критерии за естетически ценности в една сложна и неблагоприятна обществена и политическа действителност, чиито естетически търсения не могат да намерят отзвук в управляващите среди. Тази личност е Васил Ставрев, гимназиален учител по литература, който неуморно, смело и ярко откликва на всички значителни събибития в нашия литературен живот със статии в печата, изнася сказки, поддържа писмена и непосредствена връзка с поети и писатели от София, устройва срещи с тях за варненци, пише театрални рецензии в местния и софийския печат. Запазеният богат архив на Васил Ставрев дава представа, от една страна, за многостранната му дейност, а, от друга — за всички по-значителни събития в литературния живот на нашия град, за поети като Мара Белчева и критици като д-р К. Кръстев, които са изнасяли „сказки“ във Варна, за писатели като Стоян Загорчинов, които са живели тук, за театрални дейци като Исак Даниев, които са ратували за културното издигане на този черноморски край. Разбира се, че тези литературнокритически традиции, които се създават в първата четвърт на века, не могат да имат съдържанието, мащабността и перспективите на литературния живот на столицата, в който процесът на утвърждаване на естетически принципи, на идейно-художествени ценности е много по-интензивен и всеобхватен. Литературнокритическото дело на Васил Ставрев и неговите съмишленици се основава на традициите на литературната критика, които в края на миналия и началото на нашия век имат широк отзвук сред прогресивните литературни дейци. Те имат вкус за словесно изкуство, което изобразява личности с войнствуващ дух, отхвърля символистичните труфила в мисловност и художествена образност, издига принципи за литературата като могъщо средство за народностно самопознание и всестранно изграждане на личността. Същностните черти на литературнокритическата дейност през този период във Варна могат да се открият чрез анализа на статиите на Васил Ставрев.

Васил Ставрев Константинов е роден на 28. XII. 1885 г. в Пловдив, завършва средно образование в родния си град, висше — славянска филология в Софийския държавен университет. При временното закриване на университета по повод студентските вълнения през 1907 г. следва в Загреб и Берн, след което се завръща отново в България и получава диплом от Софийския държавен университет. Учителствува през 1909—1910 г. в Пловдив, 1910—1911 г. в Сливен, от 1911 до 1920 г. във Варна в мъжката и в девическата гимназия, от 1920 г. до смъртта си (1. V. 1929 г.) във Варненската търговска гимназия. Още като студент проявява интерес към философията, литературната история и към езикознанието, а като учител — към литературната и театралната критика.

В литературнокритическото дело на Васил Ставрев се открояват няколко направления: литературно — статии върху класиците на българската литература и литературна критика (П. П. Славейков, П. К. Яворов, П. Ю. Тодоров, д-р К. Кръстев); рецензии за първите творби на наши поети и белетристи (Е. Багряна, Ст. Загорчинов); философски студии за чуждестранни художествени творци (Рабиндранат Тагор); статии по проблеми на фолклора и общотеоретични проблеми на литературата; рецензии за театрални постановки на Варненския общински театър, преводни книги и студии по проблеми на философията и поезията; статии за развитието на западноевропейската литературна критика.

В посочената литературнокритична дейност проблемът Яворов — поетът и личната му трагична съдба — е основен. На него е посветена статията

„Около трагедията на Яворов“[1], насочена към разобличаване на клеветата в публикуваното във в. „Знаме“[2] писмо на Рачо Славейков, че в злокобната нощ на 30. XI. 1913 г. Лора не се е самоубила. Като се основава на документите по делото, на медицинската експертиза и включените в следствието догадки на обвинителите, Ставрев заключава: „Такива сложни психологически проявления не могат да се измерват с кантара на отживяло времето си измерване. Тук са необходими чувствителните везни на най-новото време.“ Тази преценка се отнася до несъстоятелните твърдения на жадни за сензация репортьори, на личности, изпълнени с неприязън към поета, и повърхностно осведомени за истината на следствието хора, безразлични към съдбата на гениалните си съотечественици.

Другата статия за Яворов „Политико-обществените увлечения на Яворов и първите му печатни произведения“[3] съдържа характеристика за времето, в което Яворов създава своите творби със социални мотиви. Той разглежда социалните идеи на Яворов в първите му стихотворения като явление, историческо обусловено от епохата, от нашите специфични български условия, при което Яворов сочи истини за тази действителност и става носител за социална правда и дълбок хуманизъм. Много преди времето, когато Ставрев пише тия статии, неуморен в усилията си да защити честта на поета, да се бори срещу ниските клевети и пошлата мълва, той изнася „сказки“ не само във Варна, но и в другите градове на провинцията за трагедията за Яворов. Същевременно той с интерес следи всичко, което излиза в печата по тоя проблем и изявява своята лична позиция към него. Затова във в. „Време“, издаван във Варна[4], той печата отзив за книгата на Н. Найденов, племенник на поета — „Истината по трагичната случка с Лора и П. К. Яворов“. В писмо от 30. XII. 1925 г. Найденов му отправя следното благодарствено писмо: „Позволете ми, при все че не Ви познавам, да поднеса моите големи благодарности за хубавия отзив във вестник „Време“. С това Вие подпомагате твърде много разсейването на една ниска клевета, изкуствено създадена от хора, напоени от злоба и завист, хора, които Яворов засеняше. Аз изпълних, макар и късно, един скъп за мен завет, с единственото желание да хвърля светлина по трагедията и с това да дам възможност да изгрее пред бъдещите поколения ликът на Яворова с ореола на невинен мъченик. Подкрепа като вашата ме особено радва.“

С името на Ставрев се свързва една странна история за рецензия на драмата „В полите на Витоша“. Във в. „Ден“ (год. VIII, бр. 2606—2608, 4—6 септ. 1911) Александър Балабанов помества рецензия „В полите на Витоша“ — трагедия от Яворов“, като посочва за автор Васил Ставрев. Александър Балабанов си позволява да се освободи от авторството без знанието на своя познайник и близък приятел Васил Ставрев, като го посочва за автор. Този факт отбелязва Михаил Кремен в своята книга „Романът на Яворов“ (С., 1959, с. 560). Там той отбелязва: „Едва по-късно узнах лично от професор Балабанов, че той бил авторът на тази статия, за която в моята студия „В полите на Витоша и нейните критици“ бях писал: „За забелязване е, че нито една от отрицателните критики на Яворовата пиеса не е написана с толкова злъч и ирония, както тая.“ За да се прикриел по-добре, Александър Балабанов взел за псевнодим името на един тогавашен литератор Ставрев, като изменил само началната буква „Н.“ вместо „В.“

Характерното за интелигентските кръгове през първите десетилетия на нашия век увлечение по индивидуализма засяга и културните дейци на Варна.

---

[1] Вестник на жената, № 318, 1928.
[2] Славейков, П. Р. Предизвикано обяснение. — Знаме, № 27, 1928.
[3] Листопад, 1928, № 8, 9, 10.
[4] Време, № 11, 6 дек. 1925.

Тогава интересът на В. Ставрев се насочва към делото на творците от кръга „Мисъл". В „Поетическото дело на Пенчо Славейков"[5] той прави анализ на цялото творчество на поета — от ранните му ученически стихотворни опити до „Кървава песен". Ставрев посочва пътя на себеовладяването и себевъзмогването на поета в една жестока със своите нрави действителност, за да изживее страдания, несправедливост и огорчения и да съхрани въпреки всичко жизнелюбивата си житейска философия. Статията е писана за възпоменателно тържество за Славейков през май 1912 г. Това не е единственият път, когато Ставрев участвува в организирането на „сказки" за П. П. Славейков. Варненци си спомнят и за други такива начинания на ревностния почитател на Славейковата поезия. Затова Мара Белчева в писмо от 22. II. 1926 г. му пише, че познава усилията му да популяризира творчеството на Славеков и го уверява, че високо го цени като „идеален пропагандатор на скъпия Пенча". Тази дейност Ставрев развива не само по собствени възбуди, а и по внушение на други почитатели на Славейков.

В света на идеите и въжделенията на големите поети от кръга „Мисъл" Ставрев е въведен още като студент от своя професор от университета д-р К. Кръстев. Никак не е чудно, че за завърналите се от чужбина студенти, изключени през 1907 г., преподавателската и изследователската работа на д-р К. Кръстев е притегателен център. За неговите лекции и семинари по естетика, за мъдрите му напътствия към студентите си спомня В. Ставрев в своята статия „Професор д-р К. Кръстев"[6], печатана по повод неговата внезапна смърт. В архива на Ставрев са запазени писма, които разкриват становището на д-р Кръстев по проблеми на нашата и чуждата литература, на съвременната българска критика. В писмо от 4. V. 1912 г. той изпраща на Ставрев обширна библиография за Славейковото творчество на български език, като му обещава да изпрати „в ръкопис на немски език една страница от Алфред Йенсен, който е превел тогава части от „Кървава песен" на шведски език. В друго писмо от 27. VII. 1917 г. д-р К. Кръстев изпраща на Ставрев, който по това време работи върху песните за Крали Марко, критични бележки и справки. В няколко други писма споделя плановете си за лекторска работа, определя дати за идване и във Варна. По всяка вероятност той е чел лекции пред варненското гражданство през 1912, 1917 и 1918 г.

В писмо от 30. IV. 1918 г. той пише на Ставрев, че ще дойде във Варна да изнесе лекции за Пенчо Славейков, като настоява и за рецитации — „да се приготви музикална програма и четения да има из Славейкова". Желанието на д-р Кръстев да общува с варненци личи и в друго писмо, в което прави уговорката, „ако мислите", че интересът на гражданите за такива работи не е вече отслабнал, както тук. Прочем тук има толкова събрания, лекции и забавления, че те пречат повече от всичко друго".

В периода, когато Ставрев става изразител на пиетета на варненската интелигенция към творците от кръга „Мисъл", той се занимава и с други значителни явления в нашия литературен живот. Тогава пише рецензия за издадената от книгоиздателството „Ал. Паскалев" сбирка „Стихотворения" от Д. Дебелянов. Тази рецензия е твърде различна от приетия вече стил на Ставрев за преценка на литературни явления. Тя е по-скоро една импресия — откровение за поетичното наследство на неговия близък другар, поета, постигнат от нелепа смърт край бреговете на Струма[7]. Тази дълбока емоционалност избликва от личните спомени на автора за Дебелянов, който е негов съученик

[5] Листопад, 1914, № 25, 179—182.
[6] Заря, № 17—28, 1919.
[7] Заря, № 2166, 1920.

в Пловдив. И възторг, и болка се четат в редовете — „близо двадесет години оттогава. Кой можеше да повярва, че Димчо могъл да съчинява стихове. Ние се поглеждахме и недоумявахме. Учителят ни също беше изненадан. И той каза много хубави думи за него тогава. И сам тогава. . . Защото в безумния бързей на злото по-късно поетът удави всичките си възторзи."

Рецензирането на новоизлезли книги характеризира Ставрев с живия отклик на всяко явление в литературния живот у нас. Когато излиза от печат „Легенда за Света София" от Ст. Загорчинов, Ставрев пише възторжен отзив за нея. А по това време Загорчинов е непознат в литературния свят. Сам той в писмото си до Ставрев от 5. X. 1925 г. твърде несмело споделя своите планове да издаде „Легенда за Света София": „. . .Издател мъчно ще се намери. Книгата е големичка, името на автора — почти неизвестно, та рекох да се обадя и до „Акация". На въпроса за издателство на книгата не получих утвърдителен отговор. Оплакват се, че белетристика не се чете. Поглъща се само натурфилософско четиво. Бих те помолил да споменеш няколко думи в някои от идните си писма до „Акация" и да ги убедиш, че парите им няма да отидат напразно. . ."

Тия думи показват строгата взискателност и самокритичност на един начеващ автор, който в следващото десетилетие ще бъде оценяван като увлекателен разказвач, вещ познавач на историческото минало, майстор на художественото слово. Неговата първа книга Ставрев оценява като резултат на многогодишен упорит труд на автор, който „без да се увлича от самонадценяването на уединението, работи над своите творчески замисли и изненадва изведнъж с работа, която с право може да се посочи като една от първите в своята област".

В рецензията на Ставрев (печатана в списание „Обществена мисъл", 1926, № 9, 10) вярно е посочена основната тема на легендата за вечната борба между духа и материята, между добродетелта и греха, между небесното и земното, представена в личния живот на една византийска светица и изобразена върху фона на два също така противоположни свята, византийския и славянския. „Колебанията и лутанията на една човешка душа, стремяща се към висините на духовно съвършенство и едновременно привличана от притегателната сила на земята, изпълва книгата на Загорчинов от първите до последните ѝ страници." Ставрев преценява тънкия усет на Загорчинов при постановката на психологическите проблеми, които той разрешава винаги обосновано. Със същата вещина, с която разкрива душевния мир на своите герои и с ерудицията на проникновен познавач на епохата според Ставрев, Загорчинов е нарисувал в повестта масови сцени, прекрасно описание на храмове, сгради, улици, където се развиват събитията. С много цитати от повестта в рецензията са посочени словното богатство на писателя, изящният стил на неговото повествуване. Ставрев го сравнява със стила на Анатол Франс в романа „Таис", който третира сюжет, твърде сходен със сюжета на „Легенда за света София".

Интересът към творчеството на Ст. Загорчинов, който Ставрев се опитва да събуди и у своите съграждани с ласкавия отзив за неговата първа книга, е изява на постоянните усилия на Ставрев да подпомогне изграждането на естетическия вкус и подхранването на литературните търсения на тогавашната варненска интелигенция. Тя е обединена в „Общество на изкуствата", чийто председател е Ставрев. Възможно е предложението за списване на литературна страница във вестник „Варненска поща" да е почин на този кръг интелигенти от „обществото" или пък лична инициатива на постоянния автор на статиите в нея — В. Ставрев. Те излизат редовно през 1926 и 1927 г. По това време Ставрев пише две рецензии за новоизлезли книги — „Морско лято" и „Слънчеви люлки" от Н. Ракитин. Интересът към „Морско лято" е съвсем ос-

нователен, защото, както пише Ставрев в рецензията: „Нашето море не е намерило още своя певец, то изобщо не е представено добре в поезията ни, макар че морската стихия всякога е била един твърде благодарен обект по поетическо вдъхновение.“[8]

Едновременно с рецензиите за новоизлизли книги, поместени във варненския печат, Ставрев пише в софийски вестници и по-цялостни обзори върху творчеството на отделни автори. Такава е статията му за поезията на Елисавета Багряна. В цялостната литературнокритическа дейност на Ставрев тая статия, озаглавена „Песните на Багряна“[9], заема значително място. Преди всичко затова, че тя е писана още в 1925 г., когато Багряна още не е събрала песните си в отделна самостоятелна сбирка, макар че критиката ясно и категорично е казала думата си за нея като за необичайно и значително явление в нашия литературен живот и специална комисия за поощряване на родното изкуство я е отличила през същата 1925 г. с една от първите награди. Ставрев е от тия, които следят развитието на поетесата в печатаните песни във „Вестник на жената“, „Златорог“ и „Демократически преглед“ и я посрещат с възторжени отзиви. В статията на Ставрев е изтъкнато новото в тая поезия — отражение на разностранния душевен мир на жената, на нейната същност, на нейната стихия. Според Ставрев най-хубавото, което Багряна е създала дотогава, е кръгът от седем песни, публикувани в първата книжка на шестата годишнина на „Златорог“. Там е изявена със същностните си черти „жената в своята любов“, жената в забравата на любовта, жената — носителка на прародителска кръв, жената — в своята истинска роля — жената майка, жената светица“. . . С много цитати от избраните песни в статията е разкрита художественообразната конкретизация на дълбокото прозрение на поетесата за смисъла и същността на женското битие, кръгът на неговите превращения, върховните моменти на кръговрата на това битие. Авторът смята за необходимо да упомене, че духът на народната песен с нейните мотиви и образи следва „неизбежно почти всеки стих и той именно й предава онази прелест и красота, с които тя се отличава“. Това му дава основание да твърди, че „Багряна не тича подир мъглявостите и алогичността на идеен криворазбран символизъм, не се поддава на чужди влияния; тя е проста и безизкуствена българка, каквито са неизвестните съзидателки на нашите хубави и лирически народни песни.“

Третото направление в литературнокритичната дейност на Ставрев е разглеждането на литературни събития и творци от миналото. В статията „Народно и индивидуално творчество в старобългарската литература“[10] се подчертава идеята, че в литературното развитие на някои народи има удивителна хармония между народно и индивидуално творчество и при нея се създават творби, които прескачат границите на своето време и стават вечни и общочовешки. На основата на този увод е изтъкнато рязкото различие между народно и индивидуално в старобългарската литература. Друга статия засяга проблеми на ранното развитие на новобългарската литература. Тя е озаглавена „Петко Р. Славейков и пътят на българската поезия“[11] и е опит да се оцени поетическото дело на Славейков с дълбоките му корени в народното творчество.

Ярко изявено направление в литературнокритическата дейност на Ставрев са студиите му за значителни творци и творби на чуждата литература. Такава е книгата „Рабиндранат Тагор — живот и творчество“[12] и преводът на

[8] Морски сговор, 1926, № 3, с. 15.
[9] Ставрев, В. Песните на Багряна. — Вестник на жената, № 201, 27 юни 1925.
[10] Слънце, 1928, № 67, 4—5.
[11] Листопад, 1927, № 1, 7—11.
[12] Ставрев, В. Рабиндранат Тагор. Живот и творчество. С предговор от Ас. Златаров. С., 1927, с. 168.

философския трактат на Тагор „Садхана — пътят към съвършенство“[13]. Книгата за Рабиндранат Тагор има два предговора. В първия проф. Асен Златаров споделя своите впечатления от пребиваването на Тагор в София. Във втория се разкрива предназначението на изследването на живота и делото на великия поет и мъдрец, на духовния вожд на многомилионна Индия, който разкрива на света „съзерцателната зряща душа на индиуса“. Ставрев подчертава, че името на Рабиндранат Тагор, почти неизвестно преди 1918 г., когато той получава Нобелова награда, означава „вещател на едно старо, отдавна проповядвано, ала забравено слово — слово на мир, на човещина, на любов, на онези начала, за които знаменитият швед Алберт Нобел създава благородното си завещание“. В книгата въпросите за произхода, възпитанието и педагогическата дейност на Тагор заемат сравнително малко място; вниманието е насочено към поетическото творчество и философските студии на Тагор. Като ползва немски изследвания за жизнения и творческия път на Тагор и неговата автобиография, Ставрев въвежда читателя в непознатия свят на старинното знатно семейство на Тагор, съхранявало повече от десетина века традициите, примерът за чийто дълбокорелигиозен и нравствен живот е играл значителна роля в културната история на Бенгалия. Най-ценното в първите глави на книгата е разкриването на атмосферата, в която се разгръща поетическият талант на Тагор. Читателят разбира, че лиричните песни на Тагор „не могат да се открият по тясната пътека на едно книжно индивидуално самореализиране, но по широкия друм, по който шествува безкрайната маса на народа“. Подчертан е и фактът, че и в ранната си младост, и в зрялата си възраст Тагор разпространява стихотворенията си като песни, най-напред изпявани, а после опознавани и чрез печата. Изобщо книгата на Ставрев представлява сполучлив обзор на поетическото, белетристичното и драматичното творчество на Тагор. Посочено е своеобразието на драматургията му — той пише драми не за четене, а за представяне, които без песен и игра загубват смисъла си.

Характеризирана е, макар и твърде общо, тематиката и проблематиката на трите най-известни на европейския читател сбирки „Градинарят“, „Плодобер“ и „Гитанджали“, преведени на английски език от самия поет. Това е поезия за любовта, за красотата и доброто в света, в който няма място за зло. Това е мотивът за любовта в древната индийска народна поезия — за великата сила на любовта, от която е роден и заради която съществува светът. . .

Тъй като Рабиндранат Тагор е не само велик поет и философ, но се смята и призван да бъде възпитател на своя народ, последната 24-а глава на своето изследване Ставрев посвещава на училището на Рабиндранат Тагор в Шантеникетан, на Тагоровите педагогически възгледи. Тук твърде умело са използвани признанията и възпоменанията на Тагор за неговото детство и за училището, което той сам е създал край Калкута, в което е изучил много ученици и между тях великата дъщеря на Индия Индира Ганди. Много съвременно звучи признанието на Тагор за предназначението на неговото училище, на науката, на общуването на хората чрез нея. „Ние сме дошли на тоя свят не само да го опознаем, но и да го утвърдим. Чрез науката може да се постигне сила, но до съвършенство се достига само с любов. Най-висшето възпитание е това, което не се задоволява да ни даде само познание, а поставя живота ни в хармония с цялото битие.“

С цялостното характеризиране на творчеството на Тагор, на неговия личен и обществен живот проличава култът на Ставрев към такива извисени с

[13] Тагор, Р. Садхана. Пътят към съвършенство. Предговор Н. Райнов. Превод В. Ставрев. С., 1926, с. 195.

духовното си съвършенство личности, които поради тази извисеност преминават границите на своите земи и принадлежат на цялото човечество. Затова, за да събуди интересите на културната общественост не само в нашия град, но изобщо на българите към философията на великия мъдрец, Васил Ставрев превежда и неговия философски трактат „Садхана“. Преводът на „Садхана“ е първи превод на български език. Той излиза като 24-и брой на библиотека „Натурфилософско четиво“, учредена от проф. Асен Златаров, книгоиздателство „Акация“, София, 1926 г. Това са беседи по проблемите на нравственото усъвършенстваване, съкровени изповеди, чрез които може да се проникне в древните ведически книги — упанишадите, чийто дух се проявява и в съвременния на Тагор живот. Заглавията на тези беседи подсказват спецификата на такова съдържание: човекът във всемира, проблемът за злото, за самоосъществяване в любовта, самоосъществяване в деяния на красотата.

Ставрев подчертава, че в тия беседи и в цялото си творчество Тагор изказва схващания, твърде странни и различни в сравнение с общоприетите. Такава е например преценката на Тагор за културата на Запада и на Древна Индия. Културата на Запада е родена според него между стените на града. Всъщност „люлката на всички модерни култури е от тухли и вар“. Такива стени оставят дълбоки следи в душата на човека. Те въздигат принципа „разделяй и владей“ и пораждат навика да се завладява всичко, да се укрепява и отделя едно от друго. Така се разделя народ от народ, наука от наука, човек от природа. Тагор не може да се помири с факта, че на Запад хората се гордеят с това, че са победили природата; „като че ли ние живеем в един вражески свят и сме принудени да завладяваме от един чужд ред на нещата това, от което се нуждаем“. Това чувство е последица от навика и възпитанието на духа, ограден от градските стени. Защото в живота сред града човек, без да иска, насочва вниманието си към своя собствен живот и дела, а това води до изкуствено отчуждаване от природата. Като посочва тия възгледи на Тагор, Ставрев го представя като ревностен последовател на древноарийския пантеизъм. Според Тагор сливането с природата, със света е сливане с нещата и хората. Това сливане и осъществяване на отделния човек с другите се нарича обич. Затова той смята, че никога не можем да опознаем един човек, когото не обичаме истински. И от това идва неговото заключение за сравнението на двете култури — западната и индийската: дадена култура трябва да се оценява „не по сбора на силите, които е развила, а по степента на човешката обич, която тя развива и проявява чрез своите закони и наредби“.

В периода, в който се занимава с творчеството на Тагор, Ставрев споделя свои гледища с близки приятели и с хора, познаващи идеите на великия мъдрец. Стоян Загорчинов, комуто Ставрев изпраща книгата си за Рабиндранат Тагор, му пише на 3. II. 1927 г.: „Книгата е написана много добре и личи грижливото проучване на творчеството на Тагор; напълно споделям мнението на един вестник, че ти си най-добрият познавач на Тагора.“ Доктор Димо Тодоров Буриков, известен навремето публицист и сътрудник на книгоиздателство „Акация“, насочва Ставрев към разглеждане в книгата и на проблеми, свързани с актуални политически събития. В писмо от 10. XII. 1926 г. той пише: „. . .поместете нещо и за възгледите му относно съвременния фашизъм, към който той се отнася отрицателно, а също така относно възгледите му за Русия, към която имал симпатии, както пишеха някои вестници. Тия възгледи биха намерили изява в общото му философско мировъзрение.“ Отзив за книгата си Ставрев получава от много приятели и близки. Мара Белчева му се обажда от с. Каменица, Пещерско, на 19. VII. 1927 г. и, като му благодари за изпратената книга от свое име и от името на Дора Габе, уверява, че с радост ще пристъпи в „тоя храм“ — в света на великия мъдрец. А за

„Садхана“ в писмо от 28. VI. 1926 г. Мара Белчева пише на Ставрев: „Как много ме зарадва скъпия спомен от Вас! „Садхана“ ми е била една от настолните книги и сега — преведена на хубав български език тя ще ми бъде двойно по-ценна. Не мислите ли, че невинните ръце на провидението ни подават книгите, които ни се налага да четем сега, а не в друго време?“ Не е без значение и фактът, че приносът на Ставрев в изучаването и пропагандирането на делото на Тагор е посочен твърде пространно в сборник, посветен на стогодишнината от рождението на Тагор (1861—1961), издаден през 1961 г. на английски език от Националната академия за литература в Индия под редакцията на президента на Индия и с предговор от министър-председателя Джавахарлал Неру. Статията за приноса на Ставрев в изучаването на Тагоровото творчество е от Вичо Иванов.

Винаги будният интерес на Ставрев към нашата литература го насочва да следи отзивите за нейното развитие в чужбина. Той проучва немския периодичен печат и публикува своите наблюдения в наши и чужди вестници. Така в „Златорог“, кн. 9, той печата статията „Немски отзив за българската литература“ (с. 394—397). Това е полемична статия по повод обзора на най-значителните моменти в българската литературна история на Франц Йозеф Вайст. Ставрев високо оценява проникновения анализ на класическото наследство на Ботев, Вазов, П. Р. Славейков, П. П. Славейков, Яворов, направен от Вайст, но не е съгласен с някои от неговите постановки. Възраженията му се отнасят за неоснователното твърдение, че Петко Славейков е създател на нашия книжовен език и че това голямо дело той постига чрез превода на Библията; до тезата, че в творбите на П. П. Славейков „тежки, но не всякога дълбоки по мисъл“ липсва вътрешна топлота на чувството, до отричането на съвършенството на формата, до съчетаването на поетическото вдъхновение на поета Славейков с мисълта на естета Славейков. От друга страна, Ставрев изказа задоволството си от синтетичната характеристика на Лилиевата поезия, която в обзора на Вайст е представена като най-висока точка на българския художествен език. И с оригиналната преценка за Николай Райнов, който според Вайст „иска да оживотвори чрез архаични езикови средства своите индивидуалистични съзерцания“. Тази статия на Васил Ставрев, печатана в най-авторитетното навремето немско литературно списание, трябва да се преценява като сполучлив опит на представител на варненските литературни дейци да вземе участие в дискусии по проблемите на теорията и историята на нашата литература на наднационално равнище. И това — преди повече от шест десетилетия, когато отношението към провинциалните автори, техните становища и изяви, е до голяма степен подценяване и принизяване. Към това направление на литературнокритическата дейност на Ставрев се отнасят статиите: „Конрад Ланге“, печатана в сп. „Слънце“ (1921, № 10), и „Дадаизъм“, печатана във в. „Заря“ (№ 21—24, 1920).

Едно направление на литературния живот във Варна, в което Ставрев изявява своя естетически вкус и е един от първите представители, е театралната критика. Важен фактор за тази изява са талантливи актьори, свързали съдбата си с Варненския театър, с които Ставрев поддържа тесни дружески връзки; негови близки приятели са артистите Георги Громов, Георги Георгиев, Коста Трендафилов и режисьорът Исак Даниел. Ставрев е всъщност първият автор на театрална рецензия във варненския периодичен печат. Като директор и режисьор на Варненския общински театър той поставя на неговата сцена пиеси на западноевропейски автори. В статията „За общинския театър“, печатана във вестник „Вечерни часове“, 24 юли 1922 г., сочи задачите на нашия провинциален театър и разглежда проблема за изключителното възпитателно естетическо и идеологическо въздействие на театъра, като цитира не-

колкократно Луначарски. С тезата на Луначарски започва споменатата статия: „Театърът е място, където самият живот ви зове на революция. Но не революция политическа, революция на духовете. . .“

В периода от 1921—1924 г. Исак Даниел води кореспонденция със Ставрев. През 1921 г. от Берлин и Виена споделя впечатленията си за театралния живот и за репертоара на берлинските театри — една компетентна преценка на условията и възможностите за нов стил в интерпретацията на класическата и модерната драматургия.

Театрални рецензии Васил Ставрев печата в софийски и варненски вестници и списания. Във в. „Свободна реч“ той помества рецензията „Мъжемразка“ от Ст. Л. Костов във Варна“[14], поставена във Варненския общински театър за летните представления на 1924 г. В нея авторът високо оценява „Мъжемразка“ като комедия, макар че тя не е посрещната възторжено при поставянето ѝ за пръв път в Народния театър. Подчертани са несъмнените достойнства на комедията — несложна фабула, психологически мотивирани моменти в развитието на действието, вярно очертани типове, комедийни ситуации. Рецензията съдържа преценка за играта на артистите и за постановката като постижение на Варненския театър. През 1924 г. на варненска сцена се поставя пиесата „Кладата“ от Август Стриндберг. Във в. „Варненска поща“ Ставрев пише рецензия, като разглежда и проблема за ролята на режисьора в постановката и интерпретацията на драматургическия материал[15].

В друга своя театрална рецензия „След заминаването на московците“[16], написана по повод гостуването на част от трупата на Московския художествен театър във Варна, Ставрев излага свои схващания за същността на театралното изкуство, за предназначението и ролята на провинциалния театър, за голямото художествено майсторство на артистите от Московския художествен театър. За тях Ставрев пише: „Като тези, за които се разказва в приказките, дойдоха те при нас от далечни земи, да осладят душите ни и да ни издигнат, макар за кратко време, над сцените на мъничкия ни живот.“ Тайната на тяхното изкуство Ставрев открива преди всичко в голямата отговорност, с която те са приели своите задачи в изкуството, тяхната непринудена игра.

Най-голямо значение за театралната критична дейност на Ставрев има обзорната статия за работата на Варненския общински театър[17]. Статията започва с признанието, че „над провинциалния театър тежи тежка орис“. Публиката, значително изпреварила го в своите естетически разбирания, не вярва на постиженията му, а артистите в по-голямата си част не познават тази публика, не са дорасли за нея и ѝ поднасят безвкусна игра. Години наред. Независимо обаче от тази уговорка авторът със задоволство прави равносметка на работата на трупата на общинския театър за 1923 г. Според него радостно е обстоятелството, че през тази година трупата има добре подбран състав от няколко поколения „хора с въодушевление и воля за успех“, варненци, които могат да задоволят вкуса и на по-претенциозна публика. Характеристиката на тая публика, която Ставрев прави, е показателна за интелигенцията от нашия град от тоя период: „Ние имаме хора, които са гледали театър и в Париж, и в Берлин, и във Виена; хора, които са виждали и Александър Монси, и Паленберг, и Сузана Депре, и Елеонора Дузе и още много други знаменитости на сценичното изкуство. И тези хора не са единици, както може да се мисли, те съставят ядрото на нашата театрална публика.“ Показателно е, че цялостната характеристика на театралните прояви в нашия град, направе-

[14] Свободна реч, № 134, 1924.
[15] Варненска поща, № 1664, 11 септ. 1924.
[16] Варненска поща, № 1858, 25 март 1925.
[17] Варненски общински вестник, № 161, 162, 1923.

на от Ставрев, е проникната от обнадеждаващото чувство, че „Варна ще има истински театър, че трудностите, колкото и да са големи, ще бъдат преодолими, защото нашият град е и има бъдеще на културен център".

На варненската общественост от първата четвърт на нашия век Васил Ставрев е известен като участник във всички културни начинания, които представят нашия град пред родината и пред света като културен център. В този период такова значително събитие са Варненските летни музикални тържества, проведени от 23. VII. до 2. VIII. 1926 г. Архивни материали, статии в печата, записани устни и писмени спомени на съвременници на това забележително явление свидетелстват за богатството и жанровото разнообразие на програмата на симфоничните концерти, оперните и театралните спектакли. Забележителен документ за него е „Възвание към българския народ", написана от В. Ставрев. То започва с думите: „Българи, вслушайте се в песента на нашите музиканти — и на тези, които творят, и на тези, които изпълняват нашите музикални творби и разнасят славата на земята ни по целия културен свят. Прелюдията на нашето сегашно възшествие към културата ще бъде това лято на първите общобългарски музикални тържества." Първите летни музикални тържества във Варна имат несъмнено своя дял и безспорно възпитателно въздействие. С такова прозрение завършва и възванието: „Така ще турим началото на един музикален обичай — всяко лято при скутовете на нашата черноморска красавица Варна българската музика да празнува своето развитие и разцвет."

Обзорът на литературнокритическото дело на Васил Ставрев разкрива многопосочността на интересите и търсенията му. В малкия кръг на свои колеги и съмишленици — театрални дейци, учители, музиканти — той намира време и сили да организира лекции по литературни и културни проблеми, да изявява ясно, определено и навреме свои позиции към развитието на бавно укрепващия се варненски театър, да бъде в центъра на начинанията и перспективните търсения на интелигенцията. Той е културен деец, който поставя културните начинания на нашия град над своите лични планове, който не потъва в затворена кабинетна научна дейност, за каквато има възможности и безсъмнена надареност. При това изпълнява най-добросъвестно и всичките си задължения като учител с отговорността на вдъхновен ценител и увлекателен пропагандатор на художественото творчество и на българското слово сред младежта.

Проучването на литературнокритическата дейност на Васил Ставрев през първата четвърт на века е опит да се посочи нейното място в цялостния културен живот на нашия град, да се проследят отношенията на автори и културни дейци към културните явления у нас във време, когато „трудът на учения, на писателя се цени много по-долу от труда на дърваря"[18]. Когато поетеса като Мара Белчева с горчивина признава, че не търси издатели на книгата си „Сонети", а с много грижи и лишения я издава сама, като залага пенсионната си книжка[19]. И въпреки духа на това болно време литературнокритическите статии на В. Ставрев съдържат жив отклик на актуалните социални, етични и естетически проблеми на литературната теория и практика. На основата на такива традиции през следващите десетилетия се развива литературнокритическата мисъл и се изгражда естетическият вкус на художественотворческата интелигенция във Варна.

---

[18] Из писмо на Христо Борина до Васил Ставрев от 2. VIII. 1921 г. Из личния архив на В. Ставрев.

[19] Из писмо на Мара Белчева до Кина В. Ставрева от 6. IX. 1931 г. Из личния архив на В. Ставрев.

Проникване в „хаоса, представляващ друг вид порядък“*

Да открием своя път в „лабиринта“ на Антон-Страшимировия роман „Хоро“, в който са навлизали някои от най-добрите ни литературни историци, това е наистина амбициозна задача.

Характерна особеност на изследването на Р. Коларов е синтетичният прочит, обединяващ богат спектър от анализационни подходи, очистващ от неизбежната едностранчивост предходните тълкувания. Внимателно се анализира архитектониката на „градивното рушене“, по законите на която е написан сложният роман (в художествената логика на който 2—2≠0)... Не е случаен фактът, отбелязан в уводните методологически разсъждения на Коларов, че в областта на поетиката на „Хоро“ „цели обширни проблемни участъци са останали извън полезрението на критиката“, тъй като литературната наука по принцип отделя повече внимание на равновесното, хармоничното начало, а не на деструктивните сили в една художествена система. А в задъханото, трескаво „Хоро“ тотално се разчупват нормите на традиционния реалистичен роман, преобразявайки го в безсюжетен, гротесков, с фрагментарна композиция и „начупен“ стил.

Освен че се вглежда проницателно в механизмите на художественото въздействие на творбата, Р.-Коларовата изследователска позиция е полемично обърната към традиционализиралия се прочит, прибягващ и до вече готови критически метафори (без да отрича възможностите и на моделното тъждество между идейно-художествените особености на художествената тъкан и критиката, писана за нея). Но историческата дистанция вече предполага едно анализационно задълбочаване в текста, преодоляващо „хипнозата“ на досегашните интерпретационни подходи.

Разчитането на полифоничната романова „партитура“ започва от овладяването на езика на време-пространствения континуум, моделиращ експресионистично раздвижената до полюсност картина на света, в която се сблъскват ликвидация на пространството и космична свръхпространственост, миг и вечност. Деформациите на обективните хронотипни представи постигат внушението за един абсурден, разкъсван от несъвместимости свят на погрома на септемврийската епопея: редуват се натуралистични сцени и пределна безплътност (призрачност) на изображението, създаващи чувството за особената маскарадно-игрова атмосфера на развихрилата се кървава вакханалия.

В напълно изчистеното от сантимент повествувание се разгръщат „потенциите“ на гротесковото начало, прецизно изследвани от автора като „оживотняване“ (и опредметяване до марионетка) на човека и злокобно персонифициране на предметите. Както и при „вслушването“ в езика на хронотопа и при проследяването на гласа на повествувателя (с неговите и съднически, и безлични „модулации“ и с категоричния му отказ да „подреди“ недетерминирания свят на „Хоро“), Коларов открива функциите на притегателния и отвратителен „спектакъл в плътта на белетристично повествувание“, а тя е — да направи страшното призрачно, невероятно... Смъртта е зрелище, режисирано и консумирано от палачите със садистично упоение. От проблема за театрализацията на действието в романа се стига и до разгръщане на мотива за лудостта (проследен с психопатологичните й „синдроми“). Така е уловен и аналитично „задвижен“ механизмът на изобличителния страшимировски патос, приеман като аксиоматичен белег на „Хоро“.

Играта с думите (достигаща до пълен отказ от нормална човешка комуникация) и тяхното своеобразно „отмъщение“ — оживяване и противостоене срещу „крилатите храбреци“, играещи си също така леко и с принципите, и с човешкия живот и смъртта, достига закономерно и до играта с дълбоко вкоренените фолклорни представи в съзнанието на българина. Последната глава на книгата — „Обърнат народен космос“ — е наистина дълбок заключителен щрих в обемането на проблематиката на художествения романов свят. „Митологизмът“ е породил такива великолепни творби в Страшимиро-

* Коларов, Р. В художествения свят на романа „Хоро“. С., 1988.

вото творчество, каквато е повестта „Змей“ например. Коларов е навлязъл с истинско интерпретационно дръзновение в тази недостатъчно изследвана, но много характерна и за романа „Хоро“ област (рязкото травестиране на фолклорното, пародийното обезсмисляне на неговите изконни ритуални значения в обрисовката на абсурдната сватбена трагикомедия). Особено задълбочено е обгърната многозначността на хорото (не само чудовищно, но и носещо отгласите на митопоетичните пластове на най-архаичната народна душевност).

„В художествения свят на романа „Хоро“ е цялостна книга. Тя не „пропуска“ и най-тънките наблюдения върху фигурите на реториката или звуковите подобия; проследява интересното разширяване на „мащабите“, отварянето им към национална история, към общочовешкото и космичното; диалогът (полилогът) с различни творби на септемврийската литература; типологичните „отпратки“ в явления от българския и европейския експресионизъм. . .

В заключение ще отбележа, че „четящите братя“ дори не всичко да приемат (и разберат) в изследването, което въобще не се интересува от видимата част на словесния „айсберг“, ще бъдат респектирани от патоса му (идещ може би от „предисторията“ на книгата, за която свидетелства посвещението ѝ на загиналия в септемврийските дни на „подем и погром“ кръвен родственик) да не се приемат половинчатите, недоразкритите литературно-исторически истини.

Катя Кузмова

Приносно изследване на българския експресионизъм

Появяващите се от последните двадесетина години насам отделни цялостни изследвания, студии и статии за модернизма запълват една изкуствено създадена още през годините на догматичната естетика празнина в литературната ни наука. Анахроничното „бяло петно“ възбуди интереса на изследователите не само защото модернизмът, обагрил естетически най-неспокойния и плодотворен период в новата българска литература, предлага богати възможности за осмисляне, но и защото в сферата на модернизма се таяха отговорите и на редица актуални въпроси на съвременната българска литература. Основни, активни и днес тенденции, тясно свързани с някои открития и постижения на модернизма, често напомнят за себе си. Не липсват и самопризнанията на отделни творци за въздействията и естетическите уроци на модернизма. Освен това живи са или си отидоха неотдавна поети, белетристи и критици, чийто творчески път бе белязан някога от модернизма — в естетическо причастие или в противоборство с него. Ат. Далчев, Г. Цанев, Н. Фурнаджиев, Св. Минков, Вл. Полянов, К. Гълъбов. . . — да споменем само няколко от вече напусналите ни. Всеки опит да бъде осветлено творческото им дело би бил не само непълноценен, но и невъзможен без поглед и върху модернизма. Казано с други думи, „вакуумът“ съществуваше и в двете посоки: литературноисторическата истина предявяваше правата си, а съвремието настояваше за обяснение — вакуум, който непременно трябваше да бъде запълнен.

При това създадената в последно време научна книжнина, дело на изявени изследователи: Ст. Илиев, Р. Ликова, С. Хаджикосев Т. Жечев, Е. Константинова, Д. Аврамов Н. Андреева и др., получи нов импулс за дообогатяване. Тя бързо достига зрелия стадий на себепознанието и се появиха статии, разглеждащи проблеми вече на самото литературоведско мислене, посветено на историята, естетиката и поетиката на модернизма. Изказват се различни мнения за границите и периодизацията на явлението, за представителите му у нас, за същността на творческото им развитие и постижения и пр.

В книгата си „Българският експресионизъм“ Едвин Сугарев — във връзка с темата на своето изследване и без да влиза в открита дискусия — аргументирано и с широта на разбиранията се спира на редица важни проблеми на модернизма. Две са основните, принципни положения на неговия подход, подчертани от Сугарев още в самото начало, и те изразяват отношението му както към явлението модернизъм, така и към оформилите се у нас литературноисторически възгледи за него. Първо, в зависимост от социалната им функция, авторът разграничава в „общото, ала само относително единно явление“ модернизъм „две доста строго обособени цялости“: „интровертен модернизъм“ и „авангард“, включващи съответно, от една страна, „импресионизма, символизма и естетизма“ и, от друга, „футуризма, кубизма, експресионизма, имажинизма, дадаизма, сюрреализма и т. н.“ Вторият ръководен принцип на автора е, че експресионизмът е вътрешно противоречиво и извънредно подвиж-

но течение, което благодарение на съществената си еволюция и за разлика от другите авангардни течения има много широки комуникативни възможности. Приемствен в много отношения от предхождащите го, експресионизмът същевременно е и преход към последвалите го течения в областта на литературата и изкуството. Казано с думите на Сугарев, експресионизмът е „процес", мост към модерното (в най-добрия смисъл на това понятие) изкуство. Тези свои ръководни принципи Сугарев отстоява с ерудиция и сигурен естетически вкус. Той привежда много факти в подкрепа на възгледите си и мисълта му се движи с лекота в сферите на литературата и изкуството, философията и историята на Европа.

Петте глави на книгата и съдържащите се в тях раздели ясно ориентират читателя в тяхното съдържание. Но нужно е да се подчертае, че възгледът за експресионизма като „процес" е намерил своеобразна реализация на друга плоскост и в композицията на труда. Вътрешната хармония между идеи и изложение е едно от характерните му достойнства. Специфичните проблеми на естетиката и поетиката на немския и българския експресионизъм например не са разгледани единствено в съответните глави, а са анализирани и развити в контекста на цялото изследване. Така е и с характеристиката на обществената и духовната атмосфера в България от началото на века до средата на второто десетилетие. По този начин взаимно се допълват първата и последната глава, в които се разглеждат началните прояви на експресионизма у нас, на зрелия му период и на неговия доказан от Е. Сугарев принос в естетиката и поетиката на септемврийската литература, както и на други върхови явления в поезията и прозата от тези години.

На фона на това композиционно единство в отделните глави на труда са развити основните проблеми на течението и на неговата рецепция у нас. В „Експресионистични тенденции в българската литература от 20-те години" Сугарев анализира предпоставките за появата и развитието на експресионизма в България. Авторът открива редица сходства в обществено-политическата и духовната атмосфера у нас след Първата световна война и в обстановката в Германия от периода на „експресионистичното десетилетие": икономическа, политическа и социална разруха, девалвация и крах на идеалите и ценностите, социално брожение и революционизиране на масите. Той подчертава значението на тези определящи черти на времето за избуяването на нови тенденции и явления в литературата и изкуството. Авторът обобщава възгледите на Георг Хайм, Георг Тракл, Якоб ван Ходис, Йоханес Бехер, Готфрид Бен, Лудвиг Рубинер, Хуго Бал, Лотар Шрайер, Курт Пинтус и други немски експресионисти за „бунта" на експресионистичното изкуство. Апокалиптичното чувство и желание за катастрофа и разруха, характерни за ранния експресионизъм, постепенно прераства във вярата, че веднъж разрушен, старият омразен свят ще бъде променен, обновен в социално-политически и нравствен смисъл. Подчертавайки еволюцията на експресионизма в идейно-нравствено отношение, Едвин Сугарев аргументирано изразява мнението си и по някои общи проблеми на литературоведското възприемане на модернизма. „В този смисъл — пише той — ми се струва оправдано експресионизмът и въобще модернизмът от началото на века да се разглеждат не като комплекс от течения, към които принадлежат изцяло и завинаги определени художници, а като *творческа съдба* (к. а., Е. С.) на едно поколение, което бе принудено от историческите условия да направи своя избор и да открие своя път. . ." Поколение, чиито видни представители изминават трудния път на съзряването, приел различни естетически насоки: „футуризмът на Маяковски, сюрреализмът на Елюар, Арагон и Незвал, експресионизмът на Бехер, Дьоблин, Толер и Гео Милев, дадаизмът на Джон Хартфийлд и Ервин Пискатор". Други остават завинаги на кръстопът, измъчвани от противоречия, трети така и не напускат идеологически рушащото се общество, асимилирало и в крайна сметка превърнало модернизма „в своя официална естетика". Ето защо, както вярно изтъква Сугарев, експресионизмът, отличаващ се с липса на единна мирогледна и творческа система, освен естетическо и социално бунтарство е и непрекъснато напрегнато „самоопределение". То е „борба със себе си. Бунт" (Гео Милев).

На фона на сгъстената, аналитично възстановена духовна атмосфера в България от онези години Едвин Сугарев проследява появата и развитието на българския експресионизъм. Изследователят доказва, че експресионизмът у нас повтаря до голяма степен, макар и със закъснение, чертите на своя първоизточник — немския експресионизъм, но се отличава с по-голяма приемственост по отношение на другите модернистични течения (символизма преди всичко) поради общата им и не твърде задълбочено осъзнавана от самите модернисти философска основа — Ницшеанския индивидуализъм и интуитивизма на Бергсон. Българският модернизъм, както изтъква авторът, следва и се влияе по-скоро от естетико-художествени образци, отколкото от философски системи и учения. Тази приемственост на експресионизма у нас, която авторът анализира на фона на програмни експресионистични статии от периодичния печат, е решаваща именно той, а не другите течения на авангарда, да намери благоприятни условия и да повлияе върху развитието на българската литература и на изобразителното изкуство. Авторът подробно изяснява и причините, довели до разрив и борба между символизма и експресионизма у нас след първоначалния период на естетическа търпимост

и приемственост, когато експресионизмът бива осъзнат от теоретиците на късния символизъм — Ив. Радославов, Л. Стоянов и др., като враждебен на техните остарели в нравствен и естетически смисъл хегемонистични стремежи.

В главата „Естетика на максималния израз“ Е. Сугарев критично анализира основните понятия в естетиката на експресионизма. Тълкувайки концепцията за експресията на Кандински, модифицирана от литераторите експресионисти, той обосновава непреодолимата естетическа несъвместимост между символизма и експресионизма, от една страна, и експресионизма и изкуството на „мимесиса“ — импресионизма, реализма и натурализма, от друга.

Разглеждайки програмните естетически статии на Гео Милев от периода на списание „Везни“, изпълнени с противоречия, но и завладяващи с трескавото търсене на нов път за изкуството, Е. Сугарев задълбочено проследява развитието на неговите радикални естетически възгледи за абстракцията, фрагментарността и ритъма като основни принципи на модерното изкуство. Тук той тълкува и влиянието на Хервард Валден и неговото списание „Der Sturm“ върху Гео Милев в този период. Сугарев анализира също естетико-теоретически статии и есета на Чавдар Мутафов, Сирак Скитник и Николай Райнов. Специално внимание авторът отделя на еволюцията на Гео Милев от третата годишнина на „Везни“, списвано изключително от него в навечерието на Септемврийското въстание — изиграло за Гео Милев „същата роля, каквато за мнозина експресионисти изиграха бунтът на спартакистите и Мюнхенската съветска република“. В този период върху него оказват силно влияние възгледите на „активистите“ — политически ангажираните привърженици на експресионизма, и Сугарев анализира въздействието им върху Гео Милев във време, когато поетът-естетик изживява крайностите на модернизма и съзнанието му, съхранило най-ценното от „дългата модернистична практика“, е завладяно от вдъхновяващи идеи на революцията и колективизма — „етичния императив“ пред изкуството на левите експресионисти. Приносни са наблюденията и обобщенията на Е. Сугарев върху поетиката на българския експресионизъм, върху новаторския стремеж на течението да изгради свой език, освободен от „описателните си функции“ и превърнал се в „непосредствен израз на емоционалната експресия“. В главата „Поетиката на екстаза“, където са разгледани редица определящи поетични и прозаични творби на Гео Милев, Марангозов, Ламар. Марко Бунин, Николай Райнов, Чавдар Мутафов и на забравения днес Ясен Валковски, авторът посочва новите цели, които експресионистичният художествен метод поставя пред метафората. Чрез нея намират израз експресионистичните изисквания за динамика, контрастност, хаотичност и фрагментарност, за смели двупосочни сливания между обект и субект. Сугарев доказва с тънки и верни наблюдения за индивидуално-специфичното в употребата на изразните средства, че подобен подход, макар и по-скоро „налучкан интуитивно“, е характерен и за два от разказите на Антон Страшимиров — подход, който Страшимиров доразвива в романа „Хоро“, един от върховете на септемврийската литература.

Но макар и новаторски, формално-изразните средства, сполучливите езикови експерименти на експресионизма според обобщаващата оценка на Сугарев не притежават самостоятелна естетическа стойност. Той основателно изтъква решаващото значение на социалната обусловеност на художествената творба и на художествената мярка, без които няма голямо изкуство. Когато тези изисквания са налице, художествените резултати на един стил, движещ се „по опасни ръбове, рискувайки всеки миг да стане енигматичен или просто безвкусен и маниерен“, далеч „надхвърлят границите на експресионизма като художествено течение“.

В главата „Тематичният кръг на експресионизма“ авторът изследва идейно-нравствената целеустременост на течението, която се проявява в ориентация и естетическо предпочитание към характерни теми и мотиви. В тази част и в тясно свързаната с нея последна глава „Експресивният метод на септемврийската литература“ най-пълно се разкрива приносният характер на изследването на Едвин Сугарев. В тях авторът убедително защитава основния си възглед за експресионизма като преход към българска литература. Върховите творчески прояви на експресионизма в поезията и прозата, анализирани от автора оригинално и проникновено, са намерили своето литературоведско осмисляне в най-вдъхновено написаните части на труда. Сугарев проследява как новаторските идейно-естетически и формални открития на експресионистите са използвани в художествената им практика за творческо отражение на една белязана с отчуждение, раздирана от социални противоречия и революционни брожения историческа епоха. В обобщаващата, „синтезирана метафора“ на големия град, използвана широко в художественото творчество на българските експресионисти, се проявяват най-разнообразни форми на експресионистичния художествен израз. Експресионистичният град въплъщава в себе си както митологични и апокалиптични мотиви, така и елементи на урбанистичната самота и отчуждение. В него присъствуват почти натуралистични, „антиестетически“ детайли на действителността, прерастващи в абсурдни екзистенциални гротески или в картини на извисяващия масите еволюционен идеал.

Развивайки възгледа си за приносната роля на експресионизма в българската литература, Сугарев тълкува в поредица от взаимносвързани анализи с несъмнена литературо-

ноисторическа и естетическа стойност най-зрялата част от творчеството на Гео Милев, Ламар и Марангозов, изказва собствени възгледи за прозата на Ч. Мутафов, Св. Минков, Г. Райчев и Д. Хаджиилиев. Ново за нашето литературознание е мнението му за постиженията на диаболизма в българската литература.

Близостта между експресионизма и някои страни на септемврийската литература, отбелязвана и от други изследователи, е намерила в труда на Сугарев подробно и задълбочено тълкуване. Той доказва идеята си за експресивния метод на септемврийската литература, като анализира в непрекъснати паралели с постиженията и естетическото новаторство на експресионизма най-значителните творби на Гео Милев, Фурнаджиев, Страшимиров и Разцветников и така развива докрай възгледа си за приносната роля на българския експресионизъм.

Разностранната и убедителна аргументация на собствени научни възгледи, новият за литературната ни история поглед върху значителни творци и творби, проявеният в анализите сигурен естетически вкус към постиженията и откритията не само на експресионистите, а и на други големи творци от тези възлови за естетиката и поетиката на литературата ни десетилетия от началото на века, четивният, силно метафоричен на места литературоведски език — тези черти на изследването „Българският експресионизъм“ определят неговата стойност. Разбира се, някои от неговите страни или отделни моменти биха могли да бъдат прецизирани, разширени или дискутирани, както е с всеки научен труд. В този смисъл могат да бъдат повдигнати някои въпроси, свързани с по-ясното разграничаване на възгледите на автора от възгледите на експресионистите: дали само нежелаещият да бъде тревожен, укрепен на своите позиции „буржоа“ „иска непременно цялостност, хармоничност, рационалност и завършеност“ от изкуството — особено в драматични исторически периоди; дали творческата личност не притежава и абсолютна ценност (освен признаваната ѝ от експресионистите единствено относителна стойност — когато отговаря на изискването да е само „медиум на анонимната народна маса“); дали за Гео Милев Вазовата поезия е притегателна единствено в нравствен, но не и в естетически смисъл (Далчев например има едно проникновено наблюдение за първоизточника на изброяването в „Септември“) и др.

Навярно някои допълнителни паралели, подсказани от логиката на изследването, също биха обогатили труда — например очевидната идейно-естетическа близост между поезията на Смирненски и експресионистите (с общите теми за революцията-стихия, за разрушаването на стария свят, за новия герой на епохата — пролетария, за презрението към буржоата) във формално-поетически план преминава вече в разграничаване и антагонизъм.

Но подобни въпроси и пожелания възникват винаги при среща с едно ярко литературоведско изследване. Те са неизбежни и са белег за неговата жизненост и научна стойност.

Свилен Каролев