БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ПУ "ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ"



КЛАСИКА & АВАНГАРД

ЮБИЛЕЕН СБОРНИК

ASL 20
Дар

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ПУ "ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ"

П 7461

КЛАСИКА & АВАНГАРД

ЮБИЛЕЕН СБОРНИК

ПО СЛУЧАЙ 70-ТА ГОДИШНИНА
НА ПРОФ. Д.Ф.Н. ИВАН САРАНДЕВ

БАН - Институт
за литература
БИБЛИОТЕКА

ИЗДАТЕЛСКИ ЦЕНТЪР "ПРОФ. БОЯН ПЕНЕВ"

СОФИЯ 2006

886.7.09(082)

В 54494

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ
"ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ"

КЛАСИКА И АВАНГАРД

ЮБИЛЕЕН СБОРНИК

Българска
първо издание

Издателски център "Проф. Боян Пенев"
Редактори д-р ст.н.с. Свилен Каролев
доц. д-р Владимир Янев
н.с. д-р Людмила Малинова
София 2006
ISBN-10:954-8712-39-3
ISBN-13:978-954-8712-39-2

П 7461
Инв. № 38376

На корицата: репродукция от картината "Тунджа" на художника Стефан Бъчваров

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

БАН
БИБЛИОТЕКА

ДАР

Драги Иване,

При кръглите годишнини обикновено по-младите приветстват по-възрастните, но какво пречи по повод на твоята да нарушим това правило?

С теб се знаем сравнително отскоро, но бързо ни сближи общата ни работа над книгата-анкета, посветена на нескромната ми личност. В предговора към нея ти съобщаваш, че разговорите ни са протекли в течение само на един месец и учудването ми от това е добър признак: явно старанието на двама ни да проникваме по-дълбоко във въпросите на изкуството е направило срещите ни интересни, обогатяващи и от туй е дошло чувството ми, че те са заели по-дълъг период от време. Поради задачата им магнетофонът, присъствал на тях, е записал главно сведения за моя път в живота и литературата, но и аз от разговорите ни узнах не малко за теб. И се научих да ценя твоите качества на литературовед: трудолюбието ти и чувството ти за отговорност, ерудицията и вкуса ти, самостоятелната ти мисъл и май характерна твоя черта – страстта ти при отстояването на своите становища.

Погледнат откъм моята възраст, ти с твоите 70 години си в разцвета на силите си и аз мисля, че и в бъдеще ще има да ни радваш с нови успехи в полето, което си избрал за своя съдба. Пожелавам ти ги от сърце.

Валери Петров
София, ноември 2004 г.

БАН - Институт
за литература
БИБЛИОТЕКА

Съдържание

I. Когато си на 70 години 9

Владимир Янев
За Иван Сарандев – пристрастно! 11

II. Българска литература 17

Георги Петков
Бележки за една фраза от проложното житие на Иван Рилски в Стишния пролог 19

Мила Кръстева
Тъй отива смехът 29

Дитмар Ендлер – Лайпциг, Германия
Христо Ботев в Германия 37

Бистра Ганчева
Поетът войвода и "четниците" му в литературата 51

Любомир Стаматов
"Дойде ми вдъхновението..." (Към творческата история на "Под игото") 57

Албена Иванова
Цитатите в романа "Под игото" 65

Юлия Николова
Четете моите "Ксении" ("Епиграми и портрети" на проф. Иван Шишманов) 69

Албена Вачева
"Бай Ганьо": неканонично 79

Борис Ангелов
Дъхът/Духът на художника. Образи на словото у Пенчо Славейков 91

Румен Шивачев
Дневникът и писмата на Боян Пенев 97

София Ангелова-Дамянова
Композиция и смисъл в "Старопланински легенди" от Йордан Йовков 103

Атанас Цонков
Име и родословие на хайдутина Стефан Цоцкин, прототип на Йордан Йовков в разказа "Овчарова жалба" 109

Петко Асенов
Йовков е в нас 113

Йордан Дачев
Ливиу Ребряну и един проблем 121

Огняна Георгиева-Тенева
Йовков и литературнообразователният канон 125

Калина Лукова
Грехът като маска 139

Сава Василев
Литературният и паралитературният сюжет "Христо Смирненски" в творчеството и съдбата на Владимир Василев. Варианти на смисъла 145

Русана Бърдарска
"Жълтата гостенка" от Христо Смирненски (Език и смисъл) 157

Людмила Хр. Малинова
Непубликуван спомен за Христо Смирненски 177

Маргарита Славова
Малко познатият Васил Карагьозов: "Войник, поет в изгнание" и драматург 181

Владимир Янев
Възприемане и характер на българския литературен авангардизъм 189

Пламен Антов
Естетическият авангард: артикулиране на природата-в-Аза 203

Камен Васевски
Дружбата на Гео Милев с Георги Шейтанов
(в светлината на непубликувано писмо) 213

Емилия Алексиева
Параметри на кризата в романа "Господинът с момичето" от Георги Райчев 217

Лилия Чеева
Екзистенциалното и универсалното в лириката на Елисавета Багряна 223

Свилен Каролев
Идеалистът-еретик Христо Радевски 235

Галина Крылова – Санкт-Петербург, Русия
Стиль писателя в лексикографическом аспекте (на материале 1-го и 2-го выпусков словаря поэзии Николы Вапцарова) 249

Ваня Зидарова
Динамика и актуални тенденции в съвременната българска лексикална система ... 253

Татяна Ичевска
Биографиите на чужденеца в романите на Димитър Димов 259

Атанас Бучков
"Апории"-те в "Смъртта на една птица" 277

Гергина Кръстева
Критиката под надзор (Идеологически молебен за гражданственост на поезията от 70-те години на XX век) 281

Николина Георгиева
Инферентността: разум – безумие в българската литература 289

Нина Пантелеева
Вътрешно-жанрови модификации в българския исторически роман 293

Марин Кадиев
Уроците на Николай Хайтов 299

Ивайло Христов
Краезнание и народопсихология в селищните монографии на Николай Хайтов 303

III. Отзиви, фрагменти, анкети, мемоари 313

Гергана Начева
Ученикът и неговият наставник 315

Александър Пиндиков
Иван Сарандев. Българска литература. Том. I. 1918–1930 319

Йордан Костурков
Постмодерна плурализация на модернизма 327

Иван Станков
Носталгия по Исусовото детство (Върху новелата на Мирча Картареску "Мендебила") 331

Катя Янева
Стойността на литературните анкети 341

Мария Гарева
Професор Гочо Гочев и случаят Солженицин (Откъс от неиздадена анкета) 349

Петко Тотев
Фрагменти и мозайки 355

Григор Чернев
Незавършен мемоар 365

Нина Делчева
Кръстник на едно училище в Кърджали 371

Димитър Стоевски
Добър ден, професоре! 375

IV. Библиография от и за Иван Сарандев
Библиографска редакция Нелма Вълчева 381

V. Анотации 401

VI. От фотоалбума на времето 407

I. КОГАТО СИ НА 70 ГОДИНИ

Владимир Янев

ЗА ИВАН САРАНДЕВ – ПРИСТРАСТНО!

Не притежавам способност за обективно и безстрастно изложение на отношението си към хората и книгите, поради което едва ли ми приляга да откривам този толкова сериозен сборник с научни изследвания. Предварително осъзнавам, че и бележките ми за този, комуто сборникът е посветен, едва ли ще очертаят сложния образ на човека и учения, на професор Иван Сарандев, достигнал до своя седемдесетлетен юбилей. Постигнатото от неуморния и прецизен изследовател и преподавател се нуждае от по-обемно и цялостно изследване, каквото неминуемо ще има – писаното тук е само израз на лични впечатления и пристрастия, което не ме представя като хладен анализатор.

Едно малко оправдание е, че "обектът" – самият професор Иван Сарандев – не е личност, хладна и придържаща се само и единствено към научната алгоритмика в своите драматични отношения с хората и книгите. Той е човек на мисълта, но и на страстите; на кабинета, но и на делото; на сериозната вглъбеност, но и на усмивката, на понякога пиперливия и витален хумор. Привличащо, но и "опасно" е общуването с него – той не е от "лесните" хора, склонни да загърбят своите принципи в името на конформисткото битуване, не прощава измените и проявите на нравствено безхаберие, както и истеричния псевдоартистизъм, зад който се провижда безличието на лица, жадуващи единствено и само личното преуспяване. Верен и загрижен приятел, сладкодумен и атрактивен в общуванията, той може да бъде и дръпнат, сопнат, язвително сръзващ или вежливо високомерен, ако установи снижаването на интелектуалната и моралната температура у тези, с които контактува. Характер! А без характер талантът е невъзможен – и да е зададен, не се осъществява в своята пълнота.

Подобен тип послания излъчва Иван Сарандев през десетилетията – неговите поведенчески уроци са не по-малко важни от "уроците" на научната му продукция. Естествено може да се спори както със стила му на отношения с хората, така и с отношенията на стила му с книгите, но безспорно е, че имаме среща с личност.

Такава личност усетих още в първата си среща с младия литературен критик Иван Сарандев през 1966 г. в Пловдив. Обръщайки се педантично към фактите, разбирам, че тогава той (след пребиваване във вестниците "Народна младеж" и "Пулс") е бил редактор в "Литературен фронт". "Боевият" орган на Съюза на българските писатели не се ползваше с кой знае колко добро име, затова и се приготвих да чуя нещо ортодоксално и скучно в беседата на Иван Сарандев пред млади и стари пловдивски литераторстващи в Профсъюзния дом на културата.

Каква беше изненадата – моята, на неколцината ми съученици, на присъстващите любители на литературата, когато русокосият левент започна да "набива канчетата" на стари и нови бездарници в поезията. Без да парадира с риторичните жестове на импресионистичната критика, без да прибягва до терминологичната кабалистика, без да се прави на велик сеяч на доброто, разумното и вечното, на пророк и учител на целокупния български (не само литературен) народ, тогава Иван Сарандев очерта една колкото мрачна, толкова и перспективна картина на съвременната българска

поезия. И досега си спомням топлото чувство и аналитичността, с които той говори за младите тогава поети и особено за Константин Павлов, Михаил Берберов.

Втората ми "среща" с Иван Сарандев беше вече като студент. Тогава неколцина души четяхме с възторг излезлите през 1967 г. "Имена и години" и "Герои и конфликти", а най-вече статията за опротивелия ни още от ранни години Ст. Ц. Даскалов. Бляскавия пародиен финал на критическия опус знаехме наизуст. С него разсмивахме и най-студенокръвните си колежки – Сарандев беше използвал увлечението на Стецето по диалектизмите, за да завърши с помощта им литературнокритическия си текст. Беше оригинално и безумно смешно. Разбира се, тези две книги бяха сериозни – със статиите за Емилиян Станев, за интригуващи модерни поети; с приносните наблюдения върху природата на художествения детайл в поезията и в прозата, с дешифрираните от него стенографски спомени на Боян Пенев за Пенчо Славейков.

Това са две "срещи" на току-що начеващ "литман" (така се поздравявахме някога: "Аве, литмане!", сиреч: "Здрасти, литературни маниако!") с придобилия известност критик. Не го познавах лично, не подозирах, че след време ще бъда негов асистент в Пловдивския университет, че ще имаме толкова общи дела – участия в конференции, научни сборници и учебни помагала, че ще пътуваме заедно из страната. Тогава просто следях с нарастваща симпатия изявите на Иван Сарандев, включително и тези на прочутата дискусия за поезията през 1974 г., често вадех от библиотеката си книгите му за Дора Габе и Павел Матев, откривах познатото име върху редакторските карета на разни книги и съм му благодарен завинаги за "подарените" "Дневник. Спомени" (1972) и "История на новата българска литература" (1976–1978) на Боян Пенев. Той е редакторът на тези две издания, разчелият стенографските записки на забележителния учен. И до днес Иван Сарандев показва пристрастията си към Боян Пенев – като издател на библиография за него, като активен член на Издателски център "Боян Пенев".

А през 1977 г. излезе една необикновена книга – "Емилиян Станев. Литературна анкета". Сега литературните анкети са нормален факт, но тогава... О, тогава за първи път един писател и то от ранга на Емилиян Станев заговори така увлекателно, оригинално и в много отношения провокативно, че не можеше да се откъснеш от анкетата. Препрочитах я, помня почти дословно някои от пасажите. Понеже вече бях попоузрял – оценявах не само трудолюбието, но и майсторството на анкетьора да води и подвежда. Тя наистина е майсторска работа тази с анкетите! Иван Сарандев я доказва и като ръководител на проблемната група към БАН (излезли са около четиридесет книги), и като автор на анкети с Дора Габе, Багряна, Валери Петров... За стореното е необходим специален разговор, още повече че нашият юбиляр е автор на още една книга в това направление – "Изповеди. 101 по 31. Сто и един български писатели отговарят на 31 въпроса" (1995), представяща възгледите на класически и съвременни български автори.

Разбира се, Иван Сарандев не е от хората, които се задоволяват с работа само в една насока, ако и да не е от разпиляващите се люде. Мисля дори, че съсредоточеността и последователността са характерни качества на проявленията му. Сравнително рано той се отказва (можем да кажем и – отказват го, слава дяволу!) от критическото рецензентство и се насочва към концептуални литературно-исторически

проучвания. Това, разбира се, е свързано и с новото му професионално битие – след като две години завежда отдел "Критика и литературознание" в издателство "Български писател", междувременно защитавайки през 1972 г. кандидатската си дисертация "Пенчо Славейков като литературен критик", през 1974 г. той става научен сътрудник в Института за литература при БАН.

Специално внимание заслужава монографията му "Пенчо Славейков. Естетически и литературно-критически възгледи" (1977), която е сред първите по-систематични книги за Олимпиеца. Както личи от заглавието, тук се разглеждат именно естетическите проявления на Славейков и критическата реализация на поета като оригинален мислител. Постановките на изследователя са необходим източник, школовка и литературоведски документ за отчитане за всеки съвременен изследовател. Не само на Пенчо Славейков! Това е своего рода моделна книга, чиито предложения са отчетени както от по-възрастното поколение изследователи, така и от онези, които, именно защото са поразбрали от Сарандев малко-много що за естетико-критическа птица е Пенчо, не търсят само снесените в чужди полози яйца.

Струва ми се, че именно покрай Пенчо Славейков настоящият професор се подготвя за плодотворните си научни изследвания върху Йовков. На читателите са известни двукратно преиздаваните "В света на "Старопланински легенди" (1980; 1995) и "Йордан Йовков. Жизнен и творчески път" (1986). За тези изследвания могат да се кажат много похвални неща, свързани с комплексната изследователска методология на автора им, основаваща се върху детайлното проучване на фактите, но излизаща далече извън тях. Аз лично съм се изказвал писмено и устно върху изследванията, те са ми интересни и до ден-днешен. Казвам го, не обладан от юбилеен патос, нито пък поради отсъствието на други изследвания. Напротив, Йовков е в центъра на вниманието на множество литературоведи (да припомним тук, че под редакторството на Иван Сарандев през 1982 г. излиза сборникът "Йордан Йовков. Нови изследвания", продължен от излезлия през 2003 г. "Нови изследвания – 2"). Едва ли е нужно тук да споменавам имената и постиженията им, но и на техния фон създаденото от Иван Сарандев тежи. Това не е тежестта на придобитата докторска титла, на професорското звание, а на новото знание.

Книгите му вършат "черната" работа при подхождането към писателя. В тях изследователят показва пристрастие към фактите, но по принцип изтръгва енергията на тези факти. Функционализирането на легендарното начало в "Старопланински легенди" например, както и определянето на звената от двойки като носители на вътрешното напрежение в сборника, е направено убедително и с плам. В монографията за Йовков пък има редица моменти, които са своеобразна документално-художествена проза, проектирана от аналитично-търсеща мисъл върху богат фактологически периметър. Вътрешният патос на монографията не се проявява само в традиционно почтителното отношение към класика. Без да нарушава дистанцията спрямо героя си, без да спекулира с проявите на нездраво любопитство към интимния свят на писателя, Иван Сарандев съумява да изгради сложен, драматичен, на места и противоречив образ на творец и гражданин.

Така авторът на монографията съумява да влезе в дискретна, но достатъчно ясна полемика за Йовков. Това не се отнася само за обширния преглед на румънската литература от времето на писателското пребиваване в Букурещ и категоричното заклю-

чение, че в тази литература писателят е открил аналог, а не модел. Полемиката на изследователя е и срещу тривиалното "импресионистично" волнодумство спрямо Йовковото творчество, и срещу радетелите на "точните" методи. Към своя герой анализаторът е подходил и по "писателски", което довежда не само до четивността на текста, а и до психологическото уплътняване на образа на твореца.

Струва ми се, че нагласата към творчеството на Йордан Йовков от страна на учения е психобиографично обяснима – Иван Сарандев е човек с драматична българска съдба. Той е син на бежанци от Източна Тракия, намерили подслон в Ямбол. Имах кратка среща с рядко одухотворената му майка, а съм разпитвал и професора за бита и нравите в родния му дом (какъв подходящ обект за анкетиране е той, ама кой да се заеме), имам виждания и усещания за известната патриархалност на Сарандев, така че не ми е чудно насочването му към "тотален" класик като Йовков.

По-учудващ би изглеждал прескокът от него към авангардизма. Знайни са тридесетилетните интереси на Иван Сарандев в тази посока. Той е първият университетски преподавател у нас, подложил на детайлно лекционно проучване пред студентската аудитория творчеството на авангардистите. Той е и автор на единствената по рода си "Български литературен авангард. Антология" (2001), а повечето от стоте страници в първия том от историята на българската литература, посветени на българския авангардизъм, са убедително доказателство за трайност на интересите. Трайност, която е увеличила "описа" на родните авангардисти поне с имената на Теодор Драганов, Тодор Чакърмов, Георги Динев (Стефан Рол). Нека призная – имам и съмнения, и спорове с разбиранията на професора за характера и проявленията на авангардизма у нас (не мисля, че в това има нещо нередно – напротив!), но ни най-малко не се съмнявам в заслугите му като изследовател на така сложните естетически процеси през 20-те години на миналия век.

Тази привлеченост и увлеченост на Иван Сарандев към авангардизма има... патриархална природа, израз е на така нехарактерното за авангардистките универсалистични концепции... родолюбие. Парадоксално?! Разбира се, ако не се знае, че Сарандев е от Ямбол. Град, който крие загадки не само с множеството професори по литература, родени и израсли тук – Дочо Леков, Иван Попиванов, Чавдар Добрев, Иван Славов и т. н. Или само с незабравимия Добромир Тонев и с пребиваващия нине и май во веки в града Христо Карастоянов – Дядото. Голямата загадка е защо именно провинциалният Ямбол някога е бил своеобразна столица на българския авангардизъм. Това не го е обяснил Кирил Кръстев, не го е обяснил вече споменатият Дядо, издал в отделна книга дипломната си работа за Матвей Вълев под научното ръководство на професор Сарандев, както и книгата на анархиста Георги Шейтанов. Не го е дообяснил, според неюбилейната ми неделикатност, и нашият юбиляр. Както казах – Ямбол крие загадки.

Доказателство е и самият загадъчен Иван Сарандев. Загадките обаче са и за това – да се разгадават със съзнанието, че няма да бъдат доразгадани. Затова и моят встъпителен опус е предварително обречен на неуспех. Поне в очите на тези, които очакват юбилейни формулировки за професора и неговото дело. Аз, разбира се, ще изтъкна принципното значение на неговото десетилетно присъствие в Института за литература към БАН, авторитетните отличия за научните му постижения, сред които е и заслужената Национална награда "Йордан Йовков". Разбира се, ще кажа, че той от първия ден

като преподавател в Пловдивския университет "Паисий Хилендарски" превърна дисциплината Българска литература след Първата световна война в територия на задълбочено литературноисторическо изследване. Ще припомня, че благодарение на него в университета са гостували голяма част от някогашните и днешните значителни творци на българската литература, че под научното му ръководство са защитени множество дипломни работи и дисертационни трудове. Ще припомня прецизността и уважението, с което той се отнася към професионалните си задължения на всички равнища. Ще припомня и охотата и настойчивостта, с които е подтиквал към научни изяви и реализиция своите по-млади колеги. Ше припомня и принципната искреност в отношенията му с хората.

Много неща мога да припомня и да покажа, но все пак винаги ще ми се струва, че не всичко е казано, доизказано и доказано. Затова и ми допада казаното в предговора на Иван Сарандев към "Българска литература. 1918–1945. Том първи" – книгата, която увенчава юбилея му: "Историята е разказ", и най-вече: "Днес литературната ни история се нуждае от връщане към първоизворите...", а историкът "е длъжен да представи на съвременния читател цялостна картина на литературния живот, да очертае, доколкото това е възможно, главното в неговото развитие и в развитието на отделния автор". Подчертавам – "доколкото това е възможно"! Понякога (случаят с обекта на моето нехладно наблюдение е такъв) е и невъзможно.

Доколкото това е възможно, следва не просто да оценим, но и да се вслушаме в преподадените от професора уроци. За мен лично те са свързани с уважението към факта, с принципното придържане към простотата на изказа, с отстояването на тези разбирания, дори когато (и именно заради това) са в дискусионна напрегнатост с установеното. Те са свързани с всеотдайността към литературата, с нравственото уважение и изискване към нея и създателите ѝ...

Ала за да не се увлека в одически славослов, нека се върна към епизодите, в които споделих за слушателските и читателските си срещи с някогашния литературен критик. Много вода (и ямболска ракия) изтече оттогава, много и разнообразни са общуванията ми с професор Иван Сарандев. Не всички от тях са били идилични, случвало се е и да споря, и да съм бил мишена на упреците му. Бил съм с професора на редица от организираните от него научни конференции в София, Пловдив и страната, участвал съм в значителни сборници и учебни пособия под негово ръководство и редакторство. Ех, не съм участвал в най-сериозното постижение в това направление: неоценения по достойнство "Речник по българска литература" в две части, където са представени достойни работи на достойни учени.

Гостувал съм на професора в Ямбол, много ми се щеше да намери време и възможности да ми гостува по време на лекторството ми в Санкт-Петербург, където имаше добър познат в лицето на професор Всеволод Дмитриевич Андреев и сърдечен приятел в лицето на доцент Галина Валентиновна Крилова. Благодарен съм му, че беше мой поръчител за членство в Съюза на българските писатели, че беше рецензент на хабилитацията ми. Това са частни благодарности, но съм убеден, че доста са тези, които ще видят в тях и характерното за проявленията на човека, колегата, учения Иван Сарандев. Бивши негови студенти са срещали решаващата му подкрепа в областта на художествената литература, критиката и науката. Директно и индиректно той ги е стимулирал и с личния си пример за достойни художествени, научни, нравствени изяви.

В подобен стимул ще се превърне последното дело на професора – двутомникът "Българска литература (1918–1945)". Първият том включва две основни части: "С духа на новото време" (Йовков, Смирненски, Далчев, Мара Белчева, Дора Габе, Багряна, Разцветников, Каралийчев, Загорчинов, Ст. Л. Костов, Рачо Стоянов, Ракитин, Константин Константинов) и "Българският литературен авангард" (Гео Милев, Страшимиров, Чавдар Мутафов, Ламар, Емануил Попдимитров, Марангозов, споменатите ямболски дадаисти и сюрреалисти, диаболистите Светослав Минков, Владимир Полянов, Георги Райчев, Атанас Далчев; имажинистите Фурнаджиев и Красински).

Вторият том, който е съвсем "пресен", обхваща литературното развитие през 1930–1945 г. Тук особено впечатление правят частите "Проблеми и сюжети в прозата за града", където са включени Людмил Стоянов, Константин Петканов, Гьончо Белев, Анна Каменова, Мария Грубешлиева, "Южноамериканската тема" с наблюденията върху Борис Шивачев, Тодор П. Ценков, Матвей Вълев, Самуил Д. Стрезов, Светослав Минков, "Прозата през 30-те и 40-те години на XX век", представяща Георги Илиев, Чудомир, Георги Караславов, Димитър Талев, Емилиян Станев, Димитър Димов, Мишо Хаджийски. Заемайки определението на Борис Делчев "родени между две войни", Сарандев представя и талантливото поетическо поколение от 40-те години. В този том са представени както пролетарско-революционните поети, така и критиците, чиято дейност е характерна за периода – Иван Шишманов, Боян Пенев, Михаил Арнаудов, Тодор Павлов, Владимир Василев, Иван Мешеков, Георги Цанев, Васил Пундев, Борис Делчев. Това са все активни участници и създатели на литературната периодика между двете световни войни, без отчитането на чието дело е невъзможна комплексната литературноисторическа оценка.

Засега е трудно да се обхване и оцени цялостното издание, твърде ново е и то, за да се правят окончателни изводи за приносните му стойности. (Подобни опити са вече налице, което е видно и в някои от работите, поместени в този сборник.) При всички случаи като учебник създаденото от Сарандев следва да изпълни своето научно-образователно предназначение, да предизвика научно разбиране и отклик. Това издание така или иначе ще влезе в полилога на съвременните литературноисторически търсения с облика на своя създател, част от който се опитах да очертая. Тук са налице здравата фактологическа основа, стремежът към нескрито зад аналитичната обективност авторско присъствие, своеобразното повествователно сладкодумство. Заедно с това – откриване и преоткриване на проявленията на българския авангардизъм, поставяне на изключително сложни проблеми на литературноисторическото ни развитие в индиректно оспорващ и дори провокативен дух. Има, има върху какво да се мисли и спори по повод последната книга на професор Сарандев!

А аз мисля по какъв безспорен начин да завърша. И си спомням, че по повод петдесетгодишнината си той беше дал интервю, озаглавено със собствения му афоризъм: "Мъжът на петдесет години е само една репетиция!" А след петдесетте? Представленията са започнали, но не са завършили. Завесите не са спуснати, публиката не се е разотишла. Тя следи диалозите и очаква репликите на маестрото, за да избухне в аплодисменти...

Честит юбилей, маестро!

II. БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА

БАН
БИБЛИОТЕКА

БАН - Институт
за литература
БИБЛИОТЕКА

Георги Петков

БЕЛЕЖКИ ЗА ЕДНА ФРАЗА ОТ ПРОЛОЖНОТО ЖИТИЕ НА ИВАН РИЛСКИ В СТИШНИЯ ПРОЛОГ

Сред цикъла паметници в прослава на Иван Рилски важно място заема проложното житие от Стишния пролог. То е наречено от Й. Иванов още "Първо проложно житие" (Иванов, с. 111–114). Житието има средищно място сред цикъла творби в прослава на търновските светци – Иван Рилски, Петка Търновска, Михаил Воин и Иларион Мъгленски. В тях са отразени важни страни от историческото, литературното и културното развитие на България през епохата на Второто българско царство. Житието е познато на науката много отдавна, има много издания (КМЕ, т. 2, с. 33) и превод на съвременен български език (Иванова, с. 132–135). Напоследък се наблюдава повишен интерес към решаването на редица важни въпроси от историята на неговото възникване и разпространение. Значителни приноси в тази насока имат изследванията на Е. Томова (Томова, 1984, с. 32–44; 1985, с. 172–177; 1987, с. 215–226; с. 314–325).

Оформянето на окончателния текст на житието по всяка вероятност е станало през първата половина на XIV век, когато възниква Стишният пролог. В този археографски сборник то попада с останалите три творби за търновските светци. Четирите проложни съчинения се явяват първото славянско (българско по своя смисъл и значение) разширение на стандартния състав на Стишния пролог (Петков, с. 27–40). То се възприема като неизменна негова част в сръбските и руските преписи и редакции. Има една малка група сръбски преписи от т.н. Варлаамова редакция на Стишния пролог (Богдановић, с. 40), в които целият търновски цикъл липсва (Петков, с. 36–37). Най-старият препис от тази група е от сбирката на Университетската библиотека в Белград – УБ № 16 – и се датира от 1365–1375 г. (Ћоровић, с. 93–104, Петков, с. 124–125). Към тази група се отнасят още и следните ръкописи: ръкопис № 35 от XV в. от сбирката на църквата "Св. Николай" в Брашов – Румъния (Linţa, p.108–109), Лесновският пролог от 1572 г. (Mošin, s. 184–185) и Коришкият пролог от 1573 г. (Штављанин–Ђорђевић и др., с. 314–324).

В руските преписи, възникнали в северноруските книжовни центрове, редовно липсват житията на търновския цикъл – за Петка Търновска и Михаил Воин. Проучванията показват, че това е една устойчива северноруска традиция (Турилов, 1978, с. 39–44). Тези преписи се отнасят към т.н. Новгородска редакция на Стишния пролог (Турилов, 1980, с. 8–10; Жуковская, 1983, табл. 2). Най-старият и точно датиран препис от тази група се намира в сбирката на Синода (Син) в Санкт Петербург, ф. 834, № 3933 от 1479 г., и съдържа четивата за месеците септември-ноември.

Доскоро се смяташе, че най-старите текстове на търновския цикъл проложни съчинения са ни познати по преписите, поместени в българския стишен пролог за септември-февруари от сбирката на БАН 73. Той се датира от 1368–1370 г. (Кодов, с. 137–147). Внимателното проучване през последните години на археографските данни на твърде интересния стишен пролог за септември-декември от манастира Никољац № 34 в Черна гора, датиран от 1360–1370 г. (Ник 34), който сега се пази в Народната библиотека в Белград, показва, че той е малко по-стар от ръкописа в БАН № 73 или поне е възникнал по същото време (Станковић, с. 169). От палеографска гледна точка Ник 34 е интересен и с това, че при неговото създаване равностойно са били използвани два типа материали – пергамент и хартия. В него са поместени текстове на целия търновски цикъл. Различията между българския и сръбския ръкопис са в областта на правописа. Същите текстове на търновските жития намираме и в най-стария руски препис на Стишния пролог за юни-октомври от сбирката на Троицко-Сергиевата лавра (ТСЛ), ф. 304, № 717, сега в Руската национална библиотека в Москва. Той се датира от 1429 г. (Жуковская,1982, с. 115, Турилов, 1986, с. 60). Тук срещаме трите съчинения – на Петка Търновска, Иван Рилски и Иларион Мъгленски. Четвъртото проложно житие на Михаил Воин се намира в ръкопис от същата библиотека и същия фонд 304, № 720, писан вероятно от същия книжовник (Жуковская,1982, с. 106–112). Този ръкопис заедно с ръкописи №№ 715 и 717 образуват целогодишния цикъл от проложни четива. Единството на традицията в разпространението на търновските проложни текстове в българската, сръбската и руската ръкописна традиция може да се види от следните откъси:

1. ***Петка Търновска***

БАН 73	**Ник 34**	**ТСЛ, ф. 304, 717**
(л. 76а–77а)	(л. 28а–29б)	(л. 380а–381б)
...слышав же великы цр҃ь іѡань асѣнъ. сн҃ъ великаго и стараго асѣнѣ цр҃ѣ, ѡ ѵю҆сех' ст҃ыѧ. и желанїемь въ҆жел҆ѣвь пр҃ѣнести ст҃ыѧ тѣло въ свод сн. тог҆а ѿ фр҃гѡмь цр҃игра҆ дръжащимъ и дани дающимь великоѡмѹ цр҃ю іѡанѹ асѣнѹ... (л.77б)	...слышав же великы цр҃ь іѡань асань бльгар'скын сн҃ь великаго и стараго асанга цр҃а, о ѵю҆сех' ст҃ын. и желанїемь въ҆жел҆ѣвь. тог҆а фроугомь цр҃иградо҆ обла҆ющимь.нь҆повиноваховꙋ се по҆ кр҃ѣпкою роукою бльгар'скаго цр҃а іѡана асанга, и дани даахоꙋ емоꙋ...(л. 29б)	...слышав же велїи цр҃ь іѡанъ асѣнъ сн҃ъ великаго цр҃ѧ стараго асѣнѧ, ѡ ѵюдесѣхъ ст҃ыа и желанї ємь въжелавъ, въсхотѣ пренести тѣло ст҃ыа въ свод сѝ. тогда во фр҃гомъ цр҃ьградъ держащимь, и дани дающе великомоꙋ цр҃ю асѣню іѡан'оꙋ ... (л.380б)

2. *Иван Рилски*

(л. 86а–88б)

... мл҃и сѧ въсемл҃тивоумоу влц҃ѣ сп҃ти твоѧ сърѡдникы єдинорѡдныи ти ѩзыкъ бльгар'скыи и помози дръжавноумоу ц҃рю нашемоу, и покори емоу въсѧ противныѧ врагы по҃ ногѣ егѡ ... (л. 88б)

(л. 34б–36б)

... мл҃и се всемл҃тивомоу влц҃ѣ. сп҃сти твоѥ соуродникы ѥдинородныи ти ѥзыкь бльгар҃кыи. и помози дрьжавномоу ц҃роу нашемоу, и покори ѥмоу все пр҃тивныѥ врагы по҃ ногѣ ѥго ... (л. 36а)

(л. 394б–397б)

... моли сѧ всемилостивомоу влц҃ѣ, спасти твоа сродникы єдїнородныи тї ѩзыкъ. болгаре же и сербове; помози державно моу ц҃рю нашемоу.и покори емоу всѧ противныа врагы подъ ногѣ его ... (л. 397б)

3. *Иларион Мъгленски*

(л. 91а–91б)

...въспрїемъ ц҃р҃твїа ски петры нѡвыи ц҃рь іѡанъ асѣнъ. сн҃ъ стараго асѣ нѣ ц҃рѣ. и бы҃ ц҃р҃твоуѧ и wвладѣѧ на҃ блъгары. и грькы же и фрѧгы. сръ бы же и арбанасы. и в'сѧ грады ѿ морѣ и до морѣ ... (л. 91б)

(л. 36а–36б)

...вьсприѥмь ц҃р҃твна ску птры, новы ц҃рь іѡань асань. сн҃ь стараго асанѧ ц҃ра. и бы҃ ц҃р҃твоуѥ и овла҃ѥ надь бльгары. грькы же, фроугы. срьбы же, и арбанасы. и все грады ѿ мора и до мора... (л. 36а–36б)

(л. 399б–400а)

...въспрїимъ ц҃р҃твїа скы петры. новы ц҃рь іѡанъ асѣнъ, сн҃ъ стараго асѣнѧ ц҃рѧ и бы҃ ц҃р҃твоуѧ и wвладал на блогары, и грь кы. и фроугы. сербьми же. и арбанасї и всѣми грады ѿ морѧ и до морѧ... (л. 400а)

4. *Михаил Воин*

(л. 161а–163а)

... и ц҃р҃твѣѧщѣ великоумѣ ц҃рю калоїѡаннѣ, и прѣѧм шомѣ потѣкж. прѣнесе ст҃го михаила. и слышавь патрїархъ василїѥ. ѩзыде съ всѣмь причътѡ҃ и болѣры на срѣтенїѥ ст҃го. съ свѣщами и кадилы. прием'ше же ц҃рь кало іѡаннъ. и патрїархъ въз несѡша ст҃го въ бг҃осп҃ныи ц҃ригра҃ тръновъ... (л. 163а)

(л. 90а–91а)

... и ц҃р҃твоующоу великѡ моу ц҃роу калоїѡаноу, и прѣѥмшомоу потоукоу прѣнѣ҃ ст҃го михаила. и слышавь патрїархь васи лиѥ, ѩзыде сь всѣ҃ причтомь и болѣри на срѣте ниѥ ст҃го. сь свѣщами и кадилы. прииѥмши же ц҃рь калоїѡань и патрїархь ва силиѥ ст҃го вь бг҃осп҃ныи ц҃ригра҃ градь трьновь ... (л. 91б)

<u>ТСЛ, ф. 304, 720</u>

(л. 72а–73б)

... и ц҃р҃твоующемѣ великѡмоу ц҃рю калоиѡаннѣ, и преемшомоу потокоу пренесе ст҃го михаила. и слышавь патрїархъ васи лїи, ѩзиде сь всѣ҃ причтомь и болари на срѣте нїе ст҃го. и съ свѣщами и кадилы. прѣнимши же ц҃рь калоїѡаннъ. и патрїархъ ва силїи възнесошѧ ст҃го въ бг҃осп҃ныи градь трьновь... (л. 73б)

От приведените откъси се вижда, че житието на Иван Рилски е поместено във всички редакции на Стишния пролог. Това безспорно е доказателство за голямата популярност на българския светец сред източноправославните славянски народи. Освен това то е един много ценен източник на исторически знания за обществения и културен живот на българите. Житието на Иван Рилски се ползва с голяма популярност в Русия, където руските книжовници са украсявали неговия текст с проложни стихове (Кожухаров, с. 47–49; Томова, 1985, с. 172–175). Освен това житието е служило като модел за обогатяване на собствената руска агиографска традиция.

Богатото и интересно литературноисторическо съдържание на житието на Иван Рилски в Стишния пролог разкрива народностното съзнание на автора и неговата гордост от духовния възход в България през епохата на Второто българско царство. Особено място в него заема финалната част – молитвата обръщение. Тя е един синтез на чувствата и мислите на автора и на неговите съвременници от тревожните проблеми на времето. След като разкрива чудодейната сила на мощите на светеца, авторът се обръща към Иван Рилски с молби да се застъпи пред бога за закрила на българския народ. В това проличава неговата активна обществена позиция и съзнание за водещата роля на църквата в духовния живот на българите.

В историята на разпространението на житието в български, сръбски и руски преписи текстът на молитвата обръщение не претърпява особени промени. Има обаче една фраза, в която се наблюдават интересни промени на сръбска и руска почва. Те ни насочват приблизително към времето и мястото на възникването на сръбските и руски редакции на Стишния пролог. Въпросната фраза се отнася до първата молба на автора към светеца: мл҃и сѧ въсемл҃тившомѹ вл҃ц҃ѣ сп҃ти твоѧ сърѡдникы єдинорѡдныи ти ѩзыкъ блъгар'скыи..., л. 88б (БАН 73). В този си вид тя се среща във всички български преписи, но в сръбските и руските преписи претърпява две редакции. Първата редакция е направена от сръбски книжовници. Така в една група от най-старите сръбски преписи я срещаме такава, каквато е в българските преписи. Такъв препис е например Ник 34. В друга група сръбски преписи към етнонима "българи" е добавен и етнонимът "сърби". По този начин в най-стария сръбски препис от сбирката на Печката патриаршия (Печ № 56 от XIV в., л. 94.) тя е придобила следния вид: мл҃и се в'семл҃тившмоу вл҃ц҃ѣ, спс҃ти твоѥ сѣрѡд'никы҆ ѥдинородны҆ ти ѩзыкъ. блъгарѣ же и сръблѥ... Ето няколко примера в ръкописи от сбирките на Дечанския манастир (Деч), Хилендарския манастир (Хил)* и Народната библиотека в Белград (НББ): (Хил. № 423, 1430–1440 г.): мл҃и сѧ в'семл҃тивомоу вл҃ц҃ѣ, спс҃ти твои сѣродникы єдинородны ти ѩзыкъ. блъгаре же и

* Изказвам сърдечна благодарност на проф. Т. Йованович, който любезно ми предостави сведенията от хилендарските преписи на Стишния пролог.

сръвлѥ... ; (Деч № 60, 1570–1580) на л. 123б: мл҃и сѧ вьсемл҃тивомѹ вл҃цѣ. сп҃сти твоѥ сърѡ̑никы єдинорѡ̑нїи ти єзыкь. вльгарѣ же и сръвлѥ... ; (НББ, Рс 639, 1573 г.) на л. 370б: моли сѧ всемилостивомоу владицѣ, спасти твоеа сродникъı єдинородныи ти єзыкь, вльгаре же и сръви... ; (Деч. № 59, XVI в.) на л.113б: моли сѧ вьсемл҃тивомоу вл҃цѣ. сп҃сти твоѥ сьродникы, єдинород'ни ти єзыкь. вльгаре же, и сръвлѥ... ; (Печ, 58, XVI в.) на л. 96б: мл҃и сѧ вьсемл҃тивомѹ вл҃цѣ. сп҃сти твоѥ сърѡ̑никы єдинорѡ̑ныи ти єзыкь. влъгарѣ же и сръвлѥ... ; (Хил. № 424): мл҃и сѧ всемл҃тивомоу вл҃цѣ. сп҃сти твоѥ сьрѡ̑ныки єдинородни ти єзыкь, вльгаре же и сръвлѥ... ; (Хил. 427: мл҃и сѧ всемл҃тивомоу вл҃цѣ, сп҃сти твоѥ сърѡ̑дныки єдинорѡ̑ни ти ѥзы̑. вльгаре же и сръвлѥ... ; (Хил. 437: мл҃и сѧ вьсемл҃тивомѹ вл҃цѣ. сп҃сти твоѥ сърод'никы ѥдинородны ти ѥзыкь. вльгаре же и сръвлѥ.

Приведените примери показват, че редакторската промяна се среща в сръбски преписи, които са възникнали в средищни сръбски книжовни центрове. Преобладават преписите с хилендарски произход. От археографските данни на приведените по-горе ръкописи се налага корекция на застъпваното досега становище, че редакторската намеса във фразата е станала след падането на България под турско робство и в преписи от XVI век нататък (Иванова, с. 551, бел. 8; Петков, с. 38). На този етап е трудно да се отговори категорично кой е редакторът и къде е направил редакцията на фразата – в Хилендарския или в Дечанския манастир. При решаването на този въпрос би трябвало да се вземе предвид и факт, че в този променен вид тя се среща в редица преписи, направени както в Дечанския манастир, така и в тези от манастира в Печ, които при това са и най-старите. Интерес представлява изследването на мотивите за направената промяна, която безспорно има съзнателен характер и е отговаряла на определени духовни потребности.

Наблюденията над тази фраза в руската ръкописна традиция представляват голям интерес от текстологическа и лингвистична гледна точка. В най-старите и точно датирани южноруски преписи на Стишния пролог я срещаме в следния вид: моли сѧ всемилостивомоу владицѣ, спасти твоеа сродникы єдинородныи тї ꙗзыкь, болгаре же и сербове ... л. 396б – (ТСЛ, ф. 304, № 717). Това ни насочва към мястото на възможното възприемане на цялостния състав на Стишния пролог от руските книжовници, което би могло да бъде Хилендарският манастир, в който са създадени редица преписи на Стишния пролог. Сръбската редакция на текста в молитвата обръщение към Иван Рилски с добавката "сърби" вероятно е била известна на московския и всеруски митрополит Киприан. Най-старият и точно датиран препис от Троицко-Сергиевата лавра, който съдържа фразата "българи и сърби", е направен около две десетилетия след смъртта на Киприан (ТСЛ, ф. 304, 717 за юни-октомври от 1429 г.). С включените в неговия състав 6 южнославянски оригинални проложни жития – 4 български (цитирани по-горе) и 2 за сръбските светци – Сава и Симеон, този препис се свързва с определена група сръбски преписи, в чийто състав е заложена тенденцията да се прославят в Русия заедно

южнославянските светци. Най-старият сръбски препис на Стишния пролог, в който срещаме пет от шестте проложни жития, се датира от 1385–1390 г. Той съдържа четива за септември-февруари, рашки правопис, и сега се пази в сбирката на Скопската митрополия – № 97 (ЦПМ – 3) (Мошин, с. 195–242). В него липсва проложният разказ за пренасяне мощите на Иларион Мъгленски. Като се има предвид, че най-старият руски препис на Стишния пролог, който е достигнал до нас, е на пергамент от края на XIV в. и съдържа четива за март-май (сега в Държавния исторически музей в Москва ГИМ, Чуд. собр. № 17) (Турилов, 1980, с. 8), то участието на Киприан в този процес става още по-очевидно. За приноса на Киприан при въвеждането на Стишния пролог в Русия с основание пише А.А.Турилов (Турилов, 1978, с. 43).

В Русия оригиналната фраза "единородния ти български народ" в молитвата обръщение към Иван Рилски претърпява втора редакция в преписите, създадени в северноруските книжовни центрове. Това е станало най-вероятно при създаването на Новгородска редакция на Стишния пролог, която възниква по-късно и на основата на южноруската – Московската (Петков, с. 37–38). Нейният най-стар и точно датиран препис, както бе посочено по-горе, е от 1479 г. В него фразата има следния вид: мл҃ви сѧ въсемі҆лостивомоу вл҃цѣ, спасти твоѧ сродникы єдинородныи ти ѩзыкъ. и блъгаріе҆ истреблѧи..., л. 171б (Син, ф. 834, № 3933). Явно е, че руският книжовник се е оказал в затруднено положение, срещайки заедно двата етнонима "българи" и "сърби", поради което е преосмислил добавката "и сербове" в повелителната форма "истреблѣи" (от истрѣблѧти – очиствам, изчиствам, нвб. изтребя). Така се появява този алогичен призив в молитвата към св. Иван Рилски по отношение на българите. Преосмислянето едва ли би могло да възникне на Атон, където контактите между българските, сръбските и руските книжовници през XIV и XV в. са били интензивни. Възникването на тази промяна в текста на молитвата обръщение към Иван Рилски в някои тълкования се възприема като далечен отглас от конфликтите между русите и волжските българи, с които Русия често е воювала (Иванова, с. 551, бел. 8). Към такова тълкуване се придържах в едно свое по-ранно изследване (Петков, с. 38). След обстойно изучаване на тази фраза в много сръбски и руски преписи намирам това обяснение за неудовлетворително. Едва ли в XV век споменът на русите от войните им с българите от Поволжието е бил толкова силен. И ако все пак това е било така, възниква въпросът защо този спомен на южноруските книжовници е оставен без внимание, след като те би трябвало да имат по-непосредствено отношение към тези събития. Най-вероятно тук става дума за несъзнателна промяна, възникнала в резултат на грешка при преписването на текста.

От изложеното дотук се вижда как една редактирана фраза може да послужи като текстологически сигнал при решаването на големите и трудни въпроси за времето и мястото на създаването на първите преводи, редакции и преписи на един толкова сложен в текстологическо отношение паметник, какъвто е Стишният пролог.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

БОГДАНОВИЋ, Д. Две редакције стиховног пролога у рукописној збирци манастира Дечана. Упоредна истраживања. Т. 1. Београд, 1975.

ДОНЧЕВА-ПАНАЙОТОВА, Н. Киприан – старобългарски и староруски книжовник. С., 1981.

ЖУКОВСКАЯ, Л. П.: О якобы датированных списках Стишного пролога XV в. (Троицкое собрание ГБЛ). – В: История русского языка: Памятники XI–XVII вв. М., 1982; Текстологическое и лингвистическое исследование Пролога. – В: Славянское языкознание. IX Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М., 1983, табл. 2.

ИВАНОВ, Й. Български старини из Македония. С., 1908.

ИВАНОВА, К. Стара българска литература. 4. Житийни творби. С., 1986.

Кирило-Методиевска енциклопедия. Т. 2. С., 1995.

КОДОВ, Х. Опис на славянските ръкописи в библиотеката на Българската академия на науките. С., 1969.

КОЖУХАРОВ, С. Старобългарски проложни стихове. – Литературна история, 1, 1977.

МОШИН, В. Словенски ракописи во Македонаја. Кн. I. Скопије, 1971.

ПЕТКОВ, Г. Стишният пролог в старата българска, сръбска и руска литература. Пловдив, 2000.

СТАНКОВИЋ, Р. Датирање и водени знаци рукописних књнига манастира Никољца. – Археографски прилози, 16, 1994.

ТОМОВА, Е. Нови проложни стихове за Иван Рилски, Иларион Мъгленски и Петка Търновска в руската ръкописна традиция. – Старобългарска литература, 18, 1985; Към историята на агиографския цикъл за Иван Рилски (Текстологически наблюдения по преписите в Хилендарската ръкописна сбирка. – Литературна история, 12, 1984; Агиографският цикъл за Иван Рилски в руската ръкописна традиция през XV–XVII в. – Във: Втори международен конгрес по българистика. Доклади. Т. 2. С., 1987; Житията на Иван Рилски в личните фондове, съхранявани в Държавната библиотека "Ленин" в Москва. – В: Личните документи като исторически извор. С., 1987.

ТУРИЛОВ, А. А. Оригинальные южнославянские сочинения в русской книжности XV–XVI вв.– В: Теория и практика источниковедения и археографии отечественной истории. М., 1978; Болгарские и сербские источники по средновековой истории Балкан в русской письменности конца XIV–первой половины XVI вв. (Диссертация на соискание научной степени кандидата филологических наук) М., 1980; Болгарские и сербские источники по средновековой истории Балкан в русской письменности конца XIV–первой половины XVI вв. (Автореферат на соискание научной степени кандидата филологических наук) М., 1980; Предварительный список славяно-русских рукописных книг XV в., хранящихся в СССР (Для Сводного каталога рукописных книг, хранящихся в СССР) М., 1986.

ШТАВЉАН-ЂОРЂЕВИЋ, Љ., М. ГРОЗДАНОВИЋ-ПАЛИЋ, Љ. ЦЕРНИЋ. Опис кирилских рукописа народне библиотеке Србије. Кн. 1, Београд, 1986.

ЂОРОВИЋ, В. Рукописи Универзитетске библиотеке у Београду. – Споменик, 87, 1938.

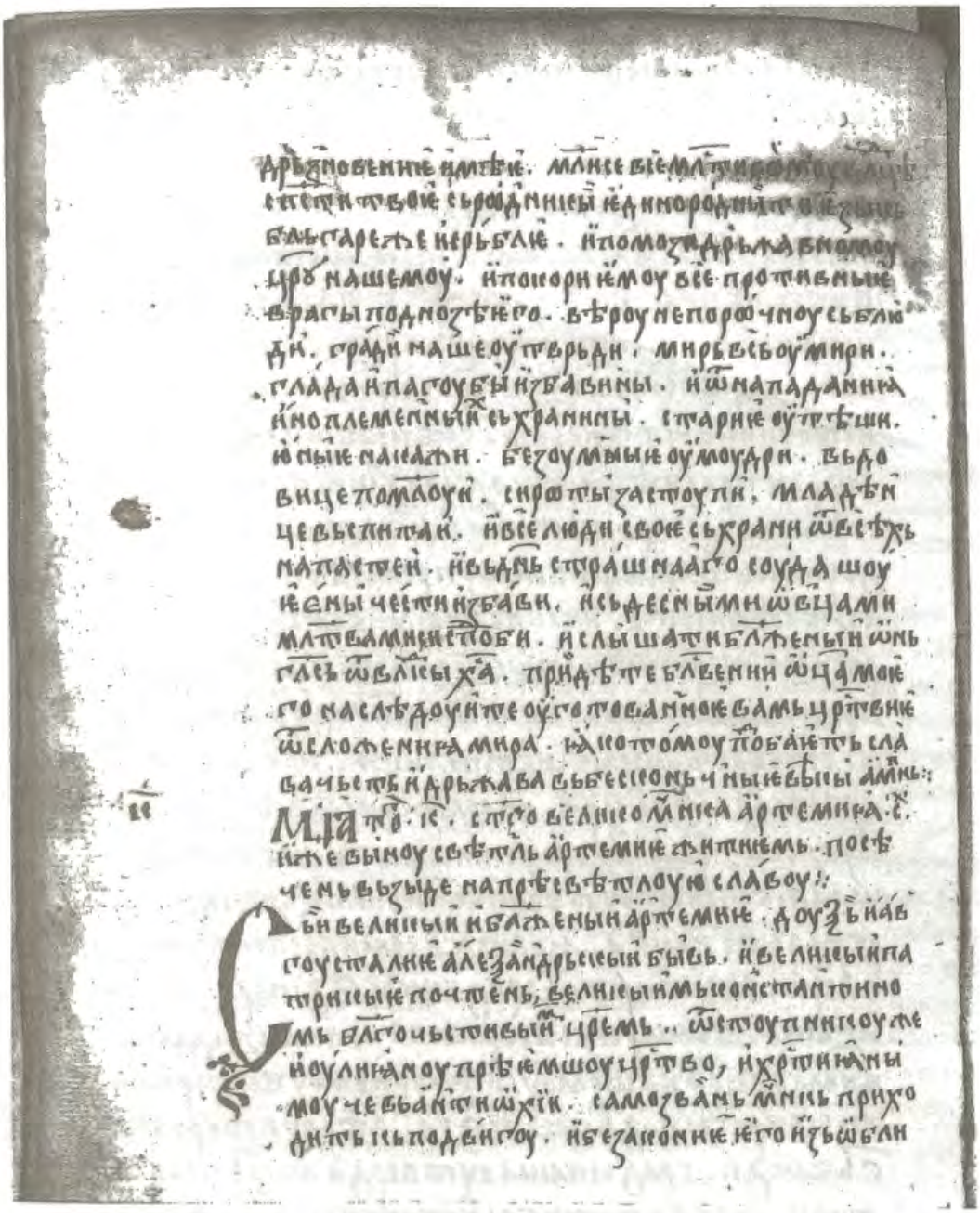
LINTA, E. Catalogul manuskriselor slavo-romane din Brasov. Bucuresti, 1985.

MOSIN, V. Cirilski rukopisi Jugoslavenske akademije. Zagreb, 1955.

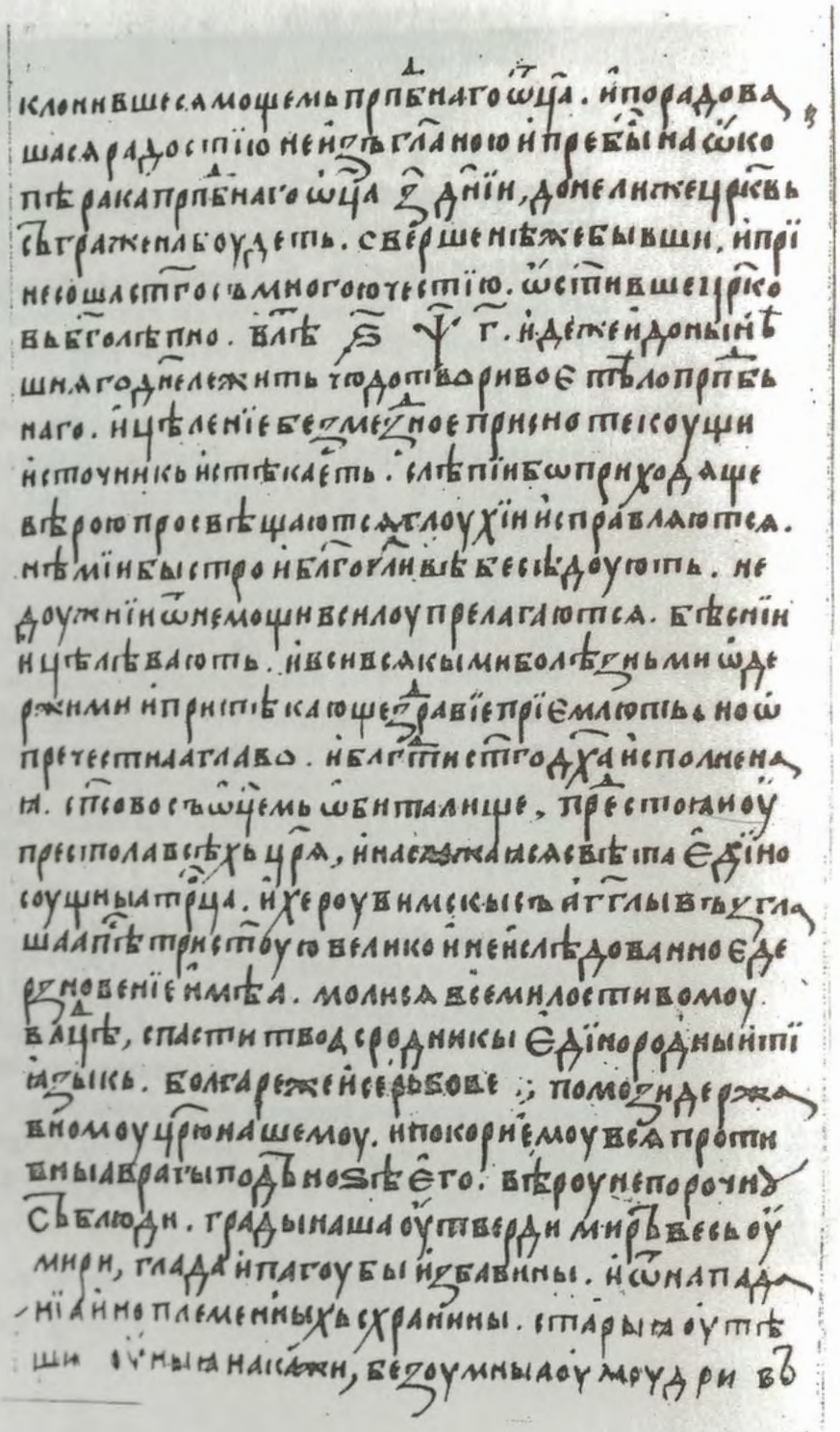
ПРИЛОЖЕНИЯ



Молитва към св. Иван Рилски в Стишен пролог от 1368–1376 г. за септ./февр., българска редакция (БАН, 73), л. 88б



Молитва към св. Иван Рилски в Стишен пролог от XIV век
за септ./дек., сръбска редакция (ПеЋ, 56), л. 94б



Молитва на св. Иван Рилски в Стишен пролог от 1429 г.
за юни/окт., руска редакция (РГБ, ТСЛ, ф. 304, 717), л. 396б

Мила Кръстева

ТЪЙ ОТИВА СМЕХЪТ

Постановка на проблема

Възрожденските теоретични представи за смеха биха могли да се осъзнаят след задълбочен аналитичен прочит на теоретичните съчинения от възрожденското време, на публикациите, пръснати из възрожденската периодика, на предговорите на драматургичните произведения, и не на последно място, – след обсъждане на тъй наричаните "вестникарски разправи"[1] между възрожденските смехотворци. Като осъзнавам сложността на повдигнатия проблем и невъзможността да се разгърне в дълбочина само в няколко страници, в последващите редове ще обсъдя акцентно статията на Тодор Бурмов "Смешното и смехотворците", публикувана през 1863 г. в три поредни броя на вестник "Съветник"[2], и една от многобройните възрожденски "вестникарски разправи", подета от Тодор Бурмов и Петко Славейков по страниците на вестниците "Съветник" и "Гайда"[3].

Този аналитичен подход е предопределен от факта, че хронологически първата поцялостна теоретизация на смеха през Българското възраждане е постигната в "Смешното и смехотворците" на Т. Бурмов. Студията е и първият опит за типология на теоретичните особености на смеха у нас, а целите, предизвикали появата ѝ, такива, каквито ги самоопределя Бурмов, са мотивирани от желанието на възрожденския книжовник, вестникар и общественик да потърси отговор на редица въпроси, отнасящи се до немаловажни детайли на смеха: смехът, какъвто Т. Бурмов го е опознал от дотогава си до световния културен опит, и смехът, какъвто според предписанията на Бурмов би следвало да бъде постигнат във вестникарското пространство на Възраждането ни. Още тук трябва да направя уговорката, че "Смешното и смехотворците" условно трябва да се обособи на две части: първата, където смехът се описва "по принцип", главно чрез компилативно "пренасяне" на чужди теоретични модели, които са представени с примери от българския бит и култура; втората, където пък се разгръща субективното виждане на Бурмов за тъй наречения от него "книжевний" (литературен и вестникарски) смях – една представа, която има своите конкретноисторически предизвикателства в публицистичния конфликт между него и Петко Славейков.

Визираният проблемен дискурс структурира необходимия минимум и според мен убедително описва културната среда, в която са адаптирани "чуждите" теоретизации за смеха през Възраждането, преди да се обкичат и с характерните белези на възрожденския си естетико-теоретичен образ, като при това красноречиво показва и кога и как са манипулирани, и кога и как са психологизирани заеманите "назаем" чужди теоретични тълкувания, които са доизкусурявани и побългарявани с оглед на конкретните национални и личностни потреби на българските възрожденски теоретици на смеха.

"Смешното и смехотворците" или за първата теоретизация на смеха през Възраждането и за вестникарския сблъсък между Тодор Бурмов и Петко Славейков

Сред възловите въпроси, които според Бурмов са основополагащи за културноестетическата парадигматизация на смеха и неговите производни, са:

> "...какво е нещо смехът и как може да влязва той в книжевността?"; "...как може да ся изправя человекът с присмехът?"; "...как прочее присмиването може да поправи недостатъците на човечеството, кога толкоз силно раздразнюва страстите?"; "...какви длъжности ся налагат на комиците, на онез сиреч, които ся земат със смях да изправят недостатъците на ближните си?" (*Смешното и смехотворците*, с. 68, 71, 72)

Изговорил смеха в този въпросителен дискурс, Т. Бурмов пристъпва и към дефинирането му като "отличително свойство на нашата разумност", т.е. като маркер за състоянието, в което се "намира разумността на един человек"[4]. Тази постановка, породена от дидактичните потреби на Бурмов **да поучава, наставлява и постулира**, е предопределена и от общите цели и задачи на Възраждането и неговите просветителски домогвания. Преди да пристъпи към тълкуването на смеха и да типологизира неговите теоретични редове, Бурмов, както самият той съобщава в студията си, вече е имал възможност да изучава чуждия теоретичен и комедиографски опит, в това число и на теоретиците и естетите от Аристотел насетне, но и на комедиографите от Аристофан нататък. В "Смешното и смехотворците" възрожденският вестникар обаче е пожелал да цитира само имената на Аристофан, Дюкло, Мармонтел, Ла Харп, но те едва ли са единствените, от чиито постановки се е учил. Стъпвайки на чуждия изследователски опит, Бурмов очертава две **типологични разновидности на смеха**:

> "Два вида бива смехът" – твърди Бурмов и настоява нататък: "Има смях тих и спокоен – продължава Бурмов, – с който показваме радостта над душата си, кога ни ся представи щастливо и нечакано събитие, или кога видим и помислим предмет, който много желаем. Такъвзи е смехът на един баща, кога види синът си подир дълго отсъствие, или смехът на един заточен, кога се връща в отечеството си и на един затворен, кога му се даде свобода и му съмне пред очите." (*Смешното и смехотворците*, с. 68)

Цитираният фрагмент представя **първия теоретичен ред на смеха**, характеризиран от Бурмов като "**тих и спокоен**", като светлоносен и добронамерен, чиято естетическата доминанта е **възвишеното**.

В същия теоретичен ред Бурмов подрежда и смеха с "**по-малко възвишени чувства**", като при дефинирането му не предоставя информация за чувствата, които трябва да предизвиква, но пък описва подробно пораждащите го източници:

> "Този, същий, но с по-малко възвишени чувства е смехът на един человек, лаком и чревоугодник, кога види трапеза сложена с хубави ястия, или смехът на един пиеница, кога скръцне канелката и протече бистро и червено вино." (*Смешното и смехотворците*, с. 68)

Производна на "тихия и спокоен смях" е **усмихването**:

> "До този истийт смях се отнася и смехът, с който свидетелствуваме задоволството си, че сме видели някого от приятелите си или от онези лица въобще, към които благоволим, и който се нарича усмихване. С този смях се смее малкото дете, кога срещне погледът на майка си, която полага нежните си грижи за добруването му." (*Смешното и смехотворците*, с. 68)

В компилативната представа на Бурмов се обособява и **втори теоретичен ред**, където:

> "Съвсем друго нещо е смехът от вторий вид и другояче са показва. Той се явява в кискане, в хахане, във внезапно пръхване и понякога бива толкоз силен, щото и да искаме да се не смеем, нямаме сила да изпълним волята си." (*Смешното и смехотворците*, с. 69)

Терминът **присмиванье**, избран от Тодор Бурмов и онасловен от него и като "**подкривяване**", съдържа в себе си невротично-снизяващи интонации на **при**смеха, на онова унизително според възрожденския теоретик и изкривено усмиване, което минава **покрай**[5] "**високия**", **светлоносния смях**, без да се идентифицира с основните му емоционални и психологически регистри. Естетическите извори на присмеха са "уклоненията на природата", а ключовите образи, с които го описва възрожденският теоретик-компилатор, попадат в зоните на уродливата човешка телесност. Емоционално-психичният диапазон на присмеха се очертава от невротично-деструктивната човешка смехотворност, която изтръгва **кикота** и "**хахането**". В теоретичната представа на Бурмов присмехът се поражда от катарзисното съзнание, че всъщност нормалната, здравословната, човешка природа на смеха е различна, защото в своята естествена биологична същност тя е, която предизвиква веселия, нежния, радостния, тих и спокоен смях. Осъзнавайки тази различност, Бурмов подрежда присмеха във втори типологичен ред, **реда на низкия, профанния смях с изкривени, гротескно-патологични, невротични интонации – смях, предизвикан от усещанията за телесна и духовна нездравословност у човека**.

Присмехът като теоретична и естетическа особеност на литературната култура има своето важно значение и в комедиографската практика на Възраждането, затова тук представям теоретичния му образ с оригиналното слово на Бурмов, който пръв го дефинира като:

> "...обнаружение на удоволствието, което усещаме, кога съгледаме една противоположност или едно разногласие помежду онова, което виждаме, и онова, което трябваше да е. Нека ся изясним с примери. Нека земем първо онези уклонения на природата, която ни представлява понякога направата на човеческото тело. Кога гледаме човек гърбав или човек, на когото главата е твърде голяма или много остра и дълга, нас ни налита смях. Защо се смеем в таквизи случаи? Не е ли защото ни ся хвърли в очите противоположността помежду тия неправилни форми на човеческото тяло и правилнний му вид, който виждаме у всички други человеци. Също ни пробужда на смях безмерната величина на носът на един человек, всяка друга неправилност, произходяща от прекалената несъразмерност на членовете и на чертите на тялото му. От тука са и тия увлечения и присмешни подражания на отстъпленията на природата, които виждаме понякога изписани по книгите и по отделни кадра, каквато например человек с тънки крака, а пък с корем, и с глава, много големи, и с които искат да ни накарат да се смеем, кога сме празни и весели. Ний ся смеем такожде кога пръв път виждаме облекла чудни и съвсем отлични от нашите. Преди двайсет години, когато облеклата на европейските жени бяха малко известни или ся съвсем не заеха помежду нашите българе, една европейка, която би случайно заминала през един от по-вътрешните градове на отечеството ни, възбуждаше с облеклото си голям смях помежду нашите българки и служеше по месяци предмет на критиките и на присмиванията им." (*Смешното и смехотворците*, с. 69)

Не бива да се пропуска и още един важен аспект от теоретико-естетическата същност на присмеха, откроен от Бурмов. Описвайки възможните му тематични граници, българският възрожденец указва кога е допустим присмехът и кога непременно трябва да секне гъгнивият кикот или "виновният" смях. (Не)възможностите за присмиване са строго регламентирани – има правила, осъзнава Бурмов, и те са задължителни. Постулирайки върху неотменимостта на традиционните правила и мощта на наказателните практики на възрожденското културно мислене, Бурмов съветва "смехотворците", че могат да се смеят на външно уродливото, но не бива да се присмиват на болката, защото присмехът може да се вкуси само ако "няма нищо да тежи на душата ни". Или:

> "Преди да отидем по-нататък, нека забележим – настоява Бурмов, – че противоположността помежду случайното състояние на един човек и естественото му не ни възбужда винаги на смях. Така ний ще се смеем при видът на едно лице, което облечено с много дрехи и обвито с кожуси се преструва с положението си и разните движения на тялото си на болен, за да ни разсмива, кога се намираме нейде на веселба, защото знаем добре, че този болен е твърде добре на здравето си; но смехът ни изведнъж щя ся прекъсне, ако би от голямата топлота или от друга някоя случайна причина да потече на нашът смехотворец обилна кръв из носът. Също ако един добре облечен млад, който ся разхожда с пръчка в ръка по улицата на един град и зяпа нагоре надолу ся спънеше на пътят, без да ся повреди нито за най-малко, ний ся изпокъсваме от смях; но ако младийт ся удареше на камък и си пробиеше главата щяхме ли да се смеем? Ще ся рече, че за да може да вкуси сърцето ни онова чувство, на което смехът служи изражение, трябва да няма нещо да тежи на душата ни. И тъй за смехът се иска още състояние, в което да сме свободни от всякакво тягостно предзанимание, иска ся състояние радостно. Ако не ни е весело, няма смях." (*Смешното и смехотворците*, с. 69 и сл.)

Като руски възпитаник Т. Бурмов вероятно е познавал и гротескно уголемените самоходни носове и шинели от класическата литература на руския XIX-ти век; вероятно е познавал и руски теоретизации на смеха и затова вероятно е опредметил тъкмо тази гротескност в своята теоретизация на присмеха. Но за да бъда обективна, ще подчертая, че в тези компилативни теоретични разсъждения, където доминира копирането на чуждите теоретични смехотворни модели, **Бурмов никога не остава само при чуждостта**. Защото **сюжетологемите, с които се опредметява възрожденската представа за "възвишения" смях и неговите видови производни, са структурирани и семантизирани с образи, които кодифицират възлови представи във възрожденската традиционна култура**:

- **ОТ ТИХИЯ И СПОКОЕН СМЯХ**, породен от пожеланието за **единение в своя свят**: това е светлоносният смях, спотаил се в радостта от срещата между своите; от завръщането след дълго отсъствие у дома; от докосването на любимите вещи – все **смехотворни сюжетологеми**, заредени с положителната енергия на възрожденската представа за "високото" "свое пространство"; **ПРЕЗ УСМИХВАНЕТО**, което събужда мисли за потайните "кьошенца" на одомашнен възрожденски свят, обсебен от "пиениците", "канелката" и "бистрото червено вино" – **един незлоблив, но пък недотам светлоносещ възрожденски смях**;

➢**КЪМ ПРИСМЕХУЛНИЯ КИКОТ**, взривен от гротескното в човешката телесност и дрехите, които я обгръщат. И макар че тази представа отново е компилативна, създадена по подражание на руската смехова култура на XIX в., Бурмов я обагря с български нюанси, внасяйки я в теоретичната практика на Възраждането ни. Във времето, когато се появява "Смешното и смехотворците", националната ни култура е застрашена от нецивилизованото нашествие на западноевропейската модерност. Или, когато се отваря дума за опасната имитация на модите – една "гореща" тема в културата на Българското Възраждане, **Бурмов се завръща в полето на българските всекидневни тревоги и представата му за присмеха става социално ангажирана. Присмехът вече се тълкува с примери, актуализиращи "кривото" възрожденско българско разбиране на западноевропейските моди. И противно на очакванията ни, тъкмо в тази конкретика смехът вече не е невротично депресивен феномен, а се превръща в оздравително средство, защото е прицелен в отхвърлянето на модоманските чуждестранни стремления, които се порицават**.

В този смисъл оспорвам констатацията на Георги Марков, че "Смешното и смехотворците" е написана с "притъпено социално острие към конкретните исторически явления, с консервативни идейни и морални ангажименти"[6] и считам, че това твърдение не е издържано докрай в доводите си. Ще се убедим в идеологическата преднамереност на констатацията на Марков, ако непредубедено прочетем докрая "Смешното и смехотворците": тогава ще осъзнаем, че макар и откъснати от текущите български политически събития, макар и дидактично-консервативни теоретичните представи на Бурмов за смеха в никакъв случай не са асоциални. Ако читателят проследи развитието на мисълта в следващите броеве на вестник "Съветник" (бр. 32 и бр. 33 от 1863 г.) ще констатира, че теоретизацията на Бурмов, особено във втората част на студията му, става дълбоко субективна. Породена от желанието му да възбуди един частен проблем, заради който създава и своята представа за "книжевния" (литературен и вестникарски) възрожденски смях, сега вече Бурмов не е просто компилатор, репродуциращ чужди теоретични представи, а е страстно ангажиран и дръзко нападащ публицист. Сам той категорично откроява субективните предизвикателства за писането. Правя тези допълнения, за да предложа и извода, че представата на Бурмов за възрожденския вестникарски смях вече не е по учебникарски суховата, каквато до голяма степен бе в първата част на студията, а е по вестникарски заредена с диалогичност и в доводите, и в субективните си изводи. В тази посока Бурмов има своите субективни изисквания и предписания: възрожденският вестникарски смях не е смехът "изобщо", за който са говорили и Аристотел, и Мармонтел, и тъкмо затова възрожденският книжовен смях не трябва да естетизира анормалното и аморалното нито в телесната външност на човека, нито в дрехата, която я обгръща, нито в дълбините на народните нрави, нито в религиозните представи и нравствената култура на Възраждането:

> "Следователно – обобщава Бурмов – уклоненията на природата от нормалнийт път, каквото са естествените недостатъци на някои человеци, равно безразличните изменения и видове в облеклата и обичаите им, които са достойни да възбудят смехът на детинските умове и другите подобни предмети, трябва да ся всякога далеч от смешното в книжевността. [...] Толкоз повече е недостоен да занима место в нея онзи смях, който оскърблява

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА
БАН БИБЛИОТЕКА

религиозното и нравственото чувство в какво годе отношение и не ся съгласява с благовъзпитаността, защото, както казахме по-горе, единствената цел на смехът в литературата трябва да е изправлението на недостатъците, а не да докарва удоволствие на груби и развращени хора за повреда на добрите нрави, които са основа за щастието на всяко человеческо общество.

Подир тези общи мисли нека дойдем до *Гайдата*, която и с названието си сатирический вестник само си показва в кой ред ще служи на българите и да ги *свестява*. *Гайдакторът* със смехът и гневът в ръка ще боде, ще щипе, ще критикува и охулва недостатъците, пороците, страстите, глупостите и нелепостите на съотечествениците си." (*Смешното и смехотворците*, с. 74. Курсивът е на автора.)

Възрожденският вестникарски смях, и в частност смехът във в. "Гайда," – не трябва да е само развлекателен, но трябва да бъде още и разумен, и възпитателен феномен, защото българската възрожденска култура има тъкмо тези потреби.

Във втората част на "Смешното и смехотворците" Бурмов предписва доста построги правила за постигането на вестникарския смях, като определя задължителната му тематична и естетическа територия. Правилата са предписвани с представата за тяхната неотменимост, тази е презумпцията, която ръководи Бурмов и която мотивира твърдението му, че вестникарският смях трябва да страни от огрубената развратност, която би опорочила чистата нравственост и щастието на възрожденското "человеческо общество". При анализирането на възрожденския вестникарски смях Бурмов не е могъл да избяга нито от патриархалните нагласи на възрожденското "общежитие", нито от субективните си неприязнени чувства към Славейков.

Колкото до участието на Славейков в тази възрожденска публицистична колизия, трябва да се отбележи, че и той, както и Бурмов, е активен опонент. Литературноисторическите факти на вестникарската разправа между Бурмов и Славейков доказват, че размяната на компромати между възрожденските вестникари не започва от страниците на цитираните броеве на в. "Гайда" и в. "Съветник". Вестникарската колизия има своята предистория, своите завръзки, кулминации и развръзки – един неуютен възрожденски микросюжет, който може да се реконструира цялостно и от изписаното по страниците на в. "България" и сп. "Български книжици"[7].

В задълбоченото реконструиране на вестникарския конфликт Г. Марков толерантно определя агресивните взаимоотношения между Бурмов и Славейков като "остра и продължителна дискусия"[8]. Сблъсъкът обаче е не само остър и продължителен, той е и твърде арогантен, бих казала и твърде аморален. Бурмов предизвиква Славейков с циничния език на "Смешното и смехотворците" в онази му част, в която осъжда "Гайда"-та. Психологическият портрет на Славейков, изрисуван от Бурмов, го представя като непостоянен, злобен, завистлив, лишен от добри правила, от здрави и твърди начала, а сетне търси, и открива, в душата на "Гайдактора" низки и груби страсти. Редакторът на "Гайда" е титулуван като писател с аморално поведение[9]. Веднъж отприщил се, Бурмов вече трудно ще се спре. Да оклевети "Гайдактора", да охули вестника му явно не е достатъчно, затова редакторът на "Съветник" стоварва неукротимия си гняв и върху читателите на "Гайда"-та, които също са определени като аморални.

Струва ми се тези редове бяха неизбежни, за да се осъзнае защо Петко Славейков отговаря на Бурмов по начина, по който го е сторил, отвръщайки му светкавично със

статията си "Вестникарски разправи", чието подзаглавие е "Наше село 9 Листопад 1863"[10]. Славейковата неприязън е още по-целенасочена от Тодор-Бурмовата[11]. Безскрупулно и цинично студията "Смешното и смехотворците" е наречена от Славейков: "дългуреста статия", "говедонравственейшо поучение", "груби думи попара, / и клевети камара", а авторът ѝ е онзи "чернодушен клеветник", "побеснял звяр", разпъван от "натегнати подозрения, с гнусни лъжи и черни клевети"[12]. В писанието си Славейков твърди, че Бурмов е "обладан от худородната онази страст, от злобното онуй чувство"[13] да клевети "Гайда"-та и редактора ѝ, за да ги унизи. Като се абстрахирам от тази стилистика на наранения и нападащ възрожденски вестникар Славейков, ще трябва да призная, че в преценката си той доста вярно е доловил какви са слабостите на първата теоретична представа за смеха през Възраждането: защото, осъзнал е Славейков, Бурмов е компилирал чужди представи – често взаимно изключващи се; защото, огласил е Славейков, Бурмов не е успял да приведе в главата си в системен ред онова, което е прочел; защото, отново го е почувствал Славейков, композицията на "Смешното и смехотворците" е не дотам перфектна. Но пък не е съвсем вярно онова, което нататък твърди Славейков, а именно, че Т. Бурмов съвсем е "омаскарил краденото" и че докрай е обезобразил онова, което е прочел. Истината е друга – ерудитът Т. Бурмов доста е чел преди да посегне към перото, за да напише и публикува в трите броя на "Съветник" "Смешното и смехотворците", така че в никакъв случай първото естетико-теоретично съчинение за смеха не е онова "крантаво умствование", както преднамерено го тълкува Славейков. Студията е поразбъркана и това е очевидно, но то се дължи на **еклектичните представи на българското възрожденско време**.

Сега да обобщя: представите за тихия и спокоен смях, за усмихването и за присмеха в "Смешното и смехотворците" на Бурмов са **компилативни представи**, създавани по метода на "ножицата и лепилото"[14], каквито изобщо са теоретичните представи по негово време. Тези представи са пришивани върху несъвършената българска възрожденска теоретична кройка на смеха: една кройка по модомански пъстроцветна, но и по "домашному" демодирана в естетическите си контури. Една кройка, налепвала върху парченцата смях, изрязвани предимно от древногръцките, западноевропейските и руските теоретични съчинения, и своите кръпчици смешно, които теоретиците на доосвобожденския български XIX век са сшивали с не дотам професионални тегели. Но е важно да се осъзнае и другото – в тази еклектична кройка на възрожденския смях има и бели, и черни парченца смях, има свенливост, има и травми, има и цветни боички, но непременно я има и оригиналната българска възрожденска смехотворна следа. И тя е в онова страстно говорене на Бурмов, особено във втората част на "Смешното и смехотворците", от което изригва и първата цялостна възрожденска представа за вестникарския възрожденски смях.

"Тъй отива смехът". Написал го е в "Смешното и смехотворците" Тодор Стоянов Бурмов: една синтагма, която трасира "трудния път"[15] към естетико-теоретичните главоблъсканици през Възраждането с всичките му криволички и културно-естетически перипетии. Има интересни документи, свидетелстващи за това, че възрожденците ни са познавали статията на Бурмов, станала трамплина, от който са се оттласквали възрожденските смехотворци. Литературноисторическият процес на онова време пък доказва, че след тази публикация е било доста по-лесно да се теоретизира смехът.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] Метафората е на Дядо Славейков. Вестникарски разправи. — Гайда, I, № 13, 30 ноем. 1863.

[2] БУРМОВ, Т. Смешното и смехотворците. – Съветник, № 29, 7 окт. 1863; № 32, 28 окт. 1863; № 33, 4 ноем. 1863. Тук и нататък се цитира по Българска възрожденска критика. С., 1981, 68–87.

[3] Вж Смешното и смехотворците. – Гайда, № 12, 16 ноем. 1863; № 13, 30 ноем. 1863.

[4] Смешното и смехотворците, с. 68.

[5] Подробно вж ПАСИ, И. Смешното. С., 1979.

[6] Вж МАРКОВ, Г. Черти на възрожденската литературна критика. – В: Българска възрожденска критика, с. 15.

[7] Агресивната позиция на Бурмов спрямо в. "Гайда" и неговия редактор е израз на възпламенената отколешна вражда, започнала още във времето, когато Бурмов редактира "Български книжици". Чувството на Бурмов към редактора на "Гайда" се зарежда със сатирична енергия в продължение на няколко години. Че на Бурмов му е трябвала свобода, за да напада по-смело и по-ангажирано противника си, се доказва и от една бележка, публикувана във в. "Съветник" във времето, когато негов редактор все още е бил Никола Михайловски. В тази бележка още я няма агресията на Бурмов към Славейков, затова и съвсем добронамерено съобщава за излизането на в. "Гайда", като му пожелава да изпълнява отговорно сериозната програма на всеки подобен публицистичен орган. – Вж Съветник, I, №18, 22 юли 1863 (Рубриката "Нови книги"). По темата вж и България, II, 29 юни 1860. По-подробно вж МАРКОВ, Г., Цит. съч., с. 486 и сл.

[8] Вж МАРКОВ, Г. Цит. съч., с. 484 и сл.

[9] Има се предвид недотам моралния облик на съпруга Петко Славейков, който е бил известен с любовните си авантюри. Факт е, че винаги, когато някой от вестникарските или политическите противници на Славейков е искал да разчиства сметки с него, е прибягвал до коментар на любовната и анакреонтична лирика на Славейков и до "разпъване" на любовните му увлечения към Катерина.

[10] Вж Гайда, I, № 13, 30 ноем., 1863.

[11] Освен цитираната статия, в притурката на същия брой на в. "Гайда" е отпечатан още един отговор на Славейков, в който сатиричният му талант не отстъпва на таланта на Каравелов и Ботев.

[12] Гайда, I, № 13, 30 ноем., 1863 (Притурка).

[13] Пак там.

[14] Вж КОЛИНГУУД, Р. Идеята за историята. С., 1995.

[15] Образът се мисли в метафоричната му знаковост от книгата на М. ЕЛИАДЕ. Митът за вечното завръщане. С., 1995.

Дитмар Ендлер – Лайпциг, Германия

ХРИСТО БОТЕВ В ГЕРМАНИЯ

Възприемането на българската литература в Германия е лишено от нашумели прояви в духовния живот или на книжния пазар. Нейното превеждане и издаване протича твърде неравномерно. Но все пак българското литературно творчество присъства в немскоезичната преводна литература, редица нейни автори намират подчертано интензивен прием и се радват на по-трайно внимание. Рецепцията на всеки един от тях, втъкавана в културните, литературните и дори политическите взаимоотношения между българите и немците, си има вече собствена история. Безспорно тези "истории" представляват раздели за един бъдещ по-цялостен преглед върху немско-българските литературни взаимовръзки.

В Германия името на Христо Ботев се споменава за първи път във връзка с "аферата Радецки". Това събитие най-много е занимавало печата в Австро-Унгария, но и в Германия е било тема на вестникарите. Лайпцигският "Illustrirte Zeitung" пише, че навсякъде се говори за водената от Христо Ботев чета и "романтичното ѝ дебаркиране" на Козлодуйския бряг,[1] а сп. "Daheim" съобщава, че няколко стотици въоръжени емигранти начело с *Христофор Ботйов* заставили австрийски дунавски параход да спре на българския бряг, развели българското национално знаме и си пробили път до планината[2]. Може би за първи път се говори за Ботев-*поета* в публикуваната през 1891 книга "Das Fürstenthum Bulgarien" на Константин Иречек.[3] От първите вести за Ботев-*войводата* до първия печатен немски превод ще минат 22 години. Едва през 1899 г. Георг Адам започва да печата своите статии за българската литература, в които разглежда и Ботев[4], а в една от тях (в сп. "Neue Deutsche Rundschau") включва преведен откъс от *Моята молитва* и пълния текст на *Хаджи Димитър*. Две години по-късно Георг Адам посвещава на Ботев обширна статия във в. "Vossische Zeitung", в която включва междуременно преработен превод на "Хаджи Димитър", откъси от "Хайдути", "На прощаване", "Обесването на Васил Левски", "Моята молитва", "В механата" и "До моето първо либе", както и френския оригинал на прокламацията до капитана и пътниците на "Радецки" и прощалното писмо до Венета, Димитър и Иванка[5]. С това беше сложено началото на рецепцията на Ботев в Германия.

Всички стихотворения на Ботев са преведени на немски. От "Хаджи Димитър" съществуват седем превода и повече от 20 публикации; "Моята молитва" има шест превода и осем публикации, "До моето първо либе" – пет превода и девет публикации, "Обесването на Васил Левски" – четири превода и дванайсет публикации, "На прощаване" – три превода и шест публикации. Останалите стихотворения имат по два превода – "Патриот", "В механата", "Борба", "Тъмен облак се зададе", "Хайдути", "Делба", "Елегия", "Майце си", респективно по един превод – "Към брата си", "Гергьовден", "Пристанала", "Странник", "Защо не съм". Преведени са също така 27 фейлетона и статии и осем писма и документи.

В Германия години наред Ботевото творчество се представя или чрез обнародване на отделни стихотворения в печата и в книги с българистка тематика, или чрез включване на една или повече творби в антологии на българската литература. До

днес са публикувани седем такива антологии – от Ото Мюлер-Нойдорф (1917), от Рода Рода (1918), от Стефан Йовев и Густаф Хайнзе (1938 г. в София), от Сава Унгерер-Манолова (1959), от Любомир Огнянов и Хорст Гьорш (1959), от Ханс-Юрген Нешченко (1978) и от Николай Кънчев (1997 г. в Клагенфурт)[6]. Доста късно се появиха две отделни авторови издания с поезия и проза на Христо Ботев, издадени от Волфганг Кьопе през 1964 и 1976 г. в Берлин и Лайпциг[7].

В Германия пръв откривател на Христо Ботев и на българската литература въобще е бил д-р Георг Адам (1874–1948). Още като студент по медицина в Берлин и Рощок общува със студенти от славянски страни и тъй като владее полски, бързо учи руски, сръбски и български, чете съответните литератури и се отзовава за тях в печата. Запознава се с Пенчо Славейков, Петко Тодоров, д-р Кръстьо Кръстев, Александър Балабанов, придобива широк поглед върху българската литература и редовно информира за нейното развитие от 1899 г. до войните в "Das litterarische Echo", "Aus fremden Zungen", "Die Gesellschaft", "Kölnische Zeitung" и други печатни издания; освен това превежда Вазов, Петко Тодоров, Алеко Константинов, Кирил Христов, Пенчо Славейков както и народни песни[8].

И днес още прави силно впечатление специалната статия на Г. Адам за Ботев от 1901 г. – "Портрет на поет от времето на българските освободителни борби", както гласи подзаглавието[9]. С присъщия му точен и вдъхновен език Адам извайва образа на *най-великия български поет*. Нагледно описва средата и историческата ситуация, в която той се оформя, като използва цитати от "Народът вчера, днес и утре" и други Ботеви статии, от писма и други документи. Грижливо проследява жизнения път на неспокойно търсещия млад бунтар. С пасаж от Вазовите спомени "Неотдавна" представя лика на поета. Като доминанта на Ботевата личност и поезия подчертава свободолюбието, като осъзнава цялостното съдържание на Ботевото свободолюбие – стремежа към обществена, т.е. национална и социална, както и към индивидуална свобода. Той се опитва да обхване полюсите на Ботевия поетичен свят и вътрешното му напрежение – и любовта му към родината, и омразата към всякакви потисници, преклонението пред борците за свобода и презрението към робската примиреност, болката по жертвите и негодуването от липса на достойнство, любовта към майката, конфликта между влечението към любимата и чувството за дълг към народа. В сравнение с беглите още щрихи в първите статии от 1899 г. статията от 1901 г. показва вече завидно познаване на Ботевата личност и поезия. Личи, че е бил запознат с Ботевата биография на Захари Стоянов както и с неговото издание на произведенията на поета. Не ни е известно дали е чел *критическата студия* на Иван Вазов (1890), но Адам е общувал с Славейков, споделял е в голяма степен неговите литературни схващания и уместен е въпросът, дали се е повлиял от твърде отрицателната оценка, която Пенчо Славейков дава на Ботев в рецензия за книга на Д. Т. Страшимиров от 1897 г., където пише, че Ботев *"не само не е велик, но едва ли може да се нарече и добър поет"*[10]. Адам смята, че нехайството на Ботев спрямо собствените му стихотворения се отразявало и върху тяхната форма, че ту ритъмът, ту римата не били безупречни и че Ботев не е възнамерявал да създава формално съвършени призведения на изкуството, като обяснява това с обстоятелството, с факта, че той бурно е живял и бурно е пял – с пламтящо сърце. Може би това мнение да е известен отглас на Славейковото мнение, може и да е отглас на критичните думи още на З. Стоянов за отделни творби на Ботев. Но във всеки случай Георг Адам – за разлика от

рязката присъда на Пенчо Славейков – грижливо обосновава критичните си забележки. Той си има своите схващания и предпочитания, но за разлика от самите протагонисти на литературните търсения и сблъсъци на времето като посредник между две литератури се стреми към уравновесеност и обективност. За него Ботев е *"свръхмощна личност"*, животът и борбата му са *"романтични"*. В статия от 1901 г. Адам разсъждава за българската литература и за Ботев така: *"Не може да не се види, че на нея* [на българската литература] *като цяло са присъщи все още някои прояви на неузрялост, но също така че е създала вече и някои красоти, които в кръга на световната литература заслужават внимание и признание и че ѝ е свойствена дълбоко вкоренена първична сила, която кара един от нейните най-верни и най-добри представители Христо Ботев да каже: Българският народ не е в гроба на своето преминало, а в люлката на своето бъдеще."*[11]

В две статии, публикувани през 1909 г. в немския печат, и д-р Кръстьо Кръстев дава задълбочена характеристика на Ботев[12]. Кръстев, който пръв в българската философия на културата поставя индивида на дължимото му първостепенно място, се възхищава от личността на Ботев – той е *"властна натура"* (*Herrschernatur*), *"най-великият пламенен дух"* (*Feuergeist)* на Българското възраждане, необикновена личност с покоряваща власт, еднакво *"мощна и в любовта, и в омразата"*. Неговите гениални стихотворения съединяват най-съвършената пластика с истинска поезия и са навлезли дълбоко в живота на народа подобно на народните песни. В *"чудната балада "Хаджи Димитър"* вижда изява на творчески гений; тук Кръстев впрочем препоръчва немския превод на Георг Адам и изтъква неговите заслуги пред българската литература. Българският критик дава диференциран поглед върху въздействието на Ботев. Според него Ботев от години вече владее духовете в България, особено на младото поколение, с идеята за революцията, а на тази идея се дължали както бурният подем на българския народ, така и политически катастрофи в миналото, тя пречела на културното строителство. Тези размишления несъмнено са отклик на конфликти в тогавашното българско общество, а и днес намират привърженици.

В началото на XX век и някои други автори се докосват до Христо Ботев. В своята "Славянска литературна история" Йозеф Каразек споменава Ботев като *"отечествен поет и журналист"*[13], а Матия Мурко, от 1917 г. професор в Лайпциг, в преглед върху южнославянските литератури представя Ботев като *"певец на социалните роби"*, като *"борец за свободата, който е водил авантюристическия живот на бездомен скитник"*[14]. Статиите за Ботев като тези на Адам и Кръстев тогава остават ненадминати в немския печат.

След преводите на Г. Адам дълго време нови не се появяват. Едва през 1917 г. Ото Мюлер-Нойдорф, тогава кореспондент на "Kölnische Zeitung" в София и сътрудник на излизащия тук "Deutsche Balkan-Zeitung", предлага скромната, но все пак първа антология на българската литература на немски със заглавието "Blumen aus dem Balkan". Тя се издава от Немско-българското дружество в Берлин и съдържа 33 стихотворения и разказа от 11 автори, между тях едно Ботево стихотворение – нов превод на "Хаджи Димитър" ("Hadschi Dimiter")[15]. Внушителна проява е антологията "Das Rosenland", която се издава една година по-късно от австрийския писател Рода Рода и която съдържа 87 творби от 26 автори, между тях три стихотворения на Ботев – "Zum Abschied" ("На прощаване"), "An mein erstes Liebchen" ("До моето първо либе") и "Hadji Dimiter, der Freischärler" ("Хаджи Димитър") както и фейлетона "Ein Märchen,

aber keine Lüge" ("Това ви чака!")[16]. Рода Рода (1872–1945) е бил дългогодишен сътрудник на Мюнхенското сатирично списание "Simplizissimus" и се е интересувал от южнославянските литератури. В работата върху антологията му помагат Александър Балабанов, Андрей Протич и Божан Ангелов. Макар да вилнее още войната, в предговора няма ни помен от обичайните за онези години войнствени тонове, напротив – дали България ще е с нас или против нас, пише Рода Рода, за поезията това остава извън обсега на вниманието. Рода Рода споделя с читателя своята радост от литературните открития, които прави, и е убеден, че те допринасят за *"художествено обогатяване"* на немската четяща публика, че и тя като него ще бъде радостно изненадана. Рода Рода включва в книгата есе за неспокойния живот на поета, написано увлекателно и – както подчертава рецензент в "Златорог" – с преклонение[17]. В противовес на много други публикации Рода Рода констатира, че щом Ботев е кумир на българите, това се дължи не толкова на безкористните му дела за народа, а на неговото великолепно изкуство, на окрилящия ритъм на неговите песни. За него Ботев е гений, който с малко по обем, но огромно по съдържание творчество дълбоко е влязъл в съзнанието на народа. Рецензентът на сп. "Das literarische Echo" оценява книгата като първа сбирка, която със сполучлив превод на прозата и проникновено претворяване на поезията ще печели приятели за непознатата още българска литература[18].

Пишещите за Ботев нерядко прибягват до литературни паралели, с които като че ли се опитват да улеснят възприемането на даден чужд автор. В статията си във "Vossische Zeitung" Г. Адам сочи прилики между Ботев и бурната младост на Пушкин, за да доизясни темперамента на българския поет; д-р Кръстев пък в споменатите немскоезични статии сполучливо сближава Ботев с унгарския поет Шандор Петьофи. С ясно разбиране за оригиналността на Ботев Рода Рода духовито отбелязва в своята антология, че Ботев е и Петьофи, и Фердинанд Фрайлиграт, и Теодор Кьорнер в едно лице. Рода Рода привежда името на Фрайлиграт, певеца за демократична и единна Германия през XIX век, защото очевидно осъзнава, че само с Кьорнер немският паралел с гения Ботев би бил несъстоятелен. Но по-сетнешни автори и преводачи често не разполагат с такова прозорливо разбиране, така че паралели между Ботев и Кьорнер до края на Втората световна война едва ли не се превръщат в задължителен шаблон. Така например Ерик Крюнес, след Г. Адам автор на български литературни писма в сп. "Das Literarische Echo", през 1918 г. вижда Ботев като доказателство за това, че по негово време в България истински поети не е имало (!), а само (!) певци на освободителното движение, и го сравнява с Макс Шенкендорф и отново Кьорнер[19]. Или: Авторът на страноведска книжка за България, Каснер, в първите две издания (1926 и 1927 г.) се задоволява със споменаване името на Ботев във връзка с Априлското въстание, в третото издание от 1935 г. обаче ще добави – *"българският Теодор Кьорнер"*[20]. А през 1942 г. Любомир Владикин издава в София на немски език книжка, в която още със заглавието нарича Ботев *"българския двойник"* на Теодор Кьорнер и в която твърди, че двамата поети, макар да произхождат от различна социална и културна среда, *"щом прозрели своя дълг към народ и отечество"* тръгнали по еднакъв път и си приличали като братя[21]. Действително Макс Шенкендорф (1783–1817) и Теодор Кьорнер (1791–1813) участват във войната против Наполеоновото господство над Германия (1806–1813) и я възпяват. Като хусар в доброволчески отряд Кьорнер през 1813 г. пада убит. Тяхното дело заслужава респект, но техните едностранчиво призивни стихове днес имат само историческо значение.

Тяхната близост с Ботев се изчерпва с някои биографични моменти и някои външни черти в стиховете им. Паралели от такова естество по същество омаловажават Ботевата поезия, не отговарят на нейното духовно и художествено величие. Неслучайно Г. Адам, преводач с фин усет към поетичното, не прибягва към такъв паралел. Като погледнем времето, през което особено често се търси паралел между Кьорнер и Ботев и се възхвалява героичната им смърт, която се издига в мит, ни се натрапва мисълта, че тук се използва литературата за не дотам литературни цели.

След Първата световна война излизат някои публикации, които се занимават с отделни аспекти на Ботевата личност и поезия. Диференциацията, която тук наблюдаваме, се дължи не толкова на естетически съображения, а по-скоро на различни идейни и дори политически подбуди. Заслужава внимание блестящо написаното есе от Херман Вендел "Christo Botjov" (1926)[22]. Херман Вендел, социалдемократически депутат в Райхстага, който като публицист се е занимавал и с проблеми на южните славяни, убедително рисува личността, живота, революционната дейност и обществените идеи на Ботев и подчертава, че този страстен борец за свобода разбира националното въстание и като социална революция. Вендел цитира в есето откъси от "Хаджи Димитър" и "Обесването на Васил Левски" в собствен превод. В една своя книга за някои славянски литератури от 1922 г. Йозеф Зайферт също така обръща внимание на социалните тежнения на Ботев, но ги коментира отрицателно. Според Зайферт Ботев е открил *"царството на поезията"* за българите и е дал най-доброто си в песните за хайдути, докато *Борба* била анархистична творба, а "Моята молитва" воювала срещу бог и всякакъв авторитет[23]. Подобни виждания застъпва през 1927 г. и Франц Йозеф Вайст в статия за новата българска поезия[24]. Тази статия намира положителен отклик в България[25]. Но Вайст вижда в Ботев и художествен гений, който надминава времето си. Авторът се позовава на Ботевите тържества в България през 1926 г. и не е изключено да черпи от собствени наблюдения, когато пише, че българите горещо уважават поета като национален герой и че Ботевата поезия е не само елементарен израз на силите и страстите на първичния български народ, но и *"пророческо откровение на българския дух"*. На такова едва ли не мистично възвисяване тогава се натъкваме неведнъж. Пак по това време (1929) Константин Гълъбов се изказва в немскоезично списание за българската поезия, слави Ботев като най-великия майстор на всички онези поети, които дават израз на силния копнеж на българския народ към свобода, и констатира, че той действа като митичен образ върху въображението на народа[26]. По-късно Ботев не бе пощаден и от опити да бъде тълкуван в духа на хитлеристката идеология. В една книга за европейския югоизток в раздела за *"водачи и водени"* на фона на прословутия мит за избрания от провидението вожд, Ботев се свежда до мита за *"кръвна жертва"* и *"предопределена смърт"* и се лишава от всичко, което го прави богата, дълбока и обаятелна личност.[27]

През онези години нови преводи се появяват едва през 1937 г., когато в София Стефан Йовев издава поетична антология с три стихотворения на Ботев, преведени от Густаф Хайнзе, псевдоним на Йозеф Клайн – "Abschied" ("На прощаване"), "An meine erste Liebe" ("До моето първо либе") и "Hadji Dimiter, der Freischärler" ("Хаджи Димитър")[28]. Преводите на Хайнзе (1896–1971), австрийски поет и преводач, който от 1924 г. живее в София, се радват на по-продължително внимание и често се препечатват в немскоезични издания в България.

След войната първата антология на българска поезия, която предлага и преводи на Ботеви стихотворения, бе издадена от Сава Унгерер-Манолова през 1958 в гр. Мюнхен. Включени са "An meine Mutter" ("Майце си"), "Vassil Levski am Galgen" ("Обесването на Васил Левски") и "An meine erste Liebe" ("До моето първо либе"). Името на съставителката се среща още на страниците на "Bulgarienwart", който излиза през 30-те и началото на 40-те години в София. В антологията се дава предпочитание на Теодор Траянов, за когото преводачката смята, че е по-близък до немския читател. Ботев се характеризира като копнеещ за свобода патриот, който за нея е готов да пожертва и любовта си[29].

В някогашна ГДР първият превод на Ботево стихотворение се печата през 1951 г. В сп. "Aufbau" по случай 75-годишнина от смъртта на поета се помества неподписана статия за него, която, съдейки по начина, по който се предават някои заглавия, е превод от руски или е съставена с помощта на литература на руски език. Статията не надминава обичайните за онова време клишета, но е придружена с хубав превод на "Моята молитва" от поета Паул Винс (1922–1982)[30]. През 1959 г. в (Източен) Берлин, в предназначена за училищата поредица за литературите на *"страните с народна демокрация"*, се появи на бял свят не дотам щастливо стъкменото томче "Bulgarien erzählt", подготвено от Любомир Огнянов и Хорст Гьорш. Макар да е обременена с конюнктурни текстове, антологията поднася и литературни ценности, между тях три стихотворения на Ботев – "Hadschi Dimiter" ("Хаджи Димитър") в превод на Рода Рода, "Auf den Tod Wassil Lewskis" ("Обесване на Васил Левски") в превод на Мартин Ремане, най-добрият досега превод на това стихотворение, "Mein Gebet" ("Моята молитва") по подстрочен превод на Барбара Шпаринг, претворено от Инге Трексел, както и писмото до Грудов, Кавалджиев и Странски от 17 май 1876 г., преведено от Барбара Шпаринг. В предговора се изтъква, че с Ботев българската поезия се извисява до върховете на голямата поезия и се превръща в световна литература в смисъл на Гьотевото разбиране за сближаващата народите мисия на литературата[31].

Важно събитие в рецепцията на Ботев е книгата "Christo Botew. Der Balkan singt sein wildes Lied. Gedichte und Publizistik", издадена от Волфганг Кьопе през 1964 г. в Берлин[32]. Книгата съдържа 19 стихотворения (изоставено бе само "Ней"), 26 статии от вестниците "Тъпан", "Дума на българските емигранти", "Будилник", "Знаме" и "Нова България", както и девет документа и писма. Стихотворенията е претворил на немски известният писател и поет Франц Фюман (1922–1984), по подстрочен превод на съставителя, отличен познавач на българския език; прозата е преведена от Инге Кушел. Прозата, особено сатирата на Ботев и фейлетоните, в повечето случаи се отнасят за конкретни събития и лица, които не са известни и достъпни на немския читател, затова трябваше да се направи доста стеснен подбор; въпреки това един рецензент все още намира, макар и без основание, че са твърде много[33]. В предговора и с помощта на голям брой пояснителни бележки, особено към публицистиката, съставителят дава широка информация за времето, живота и творчеството на Ботев. Днес не се иска много ум, за да се установи, че ботевознанието в тогавашна България е дало по-силно или по-слабо отражение и върху публикациите за Ботев в тогавашна ГДР, толкова повече, че господстващите идеологии в двете страни бяха на една вълна. Илия Тодоров още не бе направил своите изследвания за авторството на "Символверую на българската комуна", следователно този текст също бе включен в изда-

нието. А относно статията от 3 август 1875 г. във в. "Знаме" съставителят още тогава посочва, че авторството ѝ е оспорвано. (Впрочем и без тези два текста образът на Ботев, който мисли в общочовешки измерения, ни най-малко не се накърнява.) Трябва да се подчертае, че изданието е направено с любов и компетентност, без често срещаната екзалтация и патетичност. Десет години по-късно, през 1976 г., по случай стогодишнината от гибелта на Ботев, Волфганг Кьопе подготвя ново издание "Christo Botew. Schwarz wie eine Wolke"[34]. Книжката съдържа 18 стихотворения (изоставени са "Ней" и "Послание"), като някои стихотворения се отпечатват и на немски, и на оригиналния български език, 16 фейлетона, статии, писма и документи, както и факсимилета и илюстрации от Ботевите вестници. Вместо предговор или послеслов тук се прибавя хронологическа таблица на биографията на Ботев и на най-важните исторически събития по негово време, за да може читателят да се запознае с Ботев, без да се чувства наставляван.

От книгите на Кьопе по-късно често се препечатват Ботеви преводи, така например и в антологията "Das Wort – meine Waffe. 1878–1978", издадена през 1978 г. в (Западен) Берлин. В кратко есе Петер Герлингхоф разглежда приноса на Ботев за създаването на революционна литературна традиция в България[35]. А през 1997 г. поетът Николай Кънчев ни обогати с нова, съставена по строго естетически критерии антология на българската поезия от Ботев до по-млади съвременни автори. Ботев тук се представя в по-широк контекст, който се простира непосредствено до наши дни, и се оказва, че и на този фон продължава да ни вълнува. В него са поместени "Meiner ersten Liebe" ("До моето първо либе"), "Geteiltes Los" ("Дялба"), "Elegie" ("Елегия"), "Hadħi Dimitar" ("Хаджи Димитър"), "Mein Gebet" ("Моята молитва") и "Der Kampf" ("Борба"). Новите преводи на Клаус Детлеф Олоф и Валерия Йегер позволяват нова гледна точка в общуването с Ботев[36].

Сложен е проблемът за превода. Всъщност не става дума просто за превод, а за претворяване, "*пре-сътворяване*" (Nachdichtung), при което преводачът се стреми да обхване поетичната визия и емоционално-асоциативната сърцевина на оригинала, но в тази рамка пък разполага с широк простор. Преводът е непосредствена проява на възприемане на друга литература. Преводачът внася нещо *свое* в *чуждата* творба при трансформирането ѝ в приемащия език. Много важна е мисълта на Зигрид Купш-Лозерайт, която пише, че преводачът трябва да се ориентира както по условностите и нормите на приемащата култура, така и по духовния кръгозор на очакванията на приемателя. В превод на литературно произведение читателят иска да почувствува и екзотичното, *другия* начин на мислене, *другата* форма на изразяване, Поради това преводачът трябва да маркира разликата между подаващата и приемащата култура, да прави осезаемо, че текстът идва от *чужда* култура[37]. Успехът на превода зависи от вникването в образността на оригинала, в прагматичните и интралингвалните значения, в конотативното *многогласие.*

Ще се опитаме накратко да сравним седемте превода на "Хаджи Димитър" – от Георг Адам, Ото Мюлер-Нойдорф, Рода Рода, Густаф Хайнзе, Франц Фюман и Клаус Детлеф Олоф/Валерия Йегер. Пишещите за Ботев различно определят жанра на "Хаджи Димитър" – като балада, ода, романс. Това произведение притежава мощна епическа канава, в която здраво са втъкани силна емоционалност, мъжествен нрав, символични образи, строга мисъл, следователно ярко са изявени неговите баладични

черти. Спомената епическа канава улеснява, но и задължава преводача. Ограничаваме се с наблюдения върху ритъма и ритмичната структура на баладата, претворяването на отделни моменти от нейната образност и на някои съществени случаи на конотативни значения.

От първия преводач, Г. Адам, разполагаме с два преводни варианта – от 1899 и преработка от 1901 г. Адам превежда от оригинала. Както всички по-сетнешни преводачи и той спазва броя на двадесет строфи с по четири стиха. Ботев идва от народната песен и съзнателно използва силабическия стих и цезурата. Дори там, където се отдалечава от народната песен, както е случаят с "Хаджи Димитър", писан по думите на Атанас Далчев *"по модерен начин"*, силабическият стих и цезурата играят решаваща роля. Според Далчев римата при Ботев е повече зрителна, не притежава значение за ритъма[38]. Г. Адам спазва десетосричния стих на оригинала, стреми се да спазва и цезурата, защото добре разбира, че от нея зависи ритъма, например в стиха *"очи тъмнеят, глава се люшка"*: *"Sein Aug umflort sich und das Haupt wird schwer"*, като съюзът *und* се вмъква само за да се получат десет срички. Нерядко Адам не успява да поставя цезура след петата сричка, поставя я след четвъртата или шестата. Освен това прави впечатление, че подсилва римата. При Ботев тя е едва загатвана, преобладава и кръстосана женска рима, която като че ли заглъхва и придава на произведението епическо трептене; Адам пък предпочита кръстосана мъжка рима, която внушава стегнатост; вместо на *женска – строшена – люшка – вселена*, стиховете на втората строфа завършват на *Gewehr – zerschellt – wird schwer – feige Welt*. Адам усеща, че внася нещо несвойствено в езика на Ботев и се опитва да смекчава строгата стегнатост, като на места редува мъжки с женски рими (*жалеят – пеят – erglüht – Heldenlied*) или съкращава стиха с една сричка. В стихотворението на Ботев има движение. Така например поетическото Аз се доближава до лобното място на Хаджи Димитър (*"...Там на Балкана"*) и после застава непосредствено до него. В първия превод Г. Адам превежда *"Лежи юнакът"* с *"Dort liegt der Held"*, а във втория вариант поправя: *"So liegt der Held"*. Адам целенасочено работи върху стиха на превода, за да внуши това движение. В първия вариант стиха *"Очи тъмнеят..."* гласи: *"Das Aug umdüstert, das Haupt so schwer"*, но този превод описва състояние вместо процес на телесно изтощаване, и Адам бърза да поправи превода: *"Sein Haupt umflort sich und das Haupt wird schwer"*. За съжаление точен еквивалент за *юнак* на немски няма, Адам взема думата *Held*, герой. Ботев вплита в поетичната си реч мотивни вериги с *юнак* и с *пея* (и производни), които съответстват с главната мисъл на творбата и са елементи на вътрешната ѝ структура. Георг Адам грижливо пресъздава тези мотивни вериги според възможностите на немския език. Хубав пример е още първата строфа:

Er lebt, er lebt! Dort auf des Balkans Höhn
Liegt er im Blut, die tiefe Wunde klafft,
Leis atmet er, der Held so jugendschön,
Der stolze Held voll Trotz und Mut und Kraft.

Интересен е и преводът на най-прочутата строфа от баладата – "Настане вечер...":

Empor steigt bleich der Mond, die Nacht beginnt,
Am Himmel hoch der Sterne Heer erglüht.
Die Berge flüstern, leise klagt der Wind,
Der Balkan stimmt an ein Heldenlied.

Общото впечатление е положително. Има обаче някои моменти, за които трябва да се замислим. Щастливо съвпадение е, че както думата *Балкан* (като синоним), така и немската дума *Balkan* означават и *Стара планина*. За да изпъква по-ярко този образ в последния стих на строфата, Адам в третия стих вместо *гора* пише *Berge* (*планина*), и по такъв начин препраща вече със съответна асоциация към четвъртия стих *"Der Balkan stimmt an..."* Така от самото начало е ясно, че поетът говори за (Стара) *планина* и се изключва асоциацията с по-разпространеното в немския език значение *Балканите*. Друг интересен момент в превода е, че докато Ботев съживява само Балкана (той *"nee"*), а иначе предава природните картини с неметафорични думи, Адам опоетизира природните картини, очевидно за да се доближава до трудно-постижимото внушение на оригинала: при Адам планината *"шепне"*, вятърът *"плаче"*. Друг момент: Адам превежда втория стих *"...звезди обсипят свода небесен"* с *"...der Sterne Heer erglüht"*. Думата *Heer* стои и като синоним за *безброй* и има за цел да буди подобни асоциации като *обсипят*, но по-разпространеното ѝ значение е "*войска*", затова образът-синоним не е особено сполучлив. И на края – може да се оспорва разместването на *вечер (Nacht) и месец (Mond)* в първия стих, то не изглежда оправдано и противоречи дори на вътрешната логика на стиха. Очевидно е трудно да се предава на немски първичната сила на Ботевия език, със сгъстени изречения и синтагми, с често нечленувани съществителни, без самостоятелни определителни и неопределителни членове, с които е претрупан немският език, със стройни глаголни форми, а не със сложни и разместени, с онова конотативно богатство, което се получава например от употребата на глаголи от свършен вид в сегашно време. Все пак едно сравнение между първия и втория вариант на превода показва, че Адам търси да изтласка на заден план всяко излишно опоетизиране и се стреми към мъжествения тон на оригинала. Така например най-напред превежда *"Wer für die Freiheit fällt im heiligen Streit..."*, но думите *"heiliger Streit"* са клише, и Адам ги изхвърля: *"Wer für die Freiheit fällt, der lebet fort..."* Като пръв опит преводът на Г. Адам заслужава най-голям респект.

Преводът на Ото Мюлер-Нойдорф от 1917 г. се изгражда на осем- до дванайсетсрични стихове с кръстосана ту женска, ту мъжка рима; чрез тяхното редуване преводачът постига хубава езикова мелодия. Има отделни стихове, които са поне приемливо решение, например в следната строфа:

Tagsüber der Aar sorgt, ihm Schatten zu bringen,
Der Wolf leckt sanft seine blutende Wunde...

Но често Мюлер-Нойдорф не намира подходящ немски еквивалент за Ботевите образи. Още в първия стих попадаме на грешка: *"Ewig er lebt"* – възкликва преводачът. А стихът *"Жив е той, жив е!"* има богата конотация. Във визията на поета Хаджи Димитър е още жив, имало е слухове, че е жив, все още жив е героят в баладата, и той ще остане жив в паметта на хората, – така зазвучава поетическият лайтмотив на баладата, а Мюлер-Нойдорф обеднява конотативния потенциал на началото на стихотворението. Понякога превежда тромаво: *"Der, welcher gefallen als Freiheitsheld..."* е твърде неподходящ превод за сюблимния оригинал, на друго място използва плоско сравнение, докато Ботев си служи с изразителна метафора. Преводът е без естетическо внушение.

В предговора към своята антология от 1918 г. Рода Рода отстоява правото си на известна доза свобода при превеждането, още повече при претворяването на поe-

зия[39]. Той превежда в десет- и единайсетсрични стихове, обикновено с цезура след петата или шестата сричка. В езиковия ритъм на превода проличава опитен стихотворец и преводач. Умело разгръща венец от образи, в който нанизва и основните мотиви на оригинала, особено *юнак* и *пея*. Да погледнем строфата *"Този който падне..."*:

Wer kühn für die Freiheit kämpfend gefallen,
Er stirbt nicht im Grabe, modernd und dumpf,
Der Himmel, die Erde, die Länder erschallen
In ewigem Preis von seinem Triumph.

Преводът се отличава с ритъм, напомнящ за оригинала, стиховете са хубави, мелодични. Обаче прилагателното *kühn*, освен че служи за набиране на срички, е съвсем излишно, защото прилича на клише. Отпадането на *"звяр и природа"* обеднява тази в оригинала толкова съдържателна и сгъстена строфа. Вместо дълбоко емоционални и едновременно мъжествени, "земни" образи като *звяр и природа* последните два стиха на превода представляват дитирамби, каквито не са присъщи на Ботев. Има нещо смущаващо и в превода на *"Настане вечер..."*:

Der Abend bricht an. In himmlischen Höhen
Erhebt sich der Mond, von Sternen umloht.
Da brandet der Wald, da schnauben die Böen,
Der Berg singt ein Lied von Freiheit und Tod.

С глаголите *umlohen* (обгръщам с пламъци), *branden* (бушувам), *schnauben* (фуча), както със съществителното *Bö* (краткотраен силен вятър) се изграждат хиперболизирани образи и се извършва едно изкуствено, несвойствено на Ботев опоетизиране. При тази инфлация на думи и образи думите губят характерната за Ботев тежест. Читател, на който е предоставен този превод, ще добие положителна, но не дотам адекватна представа за Ботев и неговата балада. Но независимо от това преводите на Рода Рода имат собствена художествена стойност и поради това дълго време са били живи. Неговият превод на "Хаджи Димитър" се препечатва години наред.

Както предишните преводачи, така и Густав Хайнзе изгражда своя немски вариант на "Хаджи Димитър" на десет- и единайсетсрични стихове и използва цезурата за постигане на ритъма. Ритъмът се подчертава от кръстосана рима, която в повечето случаи е женска и по този начин придобива по-близко до оригинала заглъхващо звучене. Хайнзе като че ли по-последователно от Рода Рода спазва образната семантика на оригинала. Добро впечатление прави преводът на втората строфа с ярката цезура в първия и третия стих, с редуването на женска с мъжка рима, както и с изразителността на образите:

Zur Rechten geworfen liegt seine Büchse,
Zur Linken der blutige Degen, zerspellt.
Das Haupt fällt nieder, die Augen brechen,
Die Lippen verdammen sterbend die Welt.

Голям недостатък в превода на Хайнзе е понякога несполучливият подбор на немската лексика. Преводът *"Noch atmet er, noch lebt er"* (още диша, още е жив) е лишен от асоциативни възможности и се свежда до констатацията, че героят още не е умрял. (Впрочем и Рода Рода тук е сбъркал с *"Er lebt noch! Er lebt noch!"*). Друг пример: *"Wer im Kampf für die Freiheit der Heimat gefallen..."* (Който е паднал за свободата на родината...) – тук се натъкваме на недопустимо стесняване на Ботевата мисловност

и свеждането ѝ до равнището на Шенкендорф и Кьорнер; Ботевото разбиране за свободата е общочовешко. Твърде произволно Хайнзе пренебрегва и мотивните вериги в баладата, подменя думата *юнак* с различни синоними *Streiter*, *Krieger*, *der Wunde*. Особено синонимът *Krieger* (воин, ратник) никак не е подходящ, защото тази немска дума се асоциира или със средновековни воини, или с патриотарски дитирамби. Странно е, че Хайнзе не приема образа на вълка, който два пъти се появява в балада. В двата случая Хайнзе слага думата *Wild* (дивеч, горски животни), за преводача може би със значението на *звяр*, но такава конотация би била твърде изкуствена. Но общо взето преводът е интересен и заслужава внимание.

За Франц Фюман Ботев е единственият български поет, когото превежда. Той го претворява по подстрочен превод. Но Фюман има и усет към славянски езици, превеждал е чешка поезия. Той умело пресъздава ритмиката на оригинала: стиховете му са десетсрични, цезурата е почти във всеки стих след петата или шестата сричка, във всеки стих има четири до пет ударения, кръстосват се ту женски, ту мъжки рими.

Der für die Freiheit ficht und für sie fällt,
der ist unsterblich: Ihn betrauern
Tier; Wald und Erde und das Sternenzelt
und ewig wird sein Ruhm im Liede dauern.
.....
Und wird es Abend, steigt der Mond herauf,
die Sterne heben hoch zu leuchten an,
der Wald beginnt zu rauschen, Wind weht auf,
und ein Haidukenlied singt der Balkan.

За разлика от повечето предишни преводачи, Фюман се отказва от допълнително опоетизиране и закръгляване на стиха чрез превода и се старае да улучва сбитата, мъжествена фраза на Ботев. Така например и Адам, и Рода Рода, и Хайнзе предават тирето в *"Кажи ми, сестро, де – Караджата"* с глаголите *bleiben* (оставам) и *weilen* (пребивавам), докато Фюман слага едно непретенциозно *ist* (е): *"Sag, Schwester, mir, sag, wo ist Karadsha"*. Ботев не търси нарочно поетични думи, думи от високия стил, под неговото перо и обикновени думи приемат поетична хубост и експресивна мощ. Фюман се доверява на силата на естествената дума и така успява да предложи силен превод:

Das Adlerweibchen spendet tags ihm Schatten;
der wilde Wolf leckt ihm die Wunde rein,
der Heldenadler selbst umsorgt den matten
gefällten Held und will ihm Bruder sein.

Франц Фюман плътно се придържа към образната система на оригинала, рядко допуска изключения. Той се отнася с респект към творението на Ботев, не изтъква себе си като претворител. Внимателно съживява в превода си мотивните вериги, толкова важни за Ботевото произведение, и още в първия стих, като превежда *"Жив е той, жив е"* със стегнатото *"Er lebt, er lebt!"*, се стреми да запазва асоциативното богатство на българския оригинал. В този превод най-силно прозвучава тъжно-мъжествената интонация, характерна за тази балада. За съжаление преводите на Ботев не бяха включени в излезлите посмъртно събрани съчинения на Фюман, макар че в тях се отделя място и на преводи. В бележка към том II (преводи) се обяснява, че се подбират само преводи на чешка и унгарска поезия, и то само такива, които и като

превод са истинско поетическо произведение[40]. Но за разпространението на Ботев в Германия преводите на Франц Фюман отбелязват важен момент.

В най-новата антология на Николай Кънчев преводачите Клаус Детлеф Олоф и Валерия Йегер предлагат нов прочит на Ботев на немски. Техният превод изненадва с отказа от всякаква крайна рима, изцяло се доверява на кръстосано редуване на десет- и осем-, респективно деветсрични, стихове с нередовна цезура и с по четири (логични) ударения във всеки стих. Като погледнем антологията, се оказва, че по принцип не се търси рима в превода, държи се само на точно предаване на поетическата мисъл. Не се спирам тук на предимствата и на границите на този принцип, но за Ботев е много подходящ, защото дори там, където употребява рима, решаваща роля играят структурните изисквания на силабическия стих. Не учудва следователно, че този превод е много близък до образната система на оригинала, че и езикът му е сгъстен и точен, с изключение на началото на първия стих, където немското *"Noch lebt er, lebt!"* значително стеснява асоциативните възможности, заложени от автора в този стих. Стремежът към сгъстен език понякога подвежда към елипси дори там, където те спъват хода на поетическата мисъл: *"Ernte-zeit... Sklavinnen, traurige Lieder!"* Но като цяло преводът убедително представя прочутата балада.

От сто години вече преводачи, литератори, приятели на България пишат за Ботев и полагат усилия да превеждат неговите произведения. Като поет, в живота и в творчеството на когото се пречупват съдбоносни за народа му събития и който сам се е намесвал в историята, Ботев се възприема и тълкува по различен начин през различните времена. Известната снимка, на която се виждат Ботев, Славков и Драсов около маса и пред тях е човешки череп, кара през 1978 г. писателят Харалд Герлах (1940–2001) да се замисли за Ботев и за неговия *"кратък път към безсмъртието"*. И напомняйки как се е скрило населението на Враца от Ботевата чета, Герлах изразява съмнение в смисъла на саможертвата, пита дали трябва да идват герои, за да учат народа, вместо народът сам да си създава герои тогава, когато има нужда от тях. Не без резигнация той констатира, че днес трябва да живеем с мит, като от време на време коригираме паметниците...[41]

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] "Eine vierte Tscheta, welche, geführt von Kristjo Botjow, durch ihre romantische Landung bei Kodoschlui (!) am 29.Mai viel von sich reden machte, zog nach dem Berkowitza-Balkan." – Der Aufstand in Bulgarien. – In: Illustrirte Zeitung, 67, 8. VII. 1876, p. 23

[2] Die Türken in Bulgarien. – In: Daheim, XII, № 46 – 12.VIII.1876, 732–734.

[3] JIRECEK, KONSTANTIN. Das Fürstenthum Bulgarien. Prag, 1891, p. 252.

[4] ADAM, GEORG. Das bulgarische Schrifttum. – In: Das litterarische Echo. I, 1898–1899, 11, 681–686, 1.III. 1899; GEORG ADAM: (Über rumänische, bulgarische und serbische Literatur). – In: Neue Deutsche Rundschau, 1899, 891–896.

[5] ADAM, GEORG. Christo Boteff. Ein Dichterbild aus der Zeit der bulgarischen Freiheitskämpfe. – In: VossischeZeitung, Sonntagsbeilage, 30.VI.1901, 205–207; 7.VII.1901, 213–225.

[6] MÜLLER-NEUDORF, OTTO. Blumen aus dem Balkan. Berlin 1917; RODA, RODA. Das Rosenland. Hamburg-Leipzig, 1918; JOWEFF, STEFAN (Hg.). Bulgarische Gesänge. Übersetzt von Gustav Heinse. Sofia, 1938; UNGERER-MANOLOWA, SAWA. Bulgarische Gesänge. München, 1959; OGNJANOW, LJUBOMIR, HORST GÖRSCH (Hg.). Bulgarien erzählt. Berlin, 1959; NESCHSCHENKO, HANS-JÜRGEN (Hg.). Das Wort – meine Waffe. 1878–1978. Berlin (West), 1978; KANCEV, NIKOLAJ (Hg.). Das Buch der Ränder. Bulgarien. Lyrik. Klagenfurt, 1997.

[7] BOTEW, CHRISTO: Der Balkan singt sein wildes Lied. Gedichte und Publizistik. Hg. von Wolfgang Köppe. Berlin, 1964; CHRISTO BOTEW: Schwarz wie eine Wolke. Gedichte, Publizistik, Briefe. Hg. von Wolfgang Köppe. RUB 599, Leipzig 1976.

[8] РАНДОВ, Н.: Приятелят на славяните Георг Адам и отношението му към българската литература. – В: Сборник в чест на 80-годишнината на проф.Тодор Боров. София 1984, 63–70.

[9] ADAM, GEORG. Christo Boteff. Ein Dichterbild ....

[10] СЛАВЕЙКОВ, П.П. Една книга върху Ботйов. Критически етюд от Д. Т. Страшимиров. – В: П.Славейков. Събрани съчинения, Т. 6, кн. 2, С., 1923, 213–225.

[11] "Man kann nicht verkennen, daß ihr (der bulgarischen Literatur, D.E.) im ganzen noch manches Unreife anhaftet, doch auch, daß sie schon jetzt manches Schöne gezeigt hat, das in der Gemeinde der Weltliteratur Beachtung und Anerkennung verdient, und daß eine tiefgegründete urwüchsige Kraft ihr innewohnt, welche uns einen ihrer treuesten und besten Vertreter, Christo Boteff, bestimmen läßt, der gesagt hat: Das bulgarische Volk befindet sich nicht am Grabe seiner Vergangenheit, sondern in der Wiege seiner Zukunft." – ADAM, GEORG. Von der bulgarischen Literatur. – In: Aus fremden Zungen. XI, V 2, 1901, 958–959.

[12] "...eine ungewöhnliche Persönlichkeit, von unwiderstehlicher Gewalt, gleich mächtig in Liebe und Haß..." – Dr.K.Krsteff-Miroljuboff. Die neue bulgarische Literatur. – In: Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik. Berlin, III, 1909, 110–123, 23.I.1909; Literatur und politisches Leben im neueren Bulgarien. – In: Frankfurter Zeitung, 28.IV.1909.

[13] KARASEK, JOSEF. Slawische Literaturgeschichte.II. Das 19. Jahrhundert. Leipzig 1906, p. 96.

[14] MURKO, MATTHIAS. Die südslawischen Litteraturen. – In: Die Kultur der Gegenwart. Die osteuroäischen Literaturen und Sprachen. – In: Matthias Murko. Die südslawischen Litteraturen. – In: Die Kultur der Gegenwart. Die osteuropäischen Literaturen und Sprachen. Berlin und Leipzig, 1908, p.240

[15] MÜLLER-NEUDORF, OTTO. Blumen aus dem Balkan. Berlin, 1917, 23–25

[16] RODA RODA. Das Rosenland. Hamburg und Leipzig, 1918, 55–75

[17] ГЪЛЪБОВ, К. Българска антология на немски. – В: Златорог, 1921, № 2, с. 157

[18] KRÜNES, ERIK: Das Rosenland. Bulgarische Gestalter und Gestalten von Roda Roda. – In: Das Literarische Echo, XXI, № 10, 15.II 1919, 628.

[19] KRÜNES, ERIK. Bulgarischer Brief. – In: Das Literarische Echo, XI, № 2, 112.

[20] KASSNER, C. Bulgarien. Berlin 1926, 1927 – p. 7, 1935 – p. 9.

[21] WLADIKIN, LJUBOMIR. Der bulgarische Dopppelgänger von Theodor Körner. Sofia, 1942. (Книжката съдържа преводите на седем стихотворения на Ботев от Рода Рода и Густаф Хайнзе без да се посочва тяхното име.)

[22] WENDEL, HERMAN: Aus der Welt der Sudslawen. Berlin, 1926, 221–231. (Статията е проучена от Зоран Константинович: Христо Ботев и Херман Вендел. – В: Литературна мисъл, XXXII, 1988, № 5, 100–104.

[23] SEIFERT, JOSEF L. Literaturgeschichte der Cechoslovaken, Südslaven und Bulgaren. München, 1922, 225–226.

[24] JOSEF WEIßT, FRANZ. Bulgarischer Brief. – In: Die Literatur, XXIX, 1927, № 10, 598–600.

[25] СТАВРЕВ, В. Немски отзив за българска литература. – В: Златорог, VII, 1927, с. 394–397.

[26] GALABOV, KONSTANTIN. Die bulgarische Lyrik vor und nach dem Kriege. – In: Slavische Rundschau, I, 1929, № 9, 773–777.

[27] FRANZ THIERFELDER: Schicksalsstunden des Balkans. Wien, Leipzig, 1941, 9, 145–146.

[28] JOWEFF, STEFAN. Bulgarische Gesänge. Übersetzt von Gustav Heinse. Sofia 1938, 13–23.

[29] UNGERER-MANOLOWA, SAWA. Bulgarische Gesange. Munchen, 1958, 11–15.

[30] BOTJEW, CHRISTO. Mein Gebet. Deutsch von Paul Wiens. – In: Christo Botjew. Aufbau, VII, 1951), № 6, 557–559.

[31] OGNJANOV, LJUBOMIR, HORST GORSCH: Bulgarien erzählt. Berlin, 1959, 46–51; "Mit Botew erreicht die bulgarische Literatur die Höhen der großen Dichtkunst und wird zur Weltliteratur im Sinne der völkerverbindenen Aufgaben der Literatur", 13–14.

[32] BOTEW, CHRISTO: Der Balkan singt sein wildes Lied. Gedichte und Publizistik. Nachdichtung: Franz Fühmann. Aus dem Bulg. Übersetzt von Wolfgang Köppe und Inge Kuschel. Berlin, Weimar. Aufbau Verlag, 1964.

[33] ZIPPEL, KLAUS. Der Balkan singt sein wildes Lied. Gedichte und Publizistik... Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1964. – In: Der Bibliothekar. Zeitschrift für Bibliothekswesen, XVIII, № 11, 1964, 1159–1161.

[34] BOTEW, CHRISTO: Schwarz wie eine Wolke. Gedichte, Publizistik, Briefe. Hg. von Wolfgang Köppe. RUB 599, Leipzig, 1976.

[35] NESCHSCHENKO, HANS-JÜRGEN(Hg.): Das Wort – meine Waffe. 1878–1978. Hundert Jahre bulgarische revolutionäre Lyrik. Berlin (West), 1978, 11–39.

[36] KANCEV, NIKOLAI (Hg.): Das Buch der Ränder. Bulgarien: Lyrik. Klagenfurt 1997, 15–26.

[37] "Nach unseren hermeneutischen Pramissen sollte der Ubersetzer sich an zielkulturellen Konventionen und Normen der Vertextung und am Bedeutungs- und Sinnhorizont der Empfangererwartung orientieren. So will der dt. Leser z.B. bei übersetzten literarischen Werken durchaus das Exotische, die "andere" Denkweise, die "andere" Ausdrucksform spüren; und der Übersetzer tut gut daran, die kulturelle Differenz zu markieren, Fremdheit erfahrbar zu machen." – KUPSCH-LOSEREIT, SIGRID. Übersetzen als transkultureller Verstehens- und Kommunikationsvorgang: andere Kulturen, andere Äußerungen. – In: (Hg.) SALNIKOW, NIKOLAI. Sprachtransfer – Kulturtransfer: Text, Kontext und Translation. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, 1995, p. 9.

[38] ДАЛЧЕВ, А. Съчинения в два тома. Т. 2, С., 1984, 189–190.

[39] RODA, RODA. Das Rosenland, p.13.

[40] FÜHMANN, FRANZ. Gesammelte Werke. II, Gedichte und Nachdichtungen. Berlin, 1993.

[41] Lichtbild oder Der kurze Weg zur Unsterblichkeit. – In: GERLACH, HARALD. Vermutungen um einen Landstreicher. Berlin, Weimar, 1982, 173–177.

Бистра Ганчева

ПОЕТЪТ ВОЙВОДА И "ЧЕТНИЦИТЕ" МУ В ЛИТЕРАТУРАТА

Множество досегашни изследвания са установявали "активното участие" на Ботевото слово в литературата ни след Освобождението.

Дори Иван Вазов, който "страни" от него – и в подхода към революционната тема, и в позицията на лирическия "аз", и в езиковия изказ, дори в стихосложението[1] – не успява да се откъсне изцяло от властта на словото му . Видоизменяйки леко стиха "*немили, клети, недраги*", той озаглавява с него цяла своя повест, като запазва най-важното в смисъла му – връзката между клетнишката участ и "*таз тежка чужбина*".

Ярък пример на "открито следване Ботев" дава поет, който никога не е искал да бъде нечий последовател и все пак е заслужил определението "най-цитиращият автор в българската литература"[2] – Пенчо Славейков.

Не може да не се започне с най-известното – с марша на въстаниците от "Кървава песен" и "На Острова на блажените". В него позоваването на Ботев е повече от явно – то е демонстрирано (и може би затова е толкова коментирано). Повтаря се и сентенцията, и мястото ѝ във финала на четиристишна строфа. Лекото изменение "спрямо оригинала" не накърнява основната истина – налице е истинско покорство пред гения[3].

По-сложен, макар еднотипен, е случаят с нощната картина от "Хаджи Димитър", отново в "Кървава песен". Погледнати изолирано, стиховете

Когато падне нощ и ясно затрептят
звездици Божии на модрий свод небесен
и стария Балкан запей хайдушка песен

са поредната Ботева вставка. При по-дълго вглеждане, те се оказват и друго.

Мястото им е в известния "Пролог", единодушно определян като високостоен откъс в обемната и неравностойна поема.

Първото налагащо се впечатление от него е горестта по изгубеното минало. И в личен ("*Детински златни дни, къде хвръкнахте вий?...*"), и в исторически план ("*Настава други свят, за други съдбини... / Забрава спуска се над миналите дни...*") настоящето се оказва непълноценно, ако е лишено от връзката си с миналото.

Единствената "осигуряваща" такова минало е песента. Само по нейните сили е да бъде като "*мост... над пролома висящий*" на времената.

Самата песен е пряко посочена, макар да не е назована. Видението за "*гордия юнак ... там горе на Балкана*" или стихове като

Юнака паднал там в Балкана виждам аз;
Той жив ми в паметта изстъпва всеки час

възкресяват и ситуацията в "Хаджи Димитър", и героя, и обстановката, и – в значителна степен – словото за тях.

Само един елемент от баладата е със "снижена идентификация" – авторът. Тъкмо когато е "окончателно разпознат", за него се заговаря като за "***незнайний певец***...". Целта, разбира се, не е "да се скрие" всъщност много добре знайният певец. Изтеглянето му в сянка, "проблематизирането" на авторството му – заедно с частичното

изменение на оригинала и подчертано **устното** му разпространение ("*Аз помня първи път кога таз песен* ***чух****/ и в изненада как тя сепна моя* ***слух***") – насочват към друго изкуство, към друга поетика и естетика – народнопесенната. В "Кървава песен" цитатът приема функциите на фолклорен вариант.

Известно е – в Славейковата ценностна система "фолклоризирането" е въздигане, удостояване с най-висока чест. А че "Хаджи Димитър" се е превърнала в народна песен – това той твърди и пред чужда публика.[4]

Затова Ботевият текст, макар да не е цитиран дословно, влиза в ролята на достоверно слово – не "преосмисляно" и не "префункционализирано" – а само преактуализирано. Текстът "по Ботев" не посяга върху текста на Ботев – само се вслушва в него с нужно за себе си благоговение.

След няколко години Хаджи-Димитровата "*хайдушка песен*" ще зазвучи у автор, отдалечен – в литературноисторически план – "на столетия" от Ботев. Най-старателният, без да е най-последователен, български символист Христо Ясенов, откликвайки на катастрофата от войните, се позовава на сакрализираните стихове:

> И в близкия спомен на тъжно-прощалната есен
> потъвам неволно – от горест и скърби пиян, –
> и сякаш дочувам – в старинна легенда унесен –
> хайдушката песен на стария роден балкан.

Лесно се обяснява странната едновременност на "*близкия спомен*" и "*старинната*" легенда. "*Песен*", "*легенда*", "*спомен*", "*унес*" принадлежат към едно и също (неслучайно изведено в заглавието) "*приказно царство*", в което времевите граници са без значение. В неговите ехтящи пространства най-силно отеква песента на Балкана. Дошла от фолклорната стародавност, подета от словото на Ботев, тя без затруднение се преселва в символистичните видения на новите времена.

Ясеновият начин на цитиране повтаря Славейковия – в контекста на "Приказно царство", както и в "Кървава песен" Ботевите стихове **потвърждават** сами себе си. "Новото им съдържание", новото обкръжение, "смисловите добавки" само **отвеждат** към оригинала, без да посягат на него.

* * *

Към същото "вярно на първоизточника" цитиране прибягва не друг, а най-големият реформатор на българското поетическо слово от началото на XX в.

Голямата тема "Ботев–Яворов" се разработва днес особено интензивно. Тук задачата е пределно минимализирана – да се очертаят два типа цитати у следовника.

Първият: Един от най-известните ни лирически шедьоври – "Арменци" – с истинска виртуозност прибягва двукратно до Ботевото слово, в почти еднословен текстов отрязък. Изразът "*немили-недраги в далечна чужбина*" отвежда и към Ботевото название, и към Вазовата повест. Цитатът получава смислови енергии от различни източници, без да изменя собствения си смисъл.

Колкото до "*един –* ***в механата*** *– открит им е път*"– Ботевото заглавие, вписвайки се в новия текст, служи за най-добро име на сходната в двете стихотворения ситуация. Новият контекст не приспособява цитата, а го изисква "в собствения му вид", нуждае се от него, за да постигне себе си.

Но Яворов сам не би постигнал себе си, ако останеше само при такова цитиране. И поднася (още преди "Арменци") втория тип позоваване на Ботев:

Настане утро, гори небето,
цветя миришат, ехти полето:
овчар засвирил, стада заблели,
по всички храсти пилци запели...

Лесно се изреждат противоположните елементи от мистичната тайнственост на Ботевата нощна картина и утринната жизнерадост в Яворовия пейзаж. По-важно е друго – че тъкмо противоположностите, видимите разлики-"реплики" подсилват диалога, активизират връзката между двата текста.

А дали – като се има предвид известното неразположение на Яворов към самоцелно природно описание[5] – отбелязаното тук изключение не се дължи най-вече на подтика да се "излезе срещу образеца"? И дали този подтик не е симптоматичен за идещия нов начин на цитиране? Защото с Яворовото "*утро*" – обърнато копие на Ботевата "*вечер*" – се поставя начало на нови, различни позовавания на "Хаджи Димитър".

Първото от тях – "Смърт в равнините" от Трифон Кунев.

Тематично стихотворението се чуждее от баладата. Отиващият си от света е не юнак, а неволник, застигнат на път от неочаквана беда:

Низ полето прашен друм се вие;
до раздруме сам си пътник стене.
Ой неволя чужденеца срещна
в чуждо крае, у незнайно място:
разболя се от неверна болест...
Слънце спуска огън от небето;
млади момку устните прегарят...

Мотивът не е литературен, а фолклорен – за умиращия, който освобождава либето от вярност към себе си.

Да припомним "мнението на народния певец" (според кумира на Трифон Кунев – Пенчо Славейков). На изгората си традиционният българин гледа като на бъдеща невеста и върху двамата тегне изискването едва ли не за съпружеска вярност (оттук и клетвите срещу изневерилия). От друга страна, смъртта на единия почти заставя живия да търси друг. Често умиращият сам предвижда това.

Ой ви вази, ластовички леки,
намерете татковите двори,
навидете моя хил бащица,
стара майка и злочесто либе...
Зарад мене вие им кажете,
да не чакат, да се не надяват –
първо либе либе да си търси...

В тази далечна от Ботев творба Ботеви елементи все пак намират място.

Умиращ под жаркото слънце самотник, прелитащи над него птици, последни думи преди края – това са все още частични сходства. Те обаче придобиват по-голяма концептуална тежест чрез видението "сватба-смърт":

Че и ази сватба тук ще правя:
люти вълци сватове ще бъдат,
черни врани – отбор китни свахи...

"Баладните елементи" тук са с функция, противоположна на "Хаджи Димитър" – да потвърдят смъртта, като я свържат по отколешен фолклорен модел със сватба. Затова и зверовете не закрилят умиращия, а "участват" в раздялата му с живота, ритуализират я. Преобръща се ролята на природните елементи, които у Ботев се възправят срещу гибелта.

Единствената жива съставка от "наследството" в картината остава връзката с родния край. Умиращият изпраща послание, за което знае, че ще стигне до своите. Дистанцията не се е превърнала в изолация – затова мъртвият "*спи **спокойно**, очи впил на възбог*".

От това последно утешение ще бъде лишен – още няколко години по-късно – героят на Теодор Траянов в "Смърт в равнините". За разлика от "Смърт в полето", тази "българска балада" не само ще се отклони, а пряко ще възрази на Ботевата.

Най-видимите възражения – в ситуацията. Вече сме правили съпоставка[6] между

Настане вечер – месец изгрее	и	...ни тъжно бялата луна
Гора зашуми, вятър повее	и	Не чувам горско шумолене
Над него сокол, юнашка птица	и	Над мен не плачат нощни сови
...самодиви в бяла премяна	и	русалките не бдят над мене

Отделно внимание заслужава срещуположното "движение по вертикала" в двете творби. Ботевото "*литнат те в небесата*" намира противообраза си в горестния вопъл "*О, кой ще ме зарови?*" И докато у Трифон Кунев героят поне намира успокоение в смъртта, у Траянов няма нито успокоение, нито дори смърт – призивът остава без отклик. Участта на очакващия края си – от Ботев през Кунев към Траянов – се развива в посока към пълна безнадеждност.

Причината се долавя лесно. Хаджи Димитър загива на своя земя, в родния Балкан – дори "озвучаването" на простора с хайдушката песен е подсилено българско. У Трифон Кунев гибелта е изместена далеч "в полето" с единственото оцеляло свое – словото. В "равнините" у Траянов е прекъсната и тази последна връзка, желанието на героя да "привлече" към себе си своята земя ("*Довей, о ветре, пръст свещена, / от севера, от родний кът*") е неизпълнимо. Той сам знае това – в невъзможност да сбъдне копнежа си в живота, прекъсва бляновете си до прага на живота.

Поетапният спад на духа в поредицата "Ботев – Кунев – Траянов" е като "маркировка по пътя" на откъсване от корените. С увеличаващата се дистанция любовта към родното става по-изострено болезнена. Поетът-войвода, "спътникът на първенците" и "най-изявеният символист" – "застанали редом" и "чути заедно" – водят чрез собственото си слово до една и съща истина.

Поредното слово за поредната истина произнася по-късен поет, чийто "воин, очакващ гибелта си", като че изцяло е забравил "Хаджи Димитър".

Да припомним по-голямата част от стихотворението на Веселин Ханчев:

Не, не мога да спя. Ще изляза навън, под небето,
дето светят звезди и тревожният вятър тръби.
Искам там да съм с теб, да ти кажа това, за което
не успях, не посмях може би...

.....
Ако падна убит сред степта, под звездите студени,
запомни ме с добро, но на гроба ми ти не ридай.
Посрещни радостта, отвоювана с мъка от мене,
долюби вместо мен, домечтай!
Аз не ще се гневя, а ще бъда щастлив и спокоен.
Не за скръб съм се бил, не за сълзи вървя на война.
Вече съмва над мен. Вече влизат другарите в боя.
Лека нощ, моя мила жена![7]

Лесно се откриват разликите – и с фолклора, и с литературните разработки. В народната песен "завещателят" знае, че ще бъде заместен, защото за живия не остава друг избор. Ханчевият текст **прави** този избор – отиващият на смърт **желае** мястото му да не остане опустяло. "Мечта", "радост", "любов" излизат извън зависимостта си от отделния човек, "издигат се" над носителя си. Разработката е така отчуждена от традиционната, че може и "да не се сеща" за нея.

И все пак – не я е забравила.

"*Не ще се гневя*" възразява на "привичен", предполагаем, лесно допустим "гняв". За да бъде ликвидирано, понятието за изневяра трябва преди това да е припомнено.

Налице са и по-трудновидими, но по-важни свидетелства за лирическа "родова памет". В стиха "*запомни ме с добро, но на гроба ми ти не ридай*" "*гроб*" е с разколебана пространствена позиция: от една страна е далеч "*под звездите студени*", а от друга – непосредствено "до ридаещата"[8]. Нелогичността не се забелязва – двете представи са така самостоятелни, че взаимното им опровержение е невъзможно. Причината: всяка от двете се осланя на отдавнашни, уталожени в паметта, "неопровержими" образни конструкции. "*Далеч под звездите*" е в несъмнена – независимо доколко е "изявена" – връзка с "незнайния" гроб на юнака[9]; докато "ридание над погребания" е не само фолклорно наследство, а и сред най-честите изрази в траурната християнска ритуалистика. Старинната основа прави двете пространствени представи независими от контекста (и една от друга) – тя направлява възприемането, преодолява без усилие "логическата несъобразност".

Пак така "нелогични" – и безусловно възприемаеми – са разместванията във времето. Героят и тук, както в толкова народни песни и забележителни стихотворения, заявява посмъртното си битие[10], ("*...не ще се гневя... ще бъда щастлив*"). Несъгласуваните по време глаголни форми ("*Не за скръб **съм се бил**, не за сълзи **вървя***...") всъщност сближават и сплитат минало, настояще и бъдеще, подчиняват ги на единствена – която може да е само етична – мярка. Тя надхвърля границата между смъртта и живота, придавайки по-висока стойност и на смъртта, и на живота. Българският поет от втората половина на XX в. – като събратята си от началото на същия век – се опира на отдавнашни литературни и фолклорни откровения, за да подсили посланията към съвременниците си.

Стихотворението на Веселин Ханчев е като послепис на разгледаните дотук. То не помни Ботев, но не забравя текстове, които не забравят Ботев. И дори само затова – отдалеч, без да си дава сметка, следва "стъпките на Ботевата чета".

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА
БАН БИБЛИОТЕКА

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] Да припомним отдавнашна, но неизгубила валидността си хипотеза: "Може би друга щеше да бъде съдбата на българското национално стихосложение, ако Ботев имаше възможност по-дълго време да работи в българската литература и да създаде по-голямо количество стихотворения. След него Вазов окончателно налага в нашата поезия силаботоническото стихосложение". Вж. ДИНЕКОВ, П. Възрожденски писатели. С., 1962, с. 340.

[2] ГЕОРГИЕВ, Н. Цитиращият човек в художествената литература. С., 1992, с. 85.

[3] За отношението на Славейков към Ботев вж. САРАНДЕВ, И. Пенчо Славейков. Естетически и литературно-критически възгледи. С., 1977, 105–106.

[4] The Shade of the Balkans. Being of collection of Bulgarian folksongs and proverbs. London, 1904. Освен 101 песни и 101 пословици са включени и студии за българската литература. Под № 100 фигурира "Хаджи Димитър" – "с обяснение, че тя отдавна се е превърнала в народна песен". – П. П. СЛАВЕЙКОВ. Съчинения. Редакция, съставителство и коментар Стоянка Михайлова и Камен Михайлов. Т. 1. С., 2000. с. 324.

[5] "За мен природата не е цел, а средство....тази картина не съществува сама за себе си. Тя съществува за мен дотолкова, доколкото ми дава повод да разкажа чрез нея нещо от душата си". АРНАУДОВ, М. Към психографията на Яворов. – В: Избрани произведения. Т. 1. С., 1978, с. 83.

[6] ГАНЧЕВА, Б. Теодор Траянов – В: Българската литература от Освобождението до Първата световна война. В съавторство с Живко Иванов. Пловдив, 1983.

[7] Стихосбирката "Стихове в паласките", откъдето е текстът, се появи малко след Втората световна война и десетилетия беше смятана за висок образец на позабравената днес военна лирика. Но то и сега е "едно от най-често превежданите в чужбина от този цикъл". – ХАНЧЕВ, В. Десетте лица на щастието. Избрана лирика. Непубликувани творби. Спомени за приятеля и поета. С., 2000.

[8] Подобно сближаване-раздалечаване е налице и в други стихове – "*Искам **там** да съм **с теб**, да ти кажа...*"

[9] На нея се осланят емблематични стихове в поезията ни – Славейковото "*гроба юнашки днес никой не знай*" от "Сто двадесет души" и особено Вазовото "*Юнаци измрели без гроб, без венци, за горска свобода паднали борци...*" от "Епопея на забравените".

[10] Например – "Псалом на поета", една от най-проникновените поетическите изповеди на Пенчо Славейков.

Любомир Стаматов (+)

"ДОЙДЕ МИ ВДЪХНОВЕНИЕТО..."
(Към творческата история на "Под игото")

Започнат в емиграция, довършен в България по настояване на приятели и близки, романът "Под игото" има интересна творческа история, известна ни само в най-общи линии. Тя заслужава да бъде по-подробно изучена, да се свърже по-тясно и с особеното положение на Вазов като политически емигрант в Русия в края на 80-те години на XIX век. Известно е, че едни от най-великите произведения на световната литература са създадени в емиграция, принадлежат на прокудени от отечеството си поети и писатели: "Божествена комедия" на Данте, "Пан Тадеуш" на Мицкевич, "Клетниците" на Юго и колко още други.

И така, ако попитаме кога, къде и как Вазов е написал своя роман шедьовър, отговорът ще бъде следният: в Одеса, по време на емигрантството си (1887–1888). Това знаем от анкетата на Иван Шишманов с народния поет, както и от две-три основни печатни изказвания на Вазов по този въпрос. Оттам нататък ние малко се интересуваме за всички основни моменти, свързани със създаването на романа: от възникването и осъществяването на замисъла му до първото издаване в "Сборник за народни умотворения, наука и книжнина" (кн. I, II и III, 1889–1890). А творческата история на едно художествено произведение трудно се поддава на описание, ако липсват признания на самия автор, писма до приятели и близки, ръкописът на творбата с негови поправки и допълнения.

Така например благодарение на писмата на Флобер до Луиза Коле можем да проследим написването на романа "Мадам Бовари". Ето няколко примера: "Бовари" ме убива. За цяла неделя написах три страници, но и от тях не съм във възторг"; "Тази книга ме измъчва; аз губя по нея остатъка от своята младост. Но нека, тя трябва да бъде написана. Трябва да следваме своето призвание, нелепо или възвишено." И така с малки прекъсвания от началото на 1852 до юни 1856 г., когато ръкописът най-после е изпратен на издателя. Това е повече от четиригодишен героичен труд над белия лист, непрекъснат, мъчителен и често пъти безнадежден. Но в крайна сметка – успешен. Романът "Мадам Бовари" се превръща в шедьовър на френската литература.

Вазов няма като Флобер своята Л. Коле, пред която ден след ден да изповядва мъките си при писането на романа. В случая с "Под игото" възможностите ни са твърде ограничени. Ние не разполагаме даже с ръкописа му. Къде да го търсим, унищожен ли е или лежи в някой сандък, в прашни папки на неизвестни архиви? Не вярвам. Обидно е това наше нехайство, тази немара към оригиналите на класическите произведения на новата ни литература. Откъде дойде това пренебрежително отношение към архивите – тези пазители на националната ни памет и гордост? Излишно е само да се питаме, трябва и да търсим.

В случая с "Под игото" се налага да събираме късче по късче всяко, макар и съвсем малко, известие за романа, за да възстановим последователно цялостната картина от възникването на замисъла до появяването му на бял свят, т.е. до издаването и представянето му пред съда на читателите и критиката. Но за това е необходимо да се върнем малко по-назад и да проследим накратко събитията, които отвеждат поета в Русия като политически емигрант.

През есента на 1886 г. след преврата, контрапреврата и абдикацията на княз Александър I Батенберг в страната се създава атмосфера на нетърпимост към лидерите на така наречената "лъжесъединистка партия" от бившата Източна Румелия и въобще към русофилите. Жертва на тези нрави става и Вазов, който е пряко засегнат от събитията. Единият му брат – кап. Георги Вазов, е сред най-активните организатори на преврата и след неуспеха му напуска България. Другият – поручик Михаил Вазов, "даровит момък и буйна глава", става единствената жертва на размиряците във военния лагер край София по време на преврата. Ето защо поетът също е включен в списъка на "черните души" (нали е бил и "лъжесъединист") и в Пловдив на него гледат с подозрение. Тук особено популярна става песента:

Долу Бобчев и Маджаров
и Вазов поета!

Повечето от политиците русофили емигрират в Цариград. По този повод Константин Величков възкликва: "Може ли да има по-горчива ирония на съдбата от тая! Цариград – място за спасение на българи от българи." А Симеон Радев посочва, че главните водачи на съединистката партия са избягали "повечето през Родопите, преоблечени като турци".

Така през есента на 1886 г. в Цариград се събират Иван Ст. Гешов, С. С. Бобчев, М. Маджаров, Д. К. Попов, Д. Цанков и др. Към тях се присъединява и Вазов. Но той се чувства крайно потиснат – като съединист, комуто са грабнали знамето. След години ще каже пред Шишманов: "Аз лично се задушавах в гъстата атмосфера на политическите интриги и комбинации и намислих затова да замина за Одеса..." Вазов пристига в Одеса на 21 януари 1887 г. с руския параход "Нахимов", но се простудява и две седмици не излиза от хотела. По това време чете руски списания и книги, които български студенти му носят от богатата библиотека на Одеския университет. Особено силно впечатление му правят драмите на Александър Островски, в които открива типове, "начертани ярко и живо". По това време в Русия отбелязват петдесетгодишнината от гибелта на Пушкин. Вазов е особено силно впечатлен от факта, че всички партии и литературни лагери са го припознали "за най-велик руски поет" и са положили "въз бледото му чело венеца на безсмъртието".

За емигранта започват дни тъжни и еднообразни. Поетът е дълбоко смутен от разиграли се в отечеството му събития (така наречените "офицерски бунтове"), когато едни срещу други застават не национални, а политически врагове, настръхнали и непримирими. Но идва пролетта, която изпълва с ухание булевардите на шумния черноморски град. Все по-често се спира той и пред бронзовата статуя на Пушкин – любим негов поет. Вазов броди край морето, мечтае и тъгува по изгубената родина. Редки са писмата, които идват от България, те са като "светли лучи", единствени способни да озарят мрака в душата на поета. В писмо до младия д-р Кръстьо Кръстев той ще направи следното признание: "Нам, българите, родната почва е необходима, както на Антея – земята, за да почувствуваме силите си."

Откъсването от родината и нерадостното емигрантство потискат непрекъснато Вазов: "Аз се чувствувах, въпреки ласкавия прием, немил-недраг в чужбина, ненужен и безполезен." Когато си спомня за тези години от живота си, той многократно употребява пред Шишманов изрази като: "Аз страдах безкрайно", "Настроението ми достигаше

през това време до отчаяние", "Бях паднал в униние" и т.н. За стихотворенията, общо 28 на брой, създадени по време на емигрантството, поетът изповядва: "Всички тия стихотворения съм написал в най-голямо отчаяние." Твърде характерни са и заглавията им: "В униние", "Скръбен си, поете", "Когато си сам", "Една муза в траур". Вазов сам посочва, че стихотворението "В изгнание" изразява най-вярно тогавашното му душевно състояние. Освен благодарност към приятелите, които не са забравили "прокудений беден поет", в тази творба трепти измъчената душа на изгнаника, връхлитана от многобройни съмнения и упреци към съдбата: за страданията, за горчивото изгнание, за печалния живот. И авторът с горест възкликва:

Не свети ли ум под челото ми
и в мен не кипи ли кръвта,
не трябва ли вече живота ми
за нищо добро във света?

В едно от писмата до К. Величков, и той като него "немил-недраг" в далечна чужбина, самотникът от Одеса ще направи отново горчива равносметка на тяхното лично и обществено положение: "Ние сме днес свидетели на развалините на нашите младежки мечти и надежди, и упования в някакво светло бъдеще, което съдбата разломи и, чини ми се, заедно с това на отечеството... Сумнението и убиващий скептицизъм ще бъдат неотлъчните другари на всяка наша великодушна мисъл и на всяко добро и честно начинание. Тежки са изпитанията ни, брате мой, но не мисля, че сме заслужили това наказание от съдбата."[1]

Заживял сам в Одеса, поетът е осенен от идеята да напише роман за живота на сънародниците си в навечерието на тяхното освобождение. Идва време да удари, както се казва, голямата камбана. В предговора към петото издание на "Под игото", последното излязло приживе на автора през 1920 г., Вазов споделя следното: "Прокуден от България в 1887 г., аз прекарах около една година в Одеса. Много скръб, много мъки изпитвах там по изгубеното отечество. Умът ми, сърцето ми, душата ми постоянно летяха към него..." Тази постоянна мисъл за родината, споменът за изгубеното отечество сублимират в една художествена идея, в един толкова щастлив замисъл. Вазов многократно ще се връща към този момент, ще търси обяснение за първоначалния творчески тласък. "Но ето, дойде ми вдъхновението да напиша тоя роман – ще отбележи той след четиридесет години – и аз задишах пак въздуха на България. Хиляди спомени оживяха, ярки и хубави, плениха моя умствен поглед картини от бурния живот на отечеството през Априлското въстание."[2] Това е мигът на първото озарение, на възторжения унес. Ян Парандовски отбелязва в своята известна книга "Алхимия на словото", че "самият замисъл на едно произведение е очарователно събитие". Нашият поет също ще каже: "Аз бях честит, къпейки се във вълните на скъпите и незабравими спомени; те ме въодушевляваха, те ми дадоха нов полет и нова младост на музата ми... И аз благославям сега това изгнание."

Не трябва да се учудваме на тази метаморфоза – от страданието към благославянето на изгнанието. Спомняйки си годините, когато написва своя знаменит роман "Клетниците", Юго също ще каже: "Изгнанието беше хубаво и аз благодаря на съдбата за него." Истински народен поет, Вазов е изпълнил и друг завет на великия си учител: "Поетът трябва да върви като факел пред своя народ." И, изгаряйки, да му осветява пътя към бъдещето.

По-подробно за възникването и реализирането на идеята за романа със звучното и запомнящо се име "Под игото" Вазов е разказал пред Шишманов[3]. Отначало му се е мяркало да напише нещо подобно на "Клетниците" на Юго, което проличава от бягството на Иван Кралича (бъдещия Бойчо Огнянов) от двора на чорбаджи Марко. То според писателя напомняло посещението на Жан Валжан в дома на епископа Сиенвеню. Но тази прилика има повече външен характер, а подбудите и поставената творческа задача са породени както от жизнения опит, така и от неосъзнатия, но властен стремеж на автора да се пробва в един нов за него жанр, да овладее една непозната територия – романовата.

Понесен от спомените си за едно близко и героично минало, достигнал творческа зрялост и с богат художествен опит, писателят бързо намира обертона на повествованието. Той непрекъснато чува музиката на това време: "Идеята, родена една нощ в главата ми, скоро почна да се осъществява. С усърдие и въодушевление аз се предадох на работа и заживях с образите на своето творческо въображение, усещайки голям подем." Заедно с това писането на романа го държи в постоянна връзка с изгубеното отечество. Нещо повече – то му е "едничката утеха в горчивините на скитния ми изгнанически живот". Голяма роля играят и личните спомени и наблюдения на писателя и неслучайно за много от героите в романа се посочва, че са "истински личности от Сопот с други или преиначени имена". Вазов ни е дал и прототиповете, от които израстват известните герои на "Под игото", като: чорбаджи Марко (бащата на писателя), Бойчо Огнянов ("синтез на Левски и Заимов"), Хаджи Ровоама (синтез от няколко калугерици), Боримечката (сопотчанин), Колчо слепецът (фигура с истинското си име) и т.н.

И така в края на февруари и през март 1887 г. Вазов се е отдал изключително на своя нов творчески замисъл. Преди това в Пловдив той е създал вече "Епопея на забравените", написал е първите си спомени "Неотдавна", както и повестите "Немили-недраги" и "Чичовци" – все творби от живота на българите в навечерието на освобождението им. Романът трябва да стане и наистина става венец на усилията му да изобрази този живот в цялата му пълнота, като основно място в него заеме Априлското въстание – "взривът на едно кипене, което се е готвило пет века, което се е образувало от петвековни страдания". "Под игото" може да се възприеме и като своеобразна реплика към "Записки по българските въстания" на Захарий Стоянов (първият том излиза през 1884, а вторият – 1888 г.). Най-вече – по въпроса за движещите сили на въстанието, където Вазов остава верен на казаното преди това в "Епопея на забравените":

> И всякоя възраст, класа, пол, занятье
> вземаше участье в това предприятье...[4]

Ние не знаем, а и авторът не ни е казал категорично, каква част от романа е написана в Русия. Възможно е замисълът му да се е променил, за да се стигне до неговия окончателен вариант. Вазов започва да пише с голямо въодушевление. Но първоначалният подем, когато писателят се намира под напора на нахлулите във въображението му образи и картини, спомени и преживявания, неочаквано спада. По време на писането нещо не е достигнало на твореца – ясност на художествената идея, свежест на чувствата, а понякога просто воля и сили за по-продължителна работа. И Вазов на няколко пъти прекъсва писането на своя роман. Някъде в средата на април заедно с офицерите Гуджев, Бендерев и Груев той е вече на път из Матушка Русь. Посещава

Петербург, където остава близо месец, отива и в Москва. Малко по-късно го виждаме отново в Цариград, за да се завърне в началото на септември същата година в Одеса. Тук той се чувства по-спокойно и се надява да продължи работата над романа.

В началото на 1888 г. Вазов съобщава следното на своя приятел Константин Величков: "Аз останах и до днес тука по разни причини, а главното защото исках по-напред да свърша романа, за който ти загатвах в писмото си. Той излезе доста, за да не кажа твърде голям, понеже рамка му дадох широка." Писмото е от 4 януари и в него отново прозвучава мотивът за носталгията по родината: "Тоя умствен труд, ако не друго, ме позалиса и направи да не усещам тъй силно тежестта на положението си."

От особена важност за творческата история на "Под игото" е следният откъс от писмо до С. Костов (Одеса, 27 март 1888 г.): "Тая зима написах един роман от епохата на въстанието в 1876 г.; аз с удоволствие бих Ви пратил една или две глави от него, но това ми се вижда несгодно, доде романът е още в ръкопис. При това има нужда от нова обработка..." По-нататък Вазов съобщава, че през пролетта смята да се посвети на писателски труд. За нас в случая най-ценно е съобщението за романа, от което можем да заключим, че по това време той в общи линии е написан. Следва обаче много важна уговорка – "има нужда от нова обработка". Нея трябва добре да запомним, тъй като тя представлява ключ към отговора на въпроса: каква част от романа е написана в Русия? Но за това – по-нататък.

В началото на 1889 г. пред Вазов се открива възможността да се завърне в родината си. Майка му, неуморимата Съба Вазова, се е срещнала в София със Стефан Стамболов и той я е уверил, че синът ѝ може да си дойде и да разчита на неговата защита[5]. "Наситил се на емигрантския живот и на скитанията из Русия – споделя по-късно писателят пред Шишманов, – аз охотно приех предложението на някогашния си другар и сега всесилен диктатор." И в първите дни на март Вазов тръгва за България – с параход от Одеса за Цариград, а от там с влак за родината. Но неочаквано възниква проблем с пренасянето на ръкописа на "Под игото": "Преди да замина, боейки се, че турците в Цариград ще ме претърсят до голо, занесох "Под игото" и всички други ръкописи на един руски дипломат, служил по-рано в България, с молба да ги препрати до руската легация в Цариград, а оттук в София." На 7 март, след мъчително пътуване по силно развълнуваното море, Вазов е в Цариград, а на 9 пристига благополучно в столицата. Той заварва близките си в окаяно положение: настанени са в "една малка квартира в една стара полусрутена къща на х.Пешева, на Витошка улица". Впечатленията от София също не са от най-блестящите. Малко неща могат да го въодушевят, да го изненадат – новата гара на железниците и... калта из софийските улици.

Едно от първите му задължения е да се представи на Стамболов. Могъщият диктатор го "дарява" с благоволението си, като се разделя приятелски с русофилски настроения поет, обещава му своята защита. Както сам Вазов признава, на първо време отношенията им са били "коректни, ако не и сърдечни". Във в. "Свобода" (орган на стамболовистите, редактиран от Д. Петков и З. Стоянов) обаче не се церемонят много-много. Те по свой начин (табиет) "приветствуват" завръщането на поета: "Дошли ни са и ще ни дойдат тие дни твърде скъпи гости откъм Север, по светци и от светогорците... Знаят ли читателите кого имаме за гост в столицата на палочниците?

Ха де! Кой ще даде бакшиша? Болгарский народний поет Иван Вазов ни е дошъл още тие дни... О, великий поете, о, твоята велика муза! Кой вятър та е хвърлил в кал-

на София?" (15 март 1889 г.). Чисто българско гостоприемство – нямо що! Затова не трябва да се учудваме, че поетът все още се чувства и тук "на чужбина", не може да свикне и да се ориентира. Постепенно тези мрачни настроения ще отстъпят място на по-ведри надежди за бъдещето и животът на поета ще навлезе в по-спокойни и сигурни коловози.

В края на 80-те години в София се създава "един мил кръг от хора на перото и на мисълта", който се събира в дома на Михалаки Георгиев[6]. През различните периоди тук са идвали: младата и красива съпружеска двойка Христо и Мара Белчеви, Спас Вацов и д-р К. Кръстев, Беньо Цонев и Т. Г. Влайков, Ив. Д. Шишманов и А. Константинов... Може да се каже – цветът на тогавашната творческа интелигенция в столицата на младото княжество. Появата на Вазов в този кръг е равно на сензация. Неговата импозантна фигура привлича вниманието на гостите, които жадно слушат разказите му за престоя в Русия, за преживяното там и написаното. Станало е дума, вероятно, и за романа, чийто ръкопис е вече в родината.

Близо два месеца поетът е зает с битови неща – търсене на подходящо жилище, срещи със стари приятели, възобновените болки в окото и пр. При тия грижи естествено е романът да остане "затулен" сред другите ръкописи от изгнанието. Русофобският дух, който тогава царува в столицата, не му позволява и да помисли, че може да напечата някъде тази своя творба. Идва обаче знаменитото посещение на Ив. Д. Шишманов (по това време началник в Министерството на народното просвещение) в дома на писателя. То предопределя по-нататъшната щастлива съдба на "Под игото" и като с магическа пръчка премахва всички препятствия. В кратките си "Спомени за една моя книга (Преди тридесет години)" Вазов разказва следното:

"След първите здрависвания той ми обади целта на посещението си:

– Чух, каже, че имате роман, написан в Одеса. Министерството на просвещението основа Сборник за народни умотворения, наука и книжнина, под моя редакция. Ние желаем да напечатим романа Ви там.

– Но той не е готов още: само първата му половина е написана.

– Ще напишете и втората. Недейте ни отказва. Как му е названието?

– Не съм го измислил още.

– То е най-лесна работа.

След половин час разговаряне още по съдържанието и идеята на романа и по други някои работи г. Шишманов ме остави."[7]

В този диалог в почти телеграфен стил се съдържат две важни за творческата история на романа неща: а) Написана, т.е. готова за печат, е само първата му половина; б) Той няма заглавие. Че Вазов донася от Русия готова само първата половина на тази своя творба, знаем и от други негови признания, най-вече в писма. Но заглавието той е избрал и поставил още в Одеса. Даже провежда нещо като плебисцит сред своите приятели там, като им предлага около десет имена, между които е било и "Кървава заря". Но те са единодушни и избират звучното заглавие "Под игото".

Все още неориентиран, несигурен във възможността да отпечата някъде романа си, Вазов премълчава пред Шишманов наименованието му. Той може би не знае, че още през март 1889 г. Министерският съвет е взел решение за издаването на сборник с три основни отдела: наука, народни умотворения, книжнина.

На следващия ден след посещението на Шишманов при Вазов идва Атанас Т. Илиев – известен книжовник и отдавнашен приятел на поета. Като благодари от

името на тогавашния министър на просвещението Г. Живков, той добавя нещо много съществено – на автора ще се плати по двеста лева на печатна кола. След тридесет години романистът ще възкликне:

"Двеста лева! В оная ми сиромашия! В оная нищета, в която живееха домашните ми! Това известие ме окрили."[8]

Трябва да вярваме на Вазов и да не го упрекваме, ръководени от фалшива скромност, че така се е зарадвал на неочаквано високия хонорар. Та нали още Пушкин бе писал:

Не продается вдохновенье,
но можно рукопись продать.

По всяка вероятност Вазов още тогава е дал първата част на романа, за да чака ред в печатницата, за което споменава и в писмо до д-р К. Кръстев от м. юни: "Моят роман се намира сега в Държавната печатница..." През юли той вече "се реди" и авторът му моли Шишманов да му праща коректури на набраните първи коли. Заедно с това той работи упорито е върху втората част и епилога на романа. Но тъй като страда от "очебол", той диктува на своя най-малък брат Борис, ученик тогава в пети клас на гимназията. В своите ценни "Спомени за брата ми" д-р Борис Вазов разказва подробно и за дописването на "Под игото": "За да ускори завършването на романа, брат ми ме накара да пиша под негова диктовка... Останало ми е впечатление за силната памет на брат ми, когато се касаеше да добави, поправи или съобрази нещо в текста, без да може да прочете сам страниците. Той ми посочваше с голяма точност на кое място трябваше да се нанесат поправките... Във време на отдиха ме караше да му свиря на цигулка. Това го облекчаваше, а може би подхранваше и въображението."[9]

В края на ноември 1889 г. излиза първата книжка на СбНУНК, където в книжовния отдел е отпечатана първа част на романа "Под игото" (с. 1–176), разпределена в 34 глави. Под нея няма поставена дата на написването ѝ. В началото на декември е предадена за сборника и втората част на романа. Тя излиза във втората книжка от януари 1890 г. в 42 глави и обем 162 страници, като накрая стои датата 1887 г. Епилогът е отпечатан в третата книжка (също през 1890 г.) и съдържа 50 страници. Под него е поставена дата 1888 г. Така за по-малко от една година, в три поредни книжки на СбНУНК е отпечатан първият истински и художествено пълноценен роман на новата българска литература, станал и нейн безспорен първенец.

Романът е посрещнат от читателите с огромен интерес. "Отвсякъде чувах похвали" – отбелязва неговият автор. Най-неочаквана за него е похвалата на в. "Свобода", където е поместен отзив на Д. Ганчев, смятан дотогава за автор на първия български роман ("Борба за самостоятелност", 1888 г.):

"Ако се съди по първата част, романът е толкоз прекрасен, художествен, щото той може да се нарече перла на българската белетристика... Произведението на г. Вазова е художествена илюстрация на епохата от последните народни въстания; то е и поезия до високо съвършенство, и история на тогавашните понятия, взглядове, чувства, въодушевления и всичко, което движеше и вълнуваше българина..."[10]

През 1890 г. в кн. VI на "Литературно научно списание на Казанлъшкото учителско дружество" излиза голяма статия за "Под игото" от младия литературен критик д-р К. Кръстев. Статията започва с много вярно обобщение: "Последните години и последните дни от епохата на нашето робство, епохата на позорното влачене на

чуждите окови, дълго време, може би вечно – додето под ясни небеса "Святото слово българско ечи" – ще служат за извор на поезия и вдъхновение." Изводът на критика е още по-категоричен: "Тази епоха роди личности, които по своята нравствена енергия, по силата и величието на своя дух ще останат за нас недосегаеми идеали." Той отдава дължимото на Вазов като на най-вдъхновения певец на тази епоха, на която е посветил най-добрите си сили. "Епопея на забравените" – посочва критикът – е разкошний цвят на пролетта на неговия живот." Отбелязва се, че поетът е стъпил в нова епоха на своето творчество, където преобладава епосът. Но и тук "епохата на въстанията си остава главен извор на неговото вдъхновение". Тя е център и на романа му с "хубавото и изразително име "Под игото".

Тъй като разглежда само първата част на романа, отпечатана в първата книжка на Сборника, д-р К. Кръстев не дава окончателна и категорична оценка за него, а повече прави едно изложение на съдържанието му. Въпреки това не са редки изразите от рода на "голямо разбиране на епохата и силен юмор", "сполучливо нарисувани типове", "особена прелест на някои сцени", "големи хубости" и т. н.

През 1893 г. романът е преведен на английски език и това е първият му превод в чужбина. Изключително висока е оценката за "Под игото" в уводните думи на видния литературен критик и поет Едмънд Гос. Той посочва, че това е "едно образцово произведение, ... един шедьовър, един първокласен роман из новата история, ... безспорно един от най-хубавите романи, които Източна Европа е изпратила на Запад". В литературния английски печат е отбелязано, че "като художествено дело *Под игото* е едно забележително произведение.

До края на XIX-то столетие романът е преведен на основните европейски езици и навсякъде получава високи оценки, заслужени похвали. Сигурно това е дало основание на неговия автор да напише в предговора към петото издание на своя роман следните прочувствени и изпълнени с гордост и достойнство думи:

"... От бедната стаичка в отстранената одеска улица книгата ми обиколи цяла България, мина границите ѝ и профърча из Европа."

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] ВАЗОВ, И. Събрани съчинения. Т. 20, С., 1957, с. 73 (писмо от 13.IV.1888 г.).

[2] Пак там. Т. 19, 179–181.

[3] ШИШМАНОВ, И. Иван Вазов – В: Спомени и документи. С., 1976, 162–167.

[4] По-подробно по този въпрос вж РАДЕВ, И. "Под игото" в контекста на една "полемика". – Родна реч, 29, 1988, № 3.

[5] Според едно писмо на Вазов до С. Костов (Одеса, 19 фев.1889 г.), С. Вазова е съобщила на сина си, че може да се завърне в България – така ѝ казал Ст. Стамболов. Не е пропуснал обаче да вметне ехидно: "Него никой не го е гонил оттук."

[6] ГЕОРГИЕВ, К. Народни сърцеведи. С., 1945, 5–11.

[7] ВАЗОВ, И. Цит. съч. Т. 19, с. 180.

[8] Пак там, с. 181.

[9] ВАЗОВ, И. Сборник от спомени. С., 1949, с. 10.

[10] Свобода, 4, № 331, 13 ян. 1890, с. 3.

Албена Иванова

ЦИТАТИТЕ В РОМАНА "ПОД ИГОТО"

Цитатите в романа "Под игото" допринасят за изясняване на обвързаността на различните герои с конкретни културно-исторически пластове. Комуникацията с обществено-историческия, политическия и културния контекст, съпътстващ апогея на възрожденската епоха, стои в основата на многосъставността на художествения текст. В романа отчетливо се проявяват привнесените елементи, активизирани в контекста на новото си литературно битие. Относно съдържанието и функциите на понятието "чужд текст" можем да възприемем за целите на нашите наблюдения определението на Клео Протохристова в книгата ѝ "Благозвучието на дисонанса. Опити върху междутекстовостта": "Под чужд текст ще се разбира всяка съдържателна или формално-стилистична даденост, мислима като текст или като единство от текстове, която е въведена в дадена литературна творба чрез цитиране, алюзия или друг подобен похват и битува там, като съхранява необходимо и достатъчно количество идентификационни белези и едновременно с това се трансформира при взаимодействието си с новия контекст, за да функционира като смислопораждащ механизъм."[1]

"Под игото" "цитира" различни типове текстове: народни песни, революционни песни, цитати от Светото писание, пословици, вестници; "упоменава" актуални за епохата издания; "позовава се" на културни представи, съвместими с обема на понятието "чужд текст"[2].

Текстът на романа, възприемайки широкия поток от чужди текстове, показва висока степен на съпричастност към фолклорната народностна традиция. Значителен е броят на местата в текста, "озвучени" от непресъхващата вечност на фолклора. Чрез него се съхранява идентитетът на българската народност. Песента е могъщо послание на старината, съпътстваща веселието като форма на оцеляване. "Защото, при другите си лошавини, игото има и една привилегия: да прави народите весели" (главата "Силистра-йолу")[3]. Под формата на насочващо читателя повеление и изреждане на устойчиви за фолклорно-песенната традиция образи авторът разсейва представата за винаги мрачната картина на робството, утвърждавайки раждането на песни, произтичащи от виталността, житейското равновесие, изобилието и спокойствието: "Погледнете народната поезия, дето са се отразили тъй ярко народната душа, живот и мироглед. Там, покрай черни теглила, дълги синджири, тъмни тъмници и гнояни рани, преплитат се тлъсти печени агнета, червени руйни вина, люта ракия, тежки сватби, вити хора, зелени гори и дебели сенки, из които е избликнало цяло море от песни... (главата "Силистра-йолу"). В главата "Продължение от нощта" изрично се посочва, че д-р Соколов запява весело "Димитро ле, русокосо момиче...", а в главата "Скитник" единствено "телесното страдание" възпира Огнянов да запее "Горо ле, горо зелена..." Идеалът за саможертвата в хайдушката песен, изпята от момците на тлаката в Алтъново, естествено се споява с възгледите на Огнянов, който вижда в поведението на Стоян хайдутин с неговия мрачно спокоен поглед към смъртта и с единственото му желание да умре хубавец образец за "геройски фатализъм", необходим на "днешния българин". Песенната атмосфера на главата "Тлака в Алтъново" изцяло съответства

на обобщенията за народната виталност, изказани в главата "Силистра-йолу", и придобива документална стойност за съхраняващия жизненото равновесие на етноса български фолклор в недрата на петвековното иго.

Привличането на цитати от най-популярните революционни песни на епохата е конкретноисторическа необходимост за текста на романа. Тези текстове имат магнетично въздействие върху българските общности и ги обединяват с патоса си. Песента "Поискал гордий Никифор" е подхваната от цялата дружина. Стиховете "Сечи, коли, отечество да се освободи", съпътствани от размаханите във въздуха ножове и вилици, атмосферата на пиене и специално фокусираното внимание върху г-н Фратю в контекста на ироничния скепсис за съзряването на българина в обществен план пораждат асоциация с Ботевото четиристишие от стихотворението "В механата": "Пием, пеем буйни песни / и зъбим се на тирана; / механите са нам тесни – / крещим: "Хайде на Балкана!" Полюсът, представящ висотата на нравствената извисеност, обхваща театралната трупа и публиката на представлението "Многострадална Геновева", които подемат Чинтуловата революционна песен "Пламни, пламни ти в нас, любов гореща!" Песента се възприема в оценката на автора като сакрално явление – тя се издига към небето като молитва.

"Под игото" предлага със силата на документален източник впечатляващ пример за неразривната връзка между фолклор и литература в тази сюблимна епоха. Ботевото стихотворение "На прощаване" се пее и схваща като народна песен от момите на тлаките[4]. Поетичният гений на България и геният на народния безименен творец се сливат в общественото съзнание на българина, за да увековечат неудържимия порив на народа към свобода.

Историческото битие на българина определя създаването на специфичен фонд от пословици, от който романът "Под игото" черпи, за да обяснява, мотивира, оценява поведението на героите си. Унизяващата народопсихологията ни пословица "Преклонената глава сабя не я сече" присъства в двете сцени на насилие – във воденицата и след тлаката в Алтъново. В нея за разлика от песните се чувства яркият отпечатък на робското време, създало в своята протяжност друга форма на оцеляване – примирение, изключващо противопоставянето и осигуряващо устойчиво и непоклатимо вегетиране. Заглавието на главата, представяща втората сцена на насилие, задава в текста възпроизводството на робската екзистенция: "Бог високо, цар далеко." Попадането в безнадеждно изолираната територия на робството и желанието за преодоляването му определя предпочитанието на Огнянов в главата "Победителите угощават победените" към образец на светоотношение, приложим към робската действителност, зададен от Светото писание: "Христос е казал: ако те плеснат от едната страна, дай и другата. Това е божествено и се покланям. По обичам Мойсея, който дума: зъб за зъб, око за око!" Скепсисът относно делото на апостолите проличава в думите на отец Натанаил (главата "Гробът говори"): "Гледайте да се не разбие стомната на третия път..."

Апостолското озарение на личността на Огнянов в главата "Във Веригово" увеличава въздействието си чрез диалога му с даскала по наустница и псалтир дядо Мина. Това се постига посредством цитатите от Псалтира и Евангелието от Матей. Дядо Мина отъждествява Огнянов със светите апостоли.

Текстовата територия на романа е отзивчива и към актуалните новини от различни вестници. Сред най-коментираните събития от журналистическите текстове е Херцеговинското въстание, неразлъчно от легендарната фигура на един от неговите

предводители Любобратич. Действително продължителността му от 1875 до 1878 г. е внушителна спрямо краткотрайното Априлско въстание от 1876 г., за което и Вазов казва в главата "Пробуждане": "Това въстание немà даже история." Очевидно голяма част от българите предпочитат да коментират политиката, а не да създават своя действена политическа активност спрямо обкръжаващите ги обществени реалности. Затова е единичен и случаят с носителя на идеята за саможертвата Огнянов, който нахлува в мирния живот на белочерковчани с антиправителствения вестник "Независимост" и с бунтовническата прокламация. Текстовете съответстват на ценностната система и поведението на героя, чийто апостолски ореол се отделя от обществените кръгове, несъзрели за същността и цената на промяната. Податливостта към формиране на робска психика обяснява и наличието на герои с антинационални интереси. Обяснимо е защо "зловещият" в."Дунав" чрез единствения си брой, попаднал в Бяла черква, отключва сюжета за изявата на предателството.

Въздействието на брошурата в едноименната глава има подобно на бунтовническата прокламация значение. Независимо че авторът окачествява това издание на емиграцията в Румъния като "доста посредствено произведение", тя събужда пламенния възторг на Соколов, Огнянов и Рада. Брошурата е само поводът за проникновеното разкриване от страна на писателя на родолюбивите вълнения на героите.

Културните представи на българина от сюблимната епоха на Възраждането включват и пророчества. Извор на цитати за "предстоящото падане" на Турция е фигурата на чорбаджи Мичо. Опирайки се на клишето, че "й е писано да падне!"[5], героят утвърждава идеята за победния край. Наречието "пак" в изречението "... Мичо пак прибягва до пророчеството на Мартин Задека" утвърждава стремежа към създаване на авторитет на цитирания източник. Независимо че авторът на кабалистичната фраза "ТУРКИЯ КЕ ПАДНЕ – 1876" не е известен, тя се цитира от героя като свидетелство за обективност – една и съща информация се потвърждава от два различни източника.

Изключително ярък пример, илюстриращ в рамките на понятието "чужд текст" типа "собствен текст от друга творба при проявите на... автореминисценция"[6] е двустишието от одата "Каблешков" в цикъла "Епопея на забравените": "И в няколко деня, тайно и полека, / народът порасте на няколко века..." в главата "Пиянство на един народ". Неговата поява би могла да има разнопосочни тълкувания: чувство за жанрова недостатъчност, неадекватност и безсилие на епическия изказ, обединяване на епоса и лириката в един сюблимен момент, необходимост от доминанта на лириката. Автоцитатът има характера на своеобразен афоризъм, чрез който единствено може да се оцени нравствената извисеност. Представата на този лирически код в посетнешното развитие на романовото действие търпи промени под въздействието на безпощадния психологически реализъм на епоса. Достатъчно е да цитираме следното изречение от главата "Пробуждане": "Българите правеха повече: те гонеха подобни и отиваха да ги обаждат на потерите; често даже жестокостта им дохождаше дотам, щото сами довършваха с един куршум някой ранен или полужив от глад въстаник." Лирическото екстазно твърдение е взривено от историко-епическата действителност.

Цитатите в романа "Под игото" разкриват взаимодействието на съзнанието на българина от предосвободенската епоха с различни културни реалии. Произведението показва, че българското битие протича в рамките на много съотнасяния. Те участват във формирането на смислопораждащия процес в романа, както и в актуализацията на текста му като своеобразна изява на българската идентичност.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] ПРОТОХРИСТОВА, К. Благозвучието на дисонанса. Опити върху междутекстовостта. Шумен, 1996, с. 17.

[2] Пак там, с. 17.

[3] Вж главата "Силистра-йолу".

[4] Вж главата "В Ганковото кафене".

[5] Всички цитати в този абзац са от главата "Около един труп".

[6] ПРОТОХРИСТОВА, К. Цит съч., с. 17.

Юлия Николова

"ЧЕТЕТЕ МОИТЕ "КСЕНИИ"
("Епиграми и портрети" на проф. Иван Шишманов)

През 1931 г. издателството на Т. Ф. Чипев пуска на литературния пазар една нова книга, която излиза след смъртта на своя автор и която представя този автор в непозната светлина[1]. Оказва се, че бележитият литературен историк и университетски преподавател проф. Иван Шишманов е изкушаван често от острия *"лапидарен стил"* и още преживе – през 1925 г., оформя ръкописен сборник с епиграми.

Около написването на епиграмите и причината да останат в архива на Шишманов има различни мнения. Неговата съпруга споделя пред Хр. Бръзицов:

"Знаех, че се занимава с епиграми, но останах изненадана от голямото им число. Кога е намерил време и за тоя род литература! Събирал, превеждал, сам писал. Има повече от триста, готови за печат."[2]

Според Ст. Чилингиров "Епиграми и портрети" са били известни на някои интелектуалци, които не са посрещнали радушно заниманията на професора:

" ...той реши са се скрие зад псевдонима Крум Кубратов. За жалост, скритостта му зад това име, което нито с един свой звук не напомняше неговото, скоро стана обществена тайна. И от всички страни започнаха мълчаливи укори срещу автора на тия епиграми. Едни, взели Мефистофелска поза, се преструваха, че не знаят кой се крие зад това име и направо го покрусваха, а други, по-почтени в държанието си, просто недвусмислено казваха на автора, че е недостойно за един човек като него да се занимава с "празни работи" и с "махленски клюки". Намериха и не един укор за формалната и за вътрешната стойност на епиграмите. И Шишманов трябваше да се откаже от по-нататъшното им обнародване."[3]

Издателите на "Епиграми и портрети" отбелязват:

"Ние даваме ръкописът, тъй както го намерихме в книжата на проф. Шишманов: чисто преписани, отчасти само класирани и почти навсякъде означени кои са преводни, кои побългарени (последните са означени със звездичка пред името на автора) и кои оригинални.

Тези "Епиграми и портрети" са дело на цял един живот.

От издателите" [4]

Епиграмите са подредени в осем тематични групи (някои от тях озаглавени от автора): *"Земя и народ", "Министри, сегашни и бивши, депутати, обществеици, политици", "Възпитатели, професори, учители, учени", "Поети, драматици, критици, актьори, художници", "Разни професии"*[5], *"Столица и столично общество", "Жени егоистки, развратници, кокетки, дрънчилки и пр."* и *"Разни"*.

През 1968 г. "Български писател" в замисления "Поредица-епиграми", под редакторството на Радой Ралин, издава "Проф. Иван Шишманов. Епиграми". Кратката бележка, която почти преповтаря тая от изданието на Чипев, завършва:

"В нашето издание сме възприели друго разпределение, което не накърнява основния характер на книгата." [6]

Сатиричните творби на Шишманов тук са в шест раздела, като при първите пет е направен опит за жанрова и – отчасти, тематична разграничимост: епиграми, диалози,

басни, портрети, епитафии. Последният е означен *"Щафета"* и смисълът на неговото съществуване е изяснен в края на книгата:

> "Много от осмиваните герои, явления и обекти са вече остарели, но те изглеждат смешни и сега, а гражданската заангажираност на автора буди възхищение. Ние поднасяме сатиричното творчество на проф. Шишманов не като архивен куриоз, а с пълното убеждение, че неговите справедливи пориви, благороден гняв срещу пошлото и назадничевото ще бъдат възприети от нашия съвременник.
>
> Епиграмите на проф. Иван Шишманов имат правото да бъдат наши спътници."[7]

При всеобщата констатация, че епиграмите на Шишманов са *"дело на цял един живот"*, че са актуални и *"имат правото да бъдат наши спътници"* във времето, малцина са ония, на когото те са известни.

Неоспорим факт е, че при излизането им през 1931 г. почти всички периодични издания отбелязват събитието. Вести за него са поместени в сп. "Българска мисъл"(6, 1931, № 2, с. 143), сп. "Златорог" (12, 1931, 54–55), сп. "Отец Паисий" (4, 1931, № 3–4, 41–43), сп. "Родна реч" (4, 1930/31, № 4, с. 191), в. "Съвременник" (2, № 1–2, 11 февр. 1931; 1, № 18, 21 ян. 1931), в. "Заря" (9, № 2828, 14 февр. 1931), "Звезда" (1, 1932/33, № 6), сп. "Пряпорец" (33, № 7, 15 февр. 1931), в. "Литературен глас" (3, № 106, 14 март 1931), в. "Тракиец" (8, № 319, 10 май 1931, с.1), в. "Учителско дело" (4, № 12, 20 юни 1931) и др.[8] Отзивите в тях са от изявени творци и видни университетски преподаватели – Борис Йоцов, Михаил Арнаудов, Стефан Попвасилев, Стилиян Чилингиров и др. В повечето случаи авторите си поставят задача да препоръчат "Епиграми и портрети". Обикновено текстовете им обхващат 8–10 печатни реда и са поместени към книгописите на съответните издания. (Такива са съобщенията на М. Арнаудов в "Българска мисъл", на Ст. Попвасилев в "Родна реч", както и тия без посочен автор във в. "Съвременник", в. "Учителско дело" и др.) Всички те отбелязват ерудираността на учения Шишманов, но епиграмите се приемат не толкова като литературен принос, а като израз на гражданско поведение и присъща за натурата му енциклопедичност.

> "Но в своето мнозинство, те не могат да се смятат за поезия. Стойността им е другаде: те са документи, по които може да се съди за качествата на една забележителна личност."[9]
>
> "...Шишманов се е вслушвал в шепота на своята "лека муза"... "[10]
>
> "...и колкото и непоетични и сурови да изглеждат тия сатирични отломки, те свидетелстват за творческа любов и висока съвест... Той беше един от младите учени, за които животът имаше очевидно по-висока цена, отколкото неговото научно и организирано познаване."[11]

Единственият по-обстоен анализ е на Б. Йоцов. Неговата статия "Една критика на българската действителност"[12] е своеобразен диалог с предговора на самия Шишманов, поставен към "Епиграми и портрети"[13]. Йоцов оценява своеобразната "игра" на Шишманов, благодарение на която *"с перо на критик и на литературен историк, подлага сам на преценка своето дело"*, но не се спира върху смисъла на тази мистификация. Срещу тезата на Шишманов, че *"епиграмата мъчно се дава на писатели, които не разполагат с един по-пластичен език"* и че *"един български Марциал рискува днес да притъпи най-духовитата си мисъл о пръхката материя на езика"* стои позицията на Йоцов, че българската литература има традиция в сатирата, че *"писатели обличители"* могат да се търсят още от времето на Презвитер Козма, Паисий Хилендарски, Любен Каравелов и Христо Ботев, за да се стигне до Иван Вазов, Константин Величков, Антон Страшимиров, Кирил Христов, Пенчо Славейков и до най-

изявените от тях – Алеко Константинов и Стоян Михайловски. Според критика споменатите творци използват различни прийоми на сатиричното перо, като същинското гражданско звучене на тоя тип творби започва от П.Р. Славейков, но едва Любен Каравелов може да се приеме като създател на епиграмата. За Йоцов Шишманов е творец от друг ранг. Макар и *"събрат"* на *"българските епиграматици"*, той *"не е от тяхната литературна кариера"*. Респекта си към учения и човека Йоцов е изразил чрез твърде емоционалния отговор на зададения от самия него реторичнен въпрос *"Защо перото е изменило на катедрата, от която се праща словото на учения?"*:

"Мнозина биха казали – несериозни залитания на сериозно перо. Обаче, погледне ли се по-дълбоко, ще се види, че в тия творби грее съзнание за обществен и национален дълг, съзнание, че българската действителност подлежи на най-безпощадна критика. И за нас е толкова по-ценно това съзнание, защото е достояние не на случаен човек, а на видна и крупна личност в историята на българския духовен живот. И в аудиторията, и в кабинета долита шумът на българския живот – и тоя шум е спъвал не една научна работа, тровил е не един творчески миг, смущавал е не един спокоен сън. Ученият, за когото у нас се мисли, че трябва да бяга от живота, не може да остане равнодушен зрител и наблюдател, когато има подвижния дух и страстното сърце на един Иван Шишманов... Ако и сам да чувства ограничението на перото, което не бива подпомогнато от възможности на изключителни езикови обрати, Шишманов е под влиянието на една принудителност, която изхожда от природата на цялото му същество – той трябва да отправи своите "запалени стрели", както би казал Кирил Христов, към живота, ранил го неведнъж – като българин и като човек. И формите на неговата реакция – присмех, ирония, сарказъм – са толкова по-ценни, че изхождат не от превзета относба към нашата действителност. Не е роб на никаква идеология, ако и да има свои безпокойства. Неговата субективна преценка добива силата на обща, призната от всички констатация. Наистина той има относба свободна – относба на художник."[14]

Б. Йоцов се спира само на оригиналните му епиграми, като подчертава, че там, където авторът ползва *"суров материал – не книжен, а посочен му от нашата действителност, той е силен"*. Но счита, че погледът на Шишманов е поглед на градски човек, на интелигент. Затова обект на неговата критика е столицата и столичното общество, *"онези среди, които са засегнати от вълните на европейската култура"*, но носят в себе си *"качества, които загатват за неговото първобитно ориенталско състояние, а същевременно как в негово лице се отразяват отрицателните страни на една нова култура"*. Като особен художествен белег на епиграмите приема разнообразието от сатирични нюанси, както и умението да типизира и едновременно с това да бъде пределно конкретен, така че в творбите му ярко да се отразява *"острозъбата българска действителност"*.

* * *

Връщането към епиграмите на Иван Шишманов не е опит да се изрече отново онова, което отдавна е казано за неговата личност, защото още през 1931 г. литературната критика заявява:

"Той беше рядък човек сред нашата безлична и неодухотворена действителност. Може да се каже, че той е първият български литературен историк със западен ръст."[15]

Интересът на университетския преподавател към тоя *"лапидарен стил"* е израз на неговото разбиране за взаимоотношенията между жанровете, за тяхното конкретно утилитарно битие и за спецификата на един лекционен курс, в който уроците на литературата и историческото време взаимно се преплитат. Когато в писмо до уче-

ника си М. Арнаудов изповядва поетическите си увлечения в ранните студентски години, Ив. Шишманов не пести самоиронията. Но неговите лекции подсказват определена пристрастност към убеждението, че поетическият изказ, лирическото слово трябва да стои редом с философската сентенция и с острия език на сатирата, епиграмата, памфлета. В лекцията си за Лесинг той отбелязва:

"Благотворно влияние върху младия студент упражни и младият професор по математика Кестнер, който не се ограничавал само със сухите математически формули, а обичал да развива у своите слушатели и любов към поезията (той сам е познат като духовит епиграмик) и към философските проблеми."[16]

За Боало споменава, че е избран за член на френската академия на науките едва през 1674 г.:

"Толкоз късно, защото тя състоеше повече от негови врази, които той през целия си живот бичува със своите епиграми."[17]

И анализирайки литературата на XVII в., Ив. Шишманов между другото обобщава в лекцията си:

"Отдавна е забелязано, че във време на политическо разкапване или литературен отпадък често се развиват сатирата и пародията. Те винаги са били добрите предвестници на една настъпваща нова епоха или последно издихание на осъдена на [...?] стара култура. Има обаче и случаи, дето сатирата, а особено пародията са само признаци на едно временно изтощение. Неспособни да създадат нещо велико, литераторите на известни народи в такива моменти на анемия (?) намират особено удоволствие да унижават, да чернят, да разчепват и най-благородното с цел да го направят смешно. Интересно е, че такова състояние на импотенция (безсилие в творчеството) е свързано често с високо развито самомнение, самонадеяност. Това са едни падения, които се повтарят в индивидуалния живот."[18]

Така епиграмата се превръща в методологичен принцип на преподаване. Нейният афористичен смисъл спомага за акцентуване на определена теза и за актуализиране на преподавания материал.

* * *

Идеята на Шишманов за преводи и създаване на оригинални епиграми възниква като младежко увлечение, за да се превърне в желание за създаване на книга-панепистемия, книга-библия на човешките пороци, но интерпретирани в техния конкретен етноантропологически аспект.

Първите поетически опити на Шишманов (по архивни документи и писма) датират от 1879 г. През 1880 г. негови творби, повлияни от романтичния патос на Шилер, се появяват на страниците на пловдивския в. "Марица", на русенския в. "Славянин", на в. "Българин". По същото време той попада и под силното влияние на Хайне и Лесинг. Започва да превежда техни епиграми и сам да създава такива. Двадесет и пет негови епиграми са отпечатани през 1884 г. в "Периодическо списание". В тях той изрично посочва първоизточника, но всички са видимо изменени и побългарени[19]. Още през същата година десет от тях са поместени във втория том на съставения от Ив. Вазов и К. Величков първи значителен учебник-антология "Българска христоматия"[20]. През 1913 г. Шишманов публикува още една епиграма и оттогава като че ли интересът му към тоя жанр заглъхва. Но ако се съди по оставените документи, от приготвения за издание сборник от 1925 г., както и от събраните от Л. Шишманова епиграми, които тя добавя към ръкописа на съпруга си[21], може да се каже, че целият

съзнателен половинвековен творчески път на учения – от осемнадесетата до шестдесет и шестата годишна възраст, е съпътстван от страстта към тоя *"дребен, но труден литературен вид"* (Ив. Шишманов).

Очертали колелото на неговия живот, те са и опит да бъдат шрихирани всички *"криви образи"*[22], край които е минавал или се е сблъсквал в кръговрата на битието. В предговора-писмо до *"мнимия автор на епиграми Крум Кубратов"* Шишманов отбелязва:

"Доколкото знам, Вие сте един от редките епиграматици, които се мъчат да наредят своите разнокалибрени стрели в отделни паласки."[23]

В тази подредена пъстрота мисълта му осъзнато се движи от *"земя и народ"* през седемте социални стъпала на обществото. Неговите *"разнокалибрени стрели"* без пощада громят *"министири, депутати, общественици, политици"*, не прощават на *"възпитатели, професори, учители, учени"*, стигат до *"поети, драматици, критици, актьори, художници"*, вникват в недъзите на разните професии – *"медици, юристи, теолози и пр. чиновници"*, забиват се в суетата на *"столицата и столичното общество"*, в ярко открояващата се група на *"жени егоистки, развратници, кокетки, дрънчилки и пр."*, за да улучат не само социалните, но нравствените прослойки на разни *"оптимисти"*, лъжеентусиасти, лицемери, клеветници, ленивци, моралисти, глупци, пияници – т.е. всички ония, за които, както казва и една от епиграмите му – *"животът е една трагикомедия"*. Колко ли разочарование от лъжливия патриотизъм, от липсата на благородство, на прямота, доблест трябва да има, за да възкликне в "На лева в българския герб":

Честом гледам те, о звере хищни, прями,
звере кръвожадни, ала горди, благородни,
що презираш хитрини, издебки и измами,
па се чудя: Що ли дириш в герба наш народни![24]

Цикълът "Земя и народ" започва с изповедта "Прости, о родино!":

Прости, отдавна в твойто съвършенство че не вярвам,
и че и в тебе, както в слънцето, петна намервам.[25]

Тази изповед носи разочарованието и болката от разрухата на възрожденските идеали. Но дори изпълнено с недъзи, отечеството остава единствения светлик. За учения, занимаващ се задълбочено с проблемите на народопсихологията, много от *"черните петна"* не са типично български, а вторично привнесени. По думите на Л. Шишманова той е убеден в тяхното превъзмогване, защото, както пояснява в "Мъдра девиза":

Да, българинът е хамелеон,
но да не мислиш, че такъв е по нагон.
А щото е човек разбран,
девиза има проста:
Кади на дявола тамян,
докато минеш моста![26]

Хуморът на Шишманов е добронамерен. В писмото-предговор той сам пояснява, че авторът бяга от грубо-циничното, особено що се отнася до жената. Неговите герои будят иронична усмивка, недъзите им са плод на незрялост и неинтелигентност, на липса на умение и талант, на простотия. Дори в подбора на имената и използваната умалителна форма личи тая снизходителност – авторът разговаря и

пише за "доктор Дончо", "мъжът на Анка", "художник Сандьо", "поета наш Узун Ахмаков", "министър Сливков", "драгий Койчо" и т.н. Но понякога перото му е безпощадно. В "Епитаф на един чиновник" стои изповедта на нравствения хамелеон:

Мравка бях или скот,
раб или деспот.
Среден път не знаех:
лижах или лаех.[27]

Избрал за предговор формата на писмо "до Крум Кубратов, мним автор на епиграми", подписано от "Ваш предан: проф. И. Д. Шишманов", създателят на "Портрети и епиграми", освен в ролята на автор, се изявява едновременно като литературен историк и критик. Той дава много точна характеристика на творбите си. Последователно проследява формата, проблематиката им, която според него ги превръща в *"обществени сатири"*, очертава структурата на текста и т.н. Особено държи на цялостния прочит на книгата, на пъстрото ѝ всеобемащо съдържание, на художествените ѝ достойнства. Прави съпоставка с други епиграмици и изтъква различието на своя сборник. Стриктно посочва кои творби са преводни, кои побългарени и кои негови. В края на книгата-ръкопис изброява и имената на световноизвестни творци, чиито епиграми превежда или са му дали повод да напише своите. Литературният историк Шишманов се е изкушил да изрази твърдо и своята теоретична концепция, че сюжетът на епиграмите, смисълът на техния афористичен прочит, постоянството на персонажа-тип (тук бихме могли да потърсим връзка с баснения жанр) са универсални, но променливи според функционалната им адаптивност и личнотворческа интерпретация:

"Впрочем често тъкмо най-великите писатели (един Шекспир, един Молиер) са били нерядко и "плагиатори". Тяхната самобитност се търси затова днес главно в личния печат, който са ударили на чуждата материя." [28]

Но като говори за големите майстори, Шишманов посочва, че сравненията в тая насока с неговото перо са неуместни и завършва шеговито самооценката си с епиграмата "На един български моралист":

– Аз чистя нрави, господине,
и съвести; защо те е смях?
– Чисти, приятелю, комини,
ще имаш по-голям успех.[29]

Тези думи напомнят началото на писмото-предговор:

"Искате да знаете мнението ми за вашите епиграми? – Четете Марциала (Ep. 1.I, 17): Sunt bona, sunt quaedam mediocria, sund mala plura. (Има добри, има средни, има и лоши.)"[30]

Името на мнимия автор – Крум Кубратов, очертава различни и интересни смислови полета. То диалогизира текста. Благозвучно с алитерацията си, умело акцентира върху конкретното си българско превъплъщение. Едновременно с това се явява и интересен оксиморон – може би ключ към същността на книгата.

В тоя контекст са и Гьотевите думи, поставени като мото на книгата:

"Аз знам много добре, че съм на мнозина трън в очите и че те биха желали много охотно да се отърват от мене; и понеже не могат да оспорят таланта ми, искат да опорочат характера ми... Вие, обаче, ме познавате от години достатъчно и усещате какво има вярно в тия приказки. Искате ли, обаче, да знаете какво съм прострадал, четете моите "Ксении" и от начина как съм реагирал, ще Ви стане ясно с какво са търсили ту в едно, ту в друго време да ми огорчат живота". Екерман, "Разговори с Гьоте"[31]

Тези думи подсказват, че "Портрети и епиграми" не са случайна книга, а своеобразно жизнеописание. По своему те се явяват и съкровени спомени-изповеди. Още първите му читатели – литературни историци и критици, интуитивно споменават, че това е повече "дневник":

"Епиграмите на покойния Шишманов представят в своята цялост нещо като дневник", "изглежда са били най-удобно средство за изразяване на известни чувства..." "Други записват това, което преживяват по най-простия възможен начин; Шишманов, по-артистичен, го превръща в епиграми и по такъв начин му придава общ вид."[32]

"Много от тях крият лични болки."[33]

"Поетически облъхнат в съзерцания и наблюдения, Шишманов...е нанасял в дневника с множество черти от нравите на нашето време, за да обогати така епиграмичната ни и сентенциозна лирика с плодовете на своя хумор и сарказъм."[34]

Особено точни са наблюденията на С. Чилингиров:

"Ето тъй схващам аз последната книга на Шишманова. Тя за мене не е нищо друго освен един интимен дневник, една трагична изповед на човек, у когото възторгът се сплита с болката, ентусиазмът с мъката, безкрайният оптимизъм със също тъй безграничното по своя песимизъм светосъзерцание."[35]

* * *

В ранните си младежки години И. Шишманов избира необичайната форма на епиграмите-дневник вероятно непреднамерено, увличайки се от европейските майстори на перото. По-късно той сам се убеждава във въздействащата сила на сатирата. Използва я в лекциите си, в речите си, в ежедневието си.

Известно е, че остротата на езика, умелите каламбури, жизнерадостният смях съпътстват живота на семейство Шишманови. *"В интимния си живот той беше пълен с хумор"* – споделя пред Хр. Бръзицов Л. Шишманова[36]. Такива са и разговорите с близките му. Педант в работата си и към формите на възпитанието, Иван Шишманов е задължавал невръстния си син да води дневник, като всяка вечер го е проверявал. На 17 юни 1902 г. 13-годишният Димитър коментира прочетени информации от ежедневниците и завършва:

"А какво направи бедният човечец: купил житни вагони, че това чудо ли е, това го прави всеки честен човек от нашата партия".

Към тоя текст Иван Шишманов е добавил с молив:

"Това ирония ли е?" Отговор "Не ще съмнение. Подпис: Димитър Шишманов."[37]

В тоя смисъл "Епиграми и портрети" носят атмосферата на обикнатия и характерен диалог между най-добрите Шишманови приятели – хора с будна гражданска съвест, които също са изкушени от езика на сатирата. Съвременниците си спомнят за остроумните разговори с П. П. Славейков и др. Особено интересни са отношенията на Шишманов с връстниците и съгражданите му Цветан Радославов и Алеко Константинов. Документите показват, че приятелството (и родството) между тримата обикновено се засилва, както отбелязва и в дневника си Шишманов, в моменти на най-ярки личнотворчески поетически, музикални и сатирически изяви[38]. Неслучайно в сборника е отредено място и за епиграмата "О, Алеко".

Желанието на Шишманов да замени дневника с епиграмични изповеди може да се обвърже както с гражданската му ангажираност, така също и с желанието да приглуши личното страдание зад една по-значима философска обобщеност. Авторът бичува, осмива и се надсмива, но не разголва докрай личния подтик и конкретното изживяване.

Портретите от епиграмите напомнят ритуалното горене и бичуване на образи-кукли, въплъщаващи негативни и омразни на обществото личности и явления. Те са скритата рана и тайния отдушник на Шишманов. Затова той се връща към тях непрекъснато. Те са болката на неговия живот, но и победата му над нея.

Това разбира добре Л. Шишманова, затова още в началото към направения от нея препис на "Епиграми и портрети" пише:

> "Моят мъж страстно обичаше своето отечество. Той го туряше на първо място в живота си. На него и на науката той всецяло се посвети. За него той пренебрегваше интересите свои и на семейството си. Обаче той виждаше много добре недостатъците на народа, които той обясняваше с 5-ти вековното робство. И вярваше, че новите обстоятелства на живота съвсем ще го възродят. Често той ми казваше, че психологията на един народ може по-късно да се измени и цитираше немците във времето на Шилер и Гьоте и тия в Световната [Свещената?] война. И понеже той вярваше в силата на възпитанието, на словото, той мислеше, че да съзнаем, да видим своите недостатъци е вече един разкрач към тяхното изкоренение. Колко го болеше от тия недостатъци – ще разбере всеки от остротата на епиграмите в тоя отдел."[39]

Днес могат да се открият много художествени несъвършенства в епиграмите на Шишманов, ако бъдат разглеждани сами по себе си. Но те са само част от вселената на неговото дело. И вглеждайки се в неговата многостранност и неизчерпаемост, не може да не повторим думите, които казва в лекцията си за Лесинг:

> "Той беше един универсален тип, един свръхчовек..., достоен за подражание, но мъчен за постигане."[40]

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] ШИШМАНОВ, И. Епиграми и портрети. С., 1931. На корицата на изданието е отблязано:"Книгата "Епиграми и портрети" от проф. Ив. Шишманов издаде Т. Ф. Чипев, София. Отпечата се в придворната печатница през януари на хилядо деветстотин тридесет и първа година в две хиляди екземпляра."

[2] Ив. Шишманов, д-р К. Кръстев, Б. Пенев в спомените на съвременниците си. С., 1983, с. 168.

[3] ЧИЛИНГИРОВ, С. Мъката на ентусиаста. – Литературен глас, 3, № 106, 14 март 1931, с. 4.

[4] ШИШМАНОВ, И. Епиграми и портрети, с. 3.

[5] В преписа, направен от Лидия Шишманова, присъства допълнението "медици, юристи, теолози и пр. чиновници".

[6] Поредица-епиграми. Проф. Иван Д. Шишманов. Епиграми. С., 1968, с. 269.

[7] Пак там, с. 270.

[8] Вж ГЕЧЕВА, К. Иван Д. Шишманов. Биобиблиография. С., 2003, 141–142.

[9] РУСЕВ, Р. Проф. Ив. Шишманов. Епиграми и портрети. – Съвременник, №1–2, 11 февр.1931.

[10] М. А. Епиграмите на проф. Ив. Д. Шишманов. – Българска мисъл, 1931, № 2, с. 143.

[11] ЯНЕВ, Я. И. Д. Шишманов. Епиграми и портрети. – Пряпорец, № 7, 15 февр. 1931.

[12] ЙОЦОВ, Б. Една критика на българската действителност. – Отец Паисий, 4, № 3–4, 28 февр. 1931, 41–43. (Цитатите от Б. Йоцов по-нататък са по тази публикация.)

[13] Предговорът е под формата на писмо. Озаглавен е "Писмо до Крум Кубратов, мним автор на епиграмите" и е подписан от "Ваш предан: проф. И. Д. Шишманов".

[14] ЙОЦОВ, Б. Цит. съч., с. 41.

[15] ЯНЕВ, Я. Цит. съч., с.2.

[16] ШИШМАНОВ, И. Избрани съчинения. Т. 3. С., 1971, с. 590.

[17] Пак там, с. 442.

[18] Пловдив, НБИВ, РЦ III 23, л. 185.

[19] Епиграмите са поместени в осма, девета и дванадесета книжка на Периодическо списание, както следва: в № VIII, с. 130–143 – "Резигнация", "Най-голямото проклятие", "Към някои родители", "Утешение" (Бюргер), "Гъските" (Бюргер), "Инспектор Стоян", "Бай Михо" (според Лесинг), "Злата жена" (Лесинг), "На един ленив слуга" (Лесинг); в № IX, с. 126–128 – "Страшливата мумия", "Въздишки на един болен", "Трилу", "На същия", "Налбантинът Петко", "На един лъжец", "Зевс и Европа", "Съпружеска любов"; в № XII, с. 94–103 – "На един мой благодетел", "Размишления над голямата книга на поета Х", "Патриотизмът на ковчежника Панайот", "На изедника Игната", "Кмет Яни", "Бай Матака", "Познатий поет".

Част от тези епиграми са включени в посмъртното издание от 1931 г.

[20] ВАЗОВ, И., К. ВЕЛИЧКОВ. (Съст.) Българска христоматия или Сборник от избрани образци по всичките родове съчинения с приложение на кратки животоописания на най-знаменитите списатели. За в класовете в градските училища и на реалните гимназии. Пловдив. Т. 3. 1884, 285–288.

[21] Лидия Шишманова, по нейно признание пред Хр. Бръзицов, преписва Шишмановия ръкопис, за да го представи за печат и *"за да не се цапат ръкописите в печатницата"* . Отнася се стриктно към оригинала-ръкопис, като нанася всички задраскани или добавени от ръката на Шишманов стихове, изрази, творби. Едновременно с това тя внася някои свои коментари, събира липсващи в сборника творби. Нейният препис обхваща четири тетрадки, които понастоящем се съхраняват в Историческия музей – Панагюрище, в архива на Иван Деянов (№ I, I Д. Инв. № 255, 256, 257, 258). Първите три тетрадки, по наши наблюдения, представят подготвената от Шишманов (с дата 1925 г.) сбирка с епиграми. Всичките те са писани върху десния лист на тетрадките, а левият е оставен за допълнения. В началото на тетрадка № 255 е изписано:

"Крум Кубратов (Д-р Иван Шишманов)
Епиграми и портрети
Мои, чужди и побългарени [задраскано – б. Ю. Н.]
с уводно писмо от проф. Ив. Д. Шишманов"

От с. 1 до с. 8 е "Писмо до Крум Кубратов, мним автор на епиграмите". На с. 9 е изписан цитат от Гьоте на немски език, който на с. 10 е преведен на български. На с.11 е епиграмата-мото "Не прочетеш ли епиграма...". На с. 11-б и 12-б има коментар на Л. Шишманова за отношението на професора към българския народ. Останалите ѝ бележки са дребни, но съществени. Например срещу стиха "Где съвестта е стока за продажба" (от "Kennst du das Land" – "Земята знайш ли...") на с. 12-б има забележка: "Тука изпуснат стих, който аз помня: "Министри даже съдят се за кражба" Преписвачката Л. Шишманова". Тази добавка е влязла в изданието от 1931 г. Срещу раздел втори – "Министри сегашни, бивши, депутати, общественици и политици" (на с. 15-б) Л. Шишманова е добавила: "Коментар. Д-р Шишманов сам беше министър почти 4 години и можа от близо да наблюдава нашия обществен и политически живот. Обаче [незав.]" и т.н. Трета тетрадка завършва с имената на видни епиграмици и сатирици, чиито творби Шишманов е превел или побългарил (с. 130–133). Първите три тетрадки съдържат 262 епиграми. Последната е:

Читателю
Ако не найдеш нищичко достойно
за твоето внимание в тия листове,
поне благодари ми двойно й тройно,
че не печатих всичките си стихове.
Lessing

На първа страница на четвъртата тетрадка (№ 258) е изписано "за евентуално II издание". Именно тук "преписвачката" е включила непоместени в подготвения от Шишманов ръкописен сборник епиграми. По-голяма част от тях са вече публикувани в периодиката.

При подготовката на изданието от 1931 г. епиграмите от четвъртата тетрадка са вмъкнати в съответната тематична група. Направени са разместванията и на някои други творби. Така изданието на Чипев обхваща 328 епиграми. При подредбата им има също корекции спрямо замисъла на Шишманов.

[22] Като мото на "Епиграми и портрети" е поставен откъс от басня на Ив. Крилов:
Неча на зеркало пенят –
коли рожа крива.

[23] ШИШМАНОВ, И. Епиграми и портрети, 5–6.

[24] Пак там, с. 13.

[25] Пак там, с. 13.

[26] Пак там, с. 14.

[27] Пак там, с. 71.

[28] Пак там, с. 7.

[29] Пак там, с. 8.

[30] Пак там, с. 5.

[31] Пак там, с. 9.

[32] РУСЕВ, Р. Цит. съч, с.2.

[33] ЙОЦОВ, Б. Цит. съч., с. 43.

[34] М. А. Епиграмите на проф. Ив. Д. Шишманов. Цит. съч., с. 143.

[35] ЧИЛИНГИРОВ, С. Цит. съч., с. 4.

[36] Ив. Шишманов, д-р Кръстев, Б. Пенев в спомените на съвременниците си, с.168.

[37] ШИШМАНОВ, Д. Писма до мен самия. С., 1995, с. 33.

[38] В спомените за срещата си с родственика си Алеко през 1881 г. в Свищов Иван Шишманов пише: "Осемнайсетгодишният бъдещ автор на "Бай Ганьо" и възторжен почитател на Шекспир ми чете тогава на балкона на бащината къща, от който се откриваше очарователна гледка към Дунава и румънския бряг, един свой превод на "Отело". "...Разделихме се като горещи приятели." – АБАН, ф. 11, оп. 1, а. е. 2 (цит. по Дафинов, З. Първостроителят на българската култура. С. ИК "Родина", 2001, с. 37). По времето, когато Цв. Радославов пише "Мила родино", тръгвайки към отечеството си, за да се запише доброволец във войната от 1885 г., Ив. Шишманов пък публикува апел към българските младежи за участие в тая война и т.н. Заедно работят около създаването на Народния театър в София, на Музикалното училище и др.

[39] Исторически музей – Панагюрище. Колекция "Ив. Деянов", № I, I Д, инв. № 255, л. 11-б и 12-б.

[40] ШИШМАНОВ, И. Избрани съчинения.

Албена Вачева

"БАЙ ГАНЬО": НЕКАНОНИЧНО

В една своя статия, посветена на взаимоотношенията между западноевропейските и балканските култури, Дубравка Угрешич се спира на механизмите, участващи в създаването на западната визия за Балканите. В онази част на анализа, която засяга мястото на литературните герои в тези процеси, авторката споделя: "В същото време, героите от нашите балкански книги рядко пътуват до Западна Европа. Алеко-Константиновият Бай Ганьо успява да го направи. Но обявявайки Бай Ганьо за расист (той повече прилича на лош набор от колективни поведенчески практики), българските постколониални мислители, се отърваха от него."[1] От всичко казано напълно безрезервно приемам твърдението на авторката, че Бай Ганьо е един от пътуващите герои на балканските литератури. Стойностното, което откривам в останалата част на цитираното изказване, е неговата провокативна мощ, предполагаща задълбочен разговор върху произведението на Алеко Константинов. Един от най-сложните въпроси, който казаното от Д. Угрешич предизвиква, е този за постколониалната критика и за желанието ѝ да се отърве от това художествено създание. По-точно според мен би било да се каже, че цялата българска литературна критика след излизането на "Бай Ганьо" влиза в сложни и противоречиви отношения както с оглед на текста и неговото разчитане, така и помежду си, вземайки повод от този текст. Казано иначе, постколониалната критика не само че не успява *да се отърве* от Бай Ганьо, а подобни опити само биха станали част от един дебат, започнал още в края на XIX век и продължаващ и до днес.

В самото начало на "Бай Ганьо" има един, станал емблематичен, елемент, който често се използва като аргумент на тезите в бъдещите изследвания и дискусии върху самата книга: преобличането. Този акт на символична смяна на епохите (от "агарянски ямурлук" към "белгийска мантия"), извършен с чужда помощ, и тръгването на път извеждат на преден план кризисен момент от срещата между различните култури, чийто най-външен пласт (на срещата) се заключава във "външното декориране", без да доведе до "прераждане", до създаване на "образец на човешки добродетели". Това е накратко една от идеите, която става водеща при разчитането на произведението в една от първите български литературни истории – "Библиотека "Български писатели". И още: като акцентира именно върху преобличането на героя, Михаил Арнаудов обосновава една важна подробност – "смяната на типа", за да стигне до заключението, че Бай Ганьо (еволюирал от Ганьо Сомов до търновския прокурор Ганьо Чолаков) "не е толкова *национален*, колкото *социален* тип" (курсив автора – М. А.).[2]

Краткият преглед върху изследването на Арнаудов показва, че основният интерес при критическите занимания с произведението на А. Константинов е по посока на разрешаването на въпроса какъв тип е Бай Ганьо – национален, социален или биологичен. Важно е да се отбележи, че и преди появата на този аналитичен текст, и доста след него, в литературно-критическите и културологичните изследвания обсъждането на споменатия въпрос предполага въвеждането на нова и нова аргумента-

ция и илюстративен материал за "доказване" на едно или друго от застъпените схващания. Ако днешният читател има възможността да изчете всичко *написано*, а не *разказано* за Бай Ганьо, ще установи, че културният, националният, социалният, психологическият тип (герой) е не Бай Ганьо от анекдотичните очерци на Алеко Константинов, а е всъщност един дописван и доизграждан в продължение на вече 110 години (отчетено от първите публикации в "Мисъл") идентификационен маркер-идея. От друга страна, самото дописване се превръща в част от легитимационните инструменти на една култура, основана на писмото, чиято логика и/или идеологически предпоставености[3] често пъти не ѝ позволяват да концентрира по-голямо внимание върху разказването като дискурсивна практика и механизмите, на които то се подчинява. С едно малко изключение, което е в известна степен условно – авторите сякаш винаги имат предвид нещо повече (битуващо в съвременната фолклорна култура например и изграждащо тяхното знание за Бай Ганьо), когато пишат за произведението на А. Константинов.

В настоящия анализ няма да се спирам на характера на множеството изследвания, които по един или друг начин ни дават ключ за разчитането на образа на Алековия герой именно като модел на идентичност – национална, социална и културна и т.н. По-скоро ще опитам да се спра конкретно на онази конфликтна среща, която е наложила това дописване (в такъв обем), кореспондиращо и дори резултат от модерното академично писане.

Засиленият интерес към книгата на А. Константинов, при все че критиката в лицето на водещи имена отрича художествените достойнства на "Бай Ганьо", се корени, по мое мнение, в демонстрираната от текста възможност за овладяване на кодове от различни нива. Рецепцията на книгата разкрива един парадокс: интересът на литературните критици, историци и теоретици не само не се изчерпва с констатираната липса на художественост, а, напротив, беглият поглед върху критическото наследство дава основание да се твърди, че той (интересът) прогресивно нараства и се задълбочава. Да се обясни подобно явление само със смяната на едни или други парадигми в литературознанието, отбелязващи промените в естетическите критерии, е възможен, но непълен прочит. Защото все пак аргументите и анализите регистрират, по мои наблюдения, една трайна тенденция – вниманието на изследователите е фокусирано преди всичко върху над- и извънлитературни характеристики и мотивационни практики, които откриват или приписват на текста. Казано в скоби – споделеното от Угрешич за опитите на постколониалната българска критика да се отърве от Бай Ганьо, би могло да се приведе като солиден аргумент в подкрепа на такова наблюдение, което, от друга страна, кореспондира и със схващането, че става дума за своеобразни идеологически по своя характер веяния в полето на литературата.

Един от сериозните опити за разбиране на произведението на А. Константинов като литература (т. е. като принадлежащо на семиотична система от втори ред) е на Михаил Неделчев, който определя две семиологични нива на текста и разглежда кореспонденцията помежду им като маркер за "изключителната литературност, вторичност на произведението"[4]. Упоменатата теза, допълнена с аналитичния опит на Милена Кирова да разчете антропологически вицовото начало като дискурсивен механизъм, съдържащ в себе си принципа на удоволствието[5], както и теоретичният ана-

лиз на Никола Георгиев, подсказал мястото на стереотипа в художествената литература, предполагат възможност да се разберат мотивите, отгласкващи критическите разговори от тяснолитературния прочит.

Казаното от Неделчев насочва вниманието в една твърде интересна и плодотворна литературно-центристка посока, а именно – към типа кореспонденция между различни семиотични полета, които, бих предложила разширяване на прочита, са репрезентативни за дискурсивните практики на писмото и на устния наратив.

Подобно твърдение може да бъде най-ясно визуализирано посредством привличането на първите няколко очерка като илюстративен материал. За нуждите на настоящия текст ще се опра на фигуративното определение на Джон Милбъри-Стин, според което анекдотичното разказване, съпоставено с академичното писане (сериозно аргументирано изложение в същността си), представлява негов обърнат образ[6]. Ако си позволя съвсем свободно да интерпретирам Стин, ще кажа, че в случая наборът от критически текстове се опитва да изиграе по същество ролята на онази обратна леща, която е длъжна да даде прав образ на "приключенията на един съвременен българин". И тук вече разговорът се фокусира върху различните по тип идеологии, защото разказаното в анекдота трябва да бъде дисциплинирано и обяснено така, че идентификационните маркери, заложени в заглавието – *съвременен* (социално-темпорален) и *българин* (етнокултурен), да бъдат правилно разчетени с инструментариума на "високото" академично писане. Смехът, породен от "травестийната мощ на творбата", в чиято основа е залегнала "цяла система от културно-исторически класификатори"[7], се оказва достатъчно предизвикателен за "високите" национални идеали, част от които е проевропейската ориентация на страната и изтъкването на европейския характер на културата на българите. Както и за границите на художественост в литературата. "Експертите по легитимация" (както могат да бъдат фигуративно определени литературоведите от времето на модерността съгласно теорията за хегемонията на Грамши) са предизвикани от прецедентното разписване на една поредица от анекдоти, чиято естествена среда на разпространение е не сред "високите" литературни образци, а по-скоро е в ежедневното функциониране на културните кодове. Отбелязвам това, защото става дума за един от първите опити анекдотът да се институционализира чрез писмото, да стане писмен текст, да бъде припознат като част от литературата. И то когато, ако се доверим на Галин Тиханов, литературата ясно заявява своите претенции за "еманципиране от другите културни редове" в епохата на модерността, заложила едни твърде противоречиви и не дотам широки естетически граници, които, бих добавила, като цяло са били съизмервани и повлияни от теченията и процесите в западноевропейските културни традиции и интерпретационни практики[8]. И в случая с "Бай Ганьо" критическите реакции са не толкова заради художествените и естетическите недостатъци на текста (за което съществува изненадващо единодушие сред анализаторите предвид тесните критерии, за които стана дума), а заради специфичния код, чрез който творбата иронизира една *идея*, посредством дискурса на разказването[9]. Това може да бъде определено като едно от нивата на кореспонденция между различните семиологични полета, в което идеята за "високо", "национално", "културно", за което ратува цялата критика, се представя *анекдотично* чрез героя *Бай Ганьо*.

Това ниво е в тясна кореспонденция с второто, което, с оглед на механизмите на разпространение на анекдота, превръща контекста в медиатор между организиращата символите, знаците и познанието среда и текста, разгледан вече като част от литературата, където институцията на автора изиграва определяща роля. На този въпрос ще се опитам да отделя малко повече внимание (в следващите две части "Весела България" и смеховата култура" и "Юнакът – герой") след един кратък екскурс, изясняващ механизмите за постигане на смях на анекдота.

Обръщането към етимологията на самото понятие изяснява, че анекдотът предполага *разказване*[10], предполага избран кръг от *слушатели*, нещо повече – съмишленици. Но не читатели. Или поне така е докъм средата на XIX в., ако се доверим на различните справочни литературни издания, които фиксират засилен интерес в западноевропейските общества към "тайните" истории, забавните разговори на маса и публикуването на биографиите. В резултат на този интерес анекдотът се развива като форма и от непубликувана "кратка тайна история за исторически значима личност" се трансформира в "забавна история за значима личност"[11]. Припознат като писмен текст, "анекдотът – позволявам си още веднъж припомнянето на определението на Милбъри-Стин – става част от една друга, различна семиотична система" и по този начин се превръща в провокация за академичното писане. Неговата структура е подчинена на същите онези правила, които са валидни и за академичното писане, но за постигането на *ефект на анекдота*[12] те са обърнати "с главата надолу". Ако се изхожда от подобна, все пак нека се признае това, твърде обобщаваща дефиниция, следва да се очаква, че негов обект на внимание могат да бъдат всички онези важни проблеми, с които би се занимало и едно авторитетно хуманитарно изследване, но, подчинен на друга цел, анекдотът ще следва правила, с които да постигне хумористичен ефект. И тук според мен е второто място на среща и кореспонденция между семиологичните нива, за които вече стана дума. Ако първото може да бъде открито там, където си дават среща двата дискурса – на разказването и на писмото, то второто ниво изгражда семиотично знаково поле в самия текст, като по този начин създава възможност културният контекст да се ситуира като част от литературното наследство. Това поле на напрежение се превръща в истинско предизвикателство при разчитането на творбата на А. Константинов, доколкото знакова структура на текста, казано най-обобщено, се приема не особено рефлексивно като реалистична презентация на културния, социалния и дори биологическия код на българската действителност. Нещо повече, дълго време критическите прочити приемат аксиоматично за отправна точка реалистичността на "Бай Ганьо" и от тази позиция анализират неговите художествени качества[13]. Казано не дотам шеговито, именно критическите анализи, в по-голямата си част, успяват да наметнат добре скроената и методологически подплатената интерпретативна мантия на "високото" писане върху един цикъл, изграден предимно върху основата, логиката и правилата на разказването[14]. Ефектът, който се наблюдава от тази травестия, според Румен Даскалов е пораждане на пет стратегии за "справяне със символната ефикасност на образа"[15]. Не бих се ангажирала с изброяването им, доверявайки се напълно на анализа на Даскалов, тъй като за нуждите на настоящото изследване е достатъчно да се посочи още веднъж заряд на творбата и по-точно необходимостта от това извършване. А корените на

тази потребност могат да бъдат открити във възможността, предположена от развитието на идеите в епохата на модерността, националността да се изгражда дискурсивно като "наратив, история, която хората разказват за себе си, за да придадат смисъл на социалния свят, [...] в конкретен (институционализиран) контекст"[16]. Една "висока" от идеологическа гледна точка идея, чиято може би най-отчетлива рефлексия в полето на художествената литература е изграждането, по думите на Фроу, на "комплексен, исторически обособен, високоинституционализиран дискурс", нерядко привличащ за нуждите си естетически критерии. Наред с това, в тяснолитературен аспект критическите текстове от края на XIX и началото на XX в. формират и/или репрезентират различни идейни тенденции и интерпретационни практики, според които обаче анекдотът остава сред "ниските" литературни жанрове. Една от причините може да бъде открита именно в сблъсъка на стереотипизирани формули както по отношение на изграждане на образа, така и във връзка със ситуациите, при които попада, и героите, с които влиза в отношения.

Стереотипът "Бай Ганьо"

Въпросът за отразяването на другостта в художествената литература е един от най-сложните и често пъти предизвиква сериозни противоречия сред критиците. В случая не бих си позволила по-подробен анализ, а ще отделя внимание на мястото на стереотипа конкретно в текста на А. Константинов, тъй като смятам, че една от причините за нестихващия интерес към "Бай Ганьо" е именно *стереотипно изразената другост* в самото произведение.

Стереотипът[17] намира своето място в художествената литература именно като израз на другост. Интересът към другия (с всичките негови подкатегории), опитите за неговото опознаване в плана на културните и личностните взаимоотношения е поле, в което може ясно да се диференцират моделите, по които стереотипът съдържа в себе си образа на другостта. За нуждите на настоящия анализ е достатъчно посочването, че в тази среща стереотипът не просто схематизира различното, а напротив, изгражда устойчиви представи за него в плана на отграничаването от *себе си*. Накратко, цялата налична (или липсваща) информация се пречупва през различни по тип бинарни опозиции, в резултат на което създадените схематични образи неминуемо съдържат в себе си елементи на противопоставяне и оразличаване. По тази причина стереотипът често пъти се превръща в градивен елемент и основен фактор за пропагандните и агитационните кампании.

И докато връзката *другост – литература* е жизненоважна за съществуването на литературата (и вероятно това е причината да бъде провидяна доста преди възникването на така наречената постколониална критическа мисъл), то връзката *стереотип – литература* е все още недостатъчно анализирана. Държа да уточня, че не става дума за това, че не е забелязана – напротив – една от основните заслуги на критиката, възникнала след поструктуралистичните аналитични изследвания, е именно акцентът върху стереотипното представяне на другия и другостта изобщо. В случая имам предвид обаче онзи потенциал на стереотипа, който дава основание на Н. Георгиев да акцентира върху неговата творческа мощ. И то точно по отношение на Алеко-Константиновия "Бай Ганьо": "В регионалния и националния стереотип има много фолклорност и литературност. Литературата използва стереотипите в степен,

за която едва ли си даваме ясно сметка..."[18] Подобен прочит напълно отмества анализа от въпросите за това доколко всеки един наратив (отделно взет или в единството им), изграждащ "Бай Ганьо", е правдиво отразяване на действителността (социален / класов тип) или е психологически вярно наблюдение над психологията на българина (етнически / биологичен тип). По-точно, и в съгласие с Д. Угрешич, е да се каже, че наистина става дума за един съзнателно изграден стереотипизиран подбор от характеристики при изграждането както на образа на главния герой, така и на ситуациите, в които бива принуден да действа. Стереотипизиран подбор, който изгражда героя като *друг* както за западноевропейските култури, с които той влиза в досег, така и с кодове, присъщи на "собствената" му култура. И дори, по-точно – за подкатегория на другостта – чуждост – изразяваща още по-голяма степен на различие и отстраненост, за да се усили ефектът от анекдотичното въздействие.

В едно свое изследване, част от което предстои да бъде издадено на български език, португалският изследовател Карлос Реис пише: "...Нека вземем например възможностите за идеологическо значение на такива диегетични компоненти, каквито са *героят* или *пространството*. Добре известно е, че фикционалният герой е преди всичко фигура, въплъщаваща характерна идеология, която започва да се свързва не само с другите герои на същия диегетичен универсум, а и с разказвача, който го описва, както и с коментарите за действията му. Дискурсът, способен да изрази идеологическия код, е продуциран от това пространство на отношения, което понякога е много компактно и формира повече или по-малко сложна актантиална схематизация."[19] В произведението на А. Константинов тази актантиална схематизация е подчинена на жанровите механизми и представлява сложно единство от съзнателно стереотипизирани културни формули, отразяващи срещата с другото, с различното. Един от нейните структуроопределящи наратива елементи е кръгът "Весела България", чиято роля е да изразява отстоящият в позицията на коментатор на случките и героите.

"Весела България" и смеховата култура

"Весела България" е приятелският кръг на А. Константинов. Кръг от "безличия", както ги определя Боян Пенев, в който Алеко е прекарвал немалка част от времето си. В такава среда, "като писател – твърди литературният изследовател – той [Алеко] никога не е чувствал оная обязаност, която му е наложена от неговата дарба"[20]. Друга гледна точка по отношение на "Весела България" споделя Неделчев – той го определя като "интелигентско-приятелски кръжок", чиято роля за текста "Бай Ганьо" е изключително важна, доколкото определя специфично семиологично поле, израз на смеховата култура на неформалната среда. Акцент върху неформалната среда, върху различията между отделните общности и начина на общуване вътре в тях поставя и М. Кирова, опитвайки се да ситуира отделните наративи в "Бай Ганьо" с оглед естеството на тяхното битие. *Принципът на удоволствието*, противопоставен на *принципа на реалността* изразява трансформирането на културните кодове в резултат на фрагментаризирането на социалното пространство – модерният социум предполага различни комуникационни и идентификационни стратегии от тези, които изграждат социалните мрежи в традиционното общество. В този ред на мисли, колкото и да са противоположни в мненията си, и тримата визирани автори засягат един важен аспект на модерната култура – нейния общностен характер. Разгледано

така, определението на Б. Пенев става разбираемо от днешна гледна точка – опирайки се на принципите на "високата" художественост (чийто критерии българските критици така упорито се опитват да изградят), изследователят обвинява А. Константинов в загуба на време и разпиляване на талант, защото си позволява да провокира този критически стремеж посредством налагането на един граничен жанр – този на анекдота. Жанр, който експлицира текстово-генеративни модели, характерни за устната фолклорна култура, от една страна, и, от друга, вече като писмен текст, провокира "големите наративи" на доминиращите идеологически концепти. И запазва своята граничност както по отношение на различните идеологически концепти, така и по отношение на вече създаващите се не дотам широки литературни класификаторни схеми. Интересни в тази посока са наблюденията на Тиханов, който, анализирайки художествено-естетическите възгледи на Кръга "Мисъл", стига до наблюдението, че новата културна идеология се опира на схващането за "елитна извисеност на заниманията с литература" и е в пряка кореспонденция с повика за "богопризваност на писателя". Формира се култ към "изящната литература", към която анекдотът не само не принадлежи, но като част от "сензационната литература", предназначен за "читатели на жълтата преса", той принизява и "профанира името литература" по думите на д-р Кръстев[21].

В случая с "Бай Ганьо" една от най-големите заплахи се провижда по отношение на общностната идентичност от модерен тип – националната, тъй като всеки един от текстовете се възприема като елемент от една по-голяма обща история за "застрашената обществена норма", чиято колизия читателят проследява до финала, където поантата става част от механизмите на "препотвърждаване на общностните граници и валидността на нормата"[22]. Става дума за културната норма.

А че "Бай Ганьо" е разчетен като заплаха на *символната* норма на високите идеологически кодове (не само литературни) в случая има основания да се говори: ярък илюстративен материал в тази посока дава дискусията, провела се на страниците на сп. "Философски преглед"[23], провокирана от статията на проф. Геземан. С оглед конкретиката на настоящия анализ по-голям интерес представлява наблюдението на Б. Пенев, според което публиката чрез дадения образ "идва до себепознание, до самосъзнание", но впоследствие (след войните например) създава герой, *подобен* на Алековия, който "противопоставя на чуждото, без да се възмущава ни най-малко от себе си"[24]. Казано по-свободно, случило се е непоправимото – идеологическите граници отново са пресечени и литературният герой, върнал се пак в сферата на фолклорната култура, е "убил" *автора*, който същевременно (с оглед на "високите кодове") е и негов морален коректив, доколкото неговата диегетична функция в текста (заедно с тази на "Весела България) е част от същата актантиална схематизация, част от която е и самият основен герой, но е с обратен знак (или поне изразява различна гледна точка). Ако останем още малко в полето на литературната теория – множеството *херменевтични указатели*[25], сред които може да се постави и кръгът "Весела България", са разчетени през друга ценностна призма. "Весела България" дори загубва тази си функция – на херменевтичен указател, когато става дума за прескачането на героя от сферата на литературния анекдот в полето на масово разпространения (фолклорен) виц. При това *прескачане* новият, създаден от "публиката", Бай Ганьо се е превърнал в идентификационен маркер за твърде широк кръг от хора, станал е част

от устната фолклорна култура, част от други идентификационни практики и стратегии, които не са пряко подвластни на една или друга "висока" идеологическа рамка, която да провокира и/или да формира и съответен "разяснителен" критически прочит. Това, което изследователят може да види в това прескачане, са именно механизмите, по които различните идеологически стратегии и практики в епохата на модерността започват да търсят своето място, реализирайки различни културни кодове.

Юнакът–герой

Аспектът, в който Арнаудов разглежда мотива за външните трансформации на героя, е изключително ценен. Ще си позволя един цитат, с който да илюстрирам подетайлно наблюденията и интерпретацията, която авторът прави: "Външният облик на героя, нещо средно между гражданин и селянин, е загатнат на два-три пъти така: "Един широкоплещ, черноок, чернокос, и даже чернокож господин, със засукани мустаки, със скулесто лице, с бръсната поникнала брадица, облечен (в какво мислите?) в редингот, незакопчан, под жилетката му два-три пръста червен пояс, с бяла (по нашенски) риза, без вратовръзка, с черно, накривено калпаче, с ботуши и един врачански бастон под мишница." [...] "в бозови шаячени дрехи" и "с кирлива, разкопчена по средата риза"... По-късно, когато героят е обходил вече Европа: "Същият Бай Ганю, както си го знаете, преди да тръгне за Европа, с тая разлика само, че си турил вратовръзка и освен това сега има *по-импозантна външност и чувство на собствено достойнство и преимущество пред окръжающите.*"[26]

По-нататък в анализа наред с подмяната на дрехите се отбелязва и промяната на поведенческите практики и психологическата им мотивираност. Всичко това, съотнесено към по-горе казаното за отчетените трансформации в образа при "движението" от отправната точка (Ганьо Сомов) до крайната (Ганьо Чолаков), чийто събирателен образ е Ганьо Балкански, дава възможност да се открои перспективата при изграждането на образа. Така изграденият обобщен (стерео)тип създава единството в цялата мрежа от герои, случки и различни ситуационни практики, като по този начин организира смисловото единство на творбата. Нещо повече, самият герой се изгражда в ситуацията, доколкото поема/презентира онези типови характеристики, които да го реализират посредством сблъсъка с отделните структурноопределящи елементи на самата ситуация. Тя, като такава, също е стереотипно изграждана – за да се получи онзи сблъсък на героя с останалите герои и да се създаде достатъчно емоционално наситена случка, описанието на ситуацията се схематизира и основава преди всичко върху *визия* за другата култура, а не върху *знание* за нея. Казано иначе, тя също е стереотипизирана.

Героят трябва да действа като катализатор на ситуацията, провокиращ в максимална степен целия набор от смислопораждащи полета, за да може *анекдотът като текст* да "проследи срещата и изхода от нея на противоборстващи сили, на различни смисли и *интерпретации* на реалността"[27] – (калкирането мое – А. В.).

Разглеждайки проблема в такава светлина, наблюдението на Арнаудов, че ситуацията не провокира морално-етично "прераждане" на героя и не води до създаване на "образец на човешки добродетели", е напълно защитимо. Добавката, която може да се направи, е, че анекдотът не се нуждае от изграждането на такъв образ, тъй като не би постигнал ефекта на смеха. Напротив, контрастът между герой и

ситуация трябва да е достатъчно ярък, за да отрази по-отчетливо сблъсъка. Целта на този похват е не да се разкрива образът чрез постепенното му изграждане пред очите на читателя, а да се акцентира върху краткостта и внезапността на конфликта, като по този начин предизвика смях и прокара ясно разграничими в морално-етично и ценностно отношение разделителни линии. И още, подсказано от споменатото в една от по-горните бележки изследване на Н. Георгиев – този смях в голяма степен се дължи и се постига посредством използване креативната сила и мощ на стереотипа наред с посочената вече такава на травестирането.

В плана на разказването, както стана дума вече, *анекдотът като съобщение* в комуникативната верига активира цял набор от дискурсивни и метадискурсивни полета, които осъществяват корелацията между зададената и реалната ситуация и по този начин всеки един от слушащите става съ-участник в комуникацията. Т.е. всеки участник разбира смисъла, отчетено през собствените му опит, вярвания и познания, според представянето им в текста.

И точно в този зев прозира възможността за изразяване на морално-етичните внушения и на самия автор, изразен чрез разказвачите от "Весела България". Този зев, от друга страна, открива поле за мощната критическа интервенция, която приема предизвикателството да зададе интерпретационната схема за прочит на текста, поне докато е в състояние да идентифицира автора – твърде необходим за нуждите на един есенциалистки по своя характер прочит.

По-горе вече се спомена за застрашената норма на обществените ценности. Изразител на познанието за тези ценности на текстово ниво е именно "Весела България". Чрез възгледите на нейните членове текстът изгражда цялостната рамка на контекста, дефинирайки онези морално-етични и културни ценности, които присъствието на Бай Ганьо провокира. Онова, което постига така структурираният текст, е внушението, че основен антипод на героя се оказва "Весела България". И в този ред на мисли сблъсъкът на различните смислови полета се осъществява, от една страна, от необичайността на ситуациите и специфичните реакции на героя в тях и, от друга, от въвличането на всеки един от "слушателите-разказвачи" в тези ситуации като изразители на една различна от тази на героя позиция. Това съучастие и съвключеност в ситуацията изграждат комплекса от дискурсивни практики, които изразяват ценностите на общността[28]. Колизията, която се проследява, става възможна в текста посредством представяне на другия поглед, застъпен от малката общност, от присъствието на неформалния кръг, чиито ценности и морални схващания са застрашени от действията на героя, който *също е един съвременен българин*. Всъщност "Весела България" е онази рамка, чрез която текстът на практика представя една пълна и завършена комуникативна верига, наподобяваща тази, която се структурира при *разказването* на анекдот. И въвежда, и настоява на институцията на автора като коректив на поведенческите практики на героя. По този начин неформалният приятелски кръг става част от структурата на текста и същностен елемент за формирането и разчитането на отделните смислови художествени цялости. Кръг, чиято идентичност се изразява във възможността да препотвърди своята общностна и ценностна заедност и чрез силата на смеха. Сила, която не би съществувала, ако липсваше талантът и ерудитската игра на авторовото въображение при изграждането на образите и ситуациите.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] UGRESIC, D. Balkans, My Balkans. – Context, 14/2003. On-line edition <http://www.centerforbookculture.org/context/no14/ugresicnew.html> (20.9.2004).

[2] АРНАУДОВ, М. Алеко Константинов. Живот – творчество – идеи. Т. 5. С., 1929–1930.

[3] По въпроса за различните идеологически визии при декодирането на образа на Бай Ганьо вж ДАСКАЛОВ, Р. Бай Ганьо – идентификации и употреби. – В: Между Изтока и Запада. Български културни дилеми. С., 1998, 116–186.

[4] По този въпрос вж НЕДЕЛЧЕВ, М. Двумоделността на "Бай Ганьо". – В: Страници за Алеко Константинов. Варна, 1991, с. 165.

[5] КИРОВА, М. Бай Ганьо – поглъщащият човек. – Сънят на Медуза. С., 1997, с. 55.

[6] MILBURY-STEEN, JOHN. Anecdote. – An Academic Writing in Intensive English Language Program at Temple University, Philadelphia. On-line (2003)<http://ielpjohn.home.att.net/anecdote.htm> (20.03.2004).

[7] СТЕФАНОВ, В. Преносвачът на граници. – Литературен форум, 18, 7 май–12 юни 2002.

[8] ТИХАНОВ, Г. Жанровото съзнание на кръга "Мисъл". Към културната биография на българския модернизъм. С., 1998, с. 122.

[9] В тази посока особено интересно е мнението, изказано от Георги Константинов. Опирайки се на аналогични примери във френската, руската, чешката и сръбската литератури, в които се проявяват характерните за "байганьовщината" характеристики, авторът казва: "И въпрос, голям въпрос е, доколко един автор-карикатурист има *обективното право* да осмива тия прояви и тия тъй създадени герои. Лесно е за Алеко, пък и за нас, да осъждаме и да се надсмиваме над Бай Ганю. Особено удобно е да го изложим пред един европеец, пред един културен, модерен свят. [...] *Алеко, който искаше да възпитава с фейлетоните си, направи, лоша услуга на своя народ*." Вж. КОНСТАНТИНОВ, Г. Бай Ганю и характерологията на българина. – Философски преглед, 1931, № 3, 350–354.

[10] Като аргумент в защита на казаното разчитам репликата на Никола Георгиев по повод "Бай Ганьо прави избори": "Във волната пъстрота на "Бай Ганьо" той се откроява с това, че единствен се води не от *разказвач*, а от *фикционален повествовател*..." Тъй като обглеждането на разликите между разказвач и фикционален повествовател (при цялата плодотворност на подобен акт за литературоведските анализи) надхвърля значително по-скромните цели на настоящия текст, се задоволявам единствено с посочване на казаното и поставянето в курсив на двете понятия. Повече по този въпрос вж. ГЕОРГИЕВ, Н. Синовете на турски поданици. – В: Идентичности. Отражения. Игри. (Юбилеен сборник в чест на проф. С. Хаджикосев) Кл. ПРОТОХРИСТОВА, А. ЛИЧЕВА, О. КОВАЧЕВ (съст.). С., УИ "Св. Климент Охридски", 2004.

[11] CUDDON, J. The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. Third Edition. London, Penguin Books, 1991, 42–43.

[12] Позволявам си да използвам не дотам ясното "ефект на анекдота", като приемам целия набор от значения, които подобен конструкт може да побере – от предизвикването на ирония и насмешка, през откровения смях и сарказъм, до чувства, близки до – не е пресилено да се каже – катарзис.

[13] Обективността изисква да се посочи, че в случая се получава едно парадоксално противоречие. При все че критиците постигат своеобразно сходство в мненията по отношение на това, че героят е художествено неверен и не може да бъде приет за представително национален, расов, биологичен и т.н. (от което следва, че и ситуациите са невъзможни в реалния живот), то акцентът върху "наблюдателността" на Алеко и "правдивостта" на психологическите му анализи поражда внушението за реалистичност на самото описание. В повечето случаи този парадокс се получава от стремежа на един или друг изследовател да защити тезата си по отношение на това доколко типът е национален, биологически и т.н., дописвайки идеологически *литературния* герой. По този начин "изведен" извън текста, поведението на героя се възприема през една или друга идеологическа призма, а самият герой се разглежда като маркер на обществената среда, *реалистично отразена* с похватите на художествената литература.

[14] Изразяването на "групова гледна точка" е един много важен и същностен елемент за разбирането на въздействието на анекдота като комуникативно съобщение, което в процеса на самото разказване експлицира символния си заряд. В своето изследване The Anecdote as a Symbolic Expression of the Social and Cultural Milieu of Journalists (Critical Essay) Марта Блаш твърди, че от особена важност за разбирането на анекдота е именно споделянето на обща гледна точка, тъй като участниците (разказвач и слушатели) имат в еднаква степен активна позиция по отношение на контекста, пораждащ анекдота. По този начин се създава една среда, в която анекдотът функционира и като идентификационен маркер, доколкото неговото разбиране и приемане активира цял набор от общи комуникативни и метакомуникативни ресурси. Интерпретационната схема, която всеки един от групата притежава, е сходна или близка до тази на останалите участници и чрез нея те стават съучастници в трансформиращите традиционните езикови и символни употреби процеси. По този въпрос вж. BLACHE, M. The Anecdote as a Symbolic Expression of the Social and Cultural Milieu of Journalists (Critical Essay). On-line publication. (1999) <http://www.findarticles.com/cf_dls/m2386/1999_Annual/55983646/p1/article.jhtml> (29.03.2004)

[15] ДАСКАЛОВ, Р. Прилепени мисли. Между Изтока и Запада. Български литературни дилеми. С., 1998, 184–186.

[16] DE CILLIA,R., M. REISIGLAND, R. WODAK. The Discursive Construction of National Identities. – Discourse and Society, 1999, 10 (2), p. 155

[17] Според едно от най-разпространените определения, стереотипът е обобщен, генерализиран образ за човек или група, който не признава индивидуалните особености и различия и който често е във вреда на личността или групата. И още, че като правило стереотипът е своеобразна формула, съдържаща минимум информация, съответстваща на някакъв устойчив обобщаващ модел. След популяризирането на термина от Уолтър Липман през 1922 г., същността на понятието *стереотип* се изразява в разбирането, че "реалната среда е прекалено сложна, за да я разберем напълно и директно и затова възприемаме света доста по-опростено". – Вж АНДРЕЕВА, Л. Социално познание и междуличностно взаимодействие. С., Лик, 1999, с. 86. Един от най-мощните механизми на влияние, който стереотипът притежава, е свързан с вярването на споделящите го, че той е възникнал "в следствие на истински характеристики на групата", за която се отнася. Обикновено негативна.

[18] ГЕОРГИЕВ, Н. Цит. съч., с. 388. Вж също и изказаното от автора в бележка №17: "стереотипът се използва във всички полета на литературата, но все ми се струва, че най-добре му приляга комиката, по-малко трагиката и най-малко неутралността."

[19] REIS, C. Towards a Semitics of Ideology. New York, 1993, p. 20.

[20] ПЕНЕВ, Б. Превращенията на бай Ганя. – В: Страници за Алеко Константинов. Варна, 1991, с. 78.

[21] Повече по този въпрос вж ТИХАНОВ, Г. Цит. съч., 85–86.

[22] СТАНОЕВ, С. Медията, наречена виц. – Български фолклор, 1996, № 5–6, с. 77.

[23] Повече по въпроса вж Бай Ганю и характерологията на българина. – Философски преглед, 1931, № 3, 349–363.

[24] ПЕНЕВ, Б. Цит. съч., с. 76.

[25] В статията си "Другост – херменевтични указатели и граници на интерпретацията" Владимир Александров споделя схващането, че "всяко литературно произведение е наситено с херменевтични указатели, [...] текстови моменти, явяващи се версия на Якобсоновите "металингвистични функции". Тези моменти са "херменевтични", отнесено към общите условия на формирането на смисъла, и са "указатели", защото определят посоката, в която този смисъл се наслагва. Образно казано – продължава авторът – херменевтичните указатели са знаците на текстовото самосъзнание." – Вж. АЛЕКСАНДРОВ, В. Другост – херменевтични указатели и граници на интерпретацията. – Вопросы литературы, 2002, №6.

[26] АРНАУДОВ, М. Цит. съч.

[27] СТАНОЕВ, С. Цит. съч., с. 77.

[28] Това е един от елементите на текста с изключително значение за неговото разбиране, защото дискурсивните практики, репрезентирани в текста чрез "Весела България", са сред важните маркери за отличието на рецепцията, която модерната култура формира. Изразената гледна точка е друга не само по отношение на паралела "свое – чуждо" и неговите междукултурни взаимопроникванията, а и по отношение на ценностните измерения на собствения културен код. И ако фолклорният епос в неговите "късни" записи (от XVIII век) "позволява" негероическо поведение на юнака (хитрост, измама, подмолни действия и други, често пъти изразени чрез смяна на облеклото), за да го "разчете" на семиотично ниво като съобщение, формиращо *общностните граници на нормата*, то модерната култура в нейните "високи" кодове се опитва да създаде друга ценностна организация на социалните норми. Техен идеализиран изразител в текста е "Весела България". По въпроса за фолклорния епос вж. БОЧКОВ, П. Непознатият юнак. С., 1994.

Борис Ангелов

ДЪХЪТ/ДУХЪТ НА ХУДОЖНИКА. ОБРАЗИ НА СЛОВОТО У ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ

Насловът на този доклад[1] изисква известно обяснение, за да си спечели минимален комфорт, като се впише в контекста на конферентната тема "Слово и образ", т.е. редно е да се оправдае инверсията на рамкиращите лексеми и след това да се изтълкува "изкривяването" в нескритото цитиране на Пенчо-Славейковата статия "Душата на художника"[2], което е и скромната цел на текста: да изследва семантичното дублиране[3] на думите "душа", "дух" и "дъх" в частния речник на модерниста. Накратко, предпочетена е лексикографията вместо калката на морфологията, словообразуването, казано в термините на науката за езика. Работата е донякъде продължение на два предишни текста, в които се опитах да покажа близостта в различните (трафаретни) фигуративи на поетическото слово у Славейков и Вазов: речта като (не)културно ядиво, сечиво или (музикален) инструмент, като природна вкаменелост или растителност[4], и накрая старобългарският език-майка[5]. В една по-раншна критическа/клиническа студия върху болестите[6] на телата и езиците у класиците наблюдавах свръхупотребата на духовността у Славейков, но тогава, запленен от неговата етимологизация на художника като "худой человек", който "възвишава духът си в щета на тялото", ме интересуваше само компенсаторното противопоставяне на соматичните[7] недъзи, участието на високочестотните "душа", "дух", "дъх", "вдъхновение", "въздух", "вятър" и "вихър" в направата на терапевтично автоописание, даряващо страдалеца всъщност с превъзходства, лекувайки травмите чрез престижни оприличавания ту с Хайне, ту с Ницше.

Амбициите на следващите изречения са ограничени и се свеждат до илюстрация на рефренните лексеми и търсене на генезиса им, което налага да се припомни познатото – въпросният фигурален ред е наличен във всички езици, водещи началото си от старогръцкия, латинския и еврейския, в тях думите "невма" и "псюхе", "спиритус", "анимус" и "анима", "руах" се превеждат съответно като "дъх", "дихание", "духане", "душа", "дух", "вятър", "въздух", "лъх". Прилепянето им към творчеството и словото също е традиционно, в речника на Шевалие и Геербрант четем: "диханието, излизащо от ноздрите на Господ (руах), означава упражняването на творческата му сила... Диханието и словото си подават ръка, като едното поддържа осъществяването на другото. Руах на Господ е дъхът, който излиза от устата му, създаващ и поддържащ живота. (...) Ако думата руах означава дух, то тя също се използва и за обозначаване на Слово."[8] Самото човешко сътворение се случва чрез дъха на Бога според "Битие"[9]: "И създаде Господ Бог човека от земна пръст и вдъхна в лицето му дихание за живот; и стана човекът жива душа." (2:7)

Ако пренесем по инерция архетипната творческа ситуация върху стихотворството, оказва се, че писателят повтаря, имитира демиургичния акт, артикулирайки произведенията си, или както пише в "Душата на художника": "тези явления на нещата той предава на читателя или наблюдателя в произведенията си, след като им даде известно единство и ги оживи, както бог е оживил Адама – със своя дух". В ар-

хивното стихотворение "Вдъхновение" лирическият субект не прокарва сравнения, той направо твърди, че в утопичното блажено място "гдето вечно слънце грей / в небосвода вечно ясен" двата дъха се сливат в един: "Беззаветно ли купней / дух в неволя угнетений / там го вдига на крила / творческото вдъхновенье./ То е край на любовта, / край на щастие и слога, / и душа се слива там / со диханието на бога." Авторът на "Химни за смъртта на свръхчовека" обаче разказва пред проф. Арнаудов как (чак) през 1892 г. открил, че е поет: "Змейно либе", обнародвано в "Мисъл", е така в оригинала. И тогава познах, че съм поет. Трябва да се лее като от хуния, а преди се мъчах." В разбора си на "Хаджи Димитър" той използва сродна метафорика за описание на божественото вдъхновение, макар и в малко ироничен ключ: "Обикновено мислят, че песента... изкача из душата на поета както искра из кумин", т.е. песента тук е проиграна като резултат от божествения огън, запален в душата на художника (в "Два съня" съдбата е отредила за поета "жежко сърце, в сърце дух свети", а в "Певец" страданието на твореца "не оставя да угасне / в душа му пламъкът свещений"). Чрез метафизичния лакмус Славейков обслужва древния мит за поета (или пък просто се подгавря с психолога на литературното творчество), но осмешаващата нотка от "Жив е той, жив е..." може би свидетелства, че не е толкова обладан от слепота относно това, че бленуваното вдъхновение позволява да се тълкува и като липса на собствена реч, т.е. да нашепва за нашествие, за едно отвъдно присъствие, което третира поета като медиум, рупор за дъха си, вдъхвайки словата в душата на художника, предано записващ каквото му диктува или подсказва суфльорът.[10] Кой тогава е авторът на "Змейно либе" и дали "оригинал" и "преправка" не са равни по някакъв начин?

Пенчо Славейков издига в култ "оригиналния дъх" на художника, противопоставяйки го на фалшивостта, копирането, заимстването, подражанието, т.е. сблъсъкът е на почвата на произхода на произведението – от "душата" или от думите на другите, отвътре или отвън. В статията си за Змай Йован и Иван Вазов той настоява, че "онова, което дава цена и значение на поета, [е] свой собствен, оригинален дъх. (...) Защото всички онези умни и "хубави" поети, на които липсва свой собствен дъх, са се родили по подражание на други, (...) Змай, поради липса на свой собствен дъх, ходи да души разнообразния дъх на другите. (...) Тям липсва дъхът на непосредствен лиризъм, оная задушевност на тона – качество, което трябва да имат истинските лирически песни... Такива песни ...са като изкуствени цветя..., тям липсва дъхът на истинските." Вазов му е мил като лирик, когато "е искрен..., и не мога да го търпя, продължава критикът, в афектираните му излияния, като всички ония стихотворения, които той е изпял по подражание на чужди поети или просто е копирал". Разбира се, това което касае Змай, Вазов, ранния Яворов ("В по-сетнешните му стихове няма онзи фалшив тон, който отличава юношеските му изтъркани мелодии..., писани не лошо по чужд навей") и др., не важи за такива величини като Тенисън, чийто "оригинален дух... придава и на чуждите неща своята физиономия, вдъхва свой живот". Загуба на време ще е да цитирам аналогичните Вазови реплики, атакуващи поезията на Пенчо Славейков заради умозрителния ѝ характер и отсъствието на вдъхновение, заради изкуствения и "натегнат" език, заради мъката и напъването в борбата със словото, довели след себе си миризмата на пот.[11]

Очевидно е, че Славейков призовава автентичността за мерило на таланта, сътворяването на поетически свят, оприличен на естеството, на природата и изобщо живота като божия книга ("Книга на битието"), отпечатана[12] в сърцето на певеца. Но ако писмото на бога е природата, то българското слово е божествено, понеже неговите звукове са "като върховете на нашите планини, остри и определени: и наредени така звук по звук, дума по дума, те образуват една волна верига, една Стара планина – гранит и мрямор, тъмни усои, пълни със скъпи руди, и висини, дето въздухът е ведър и се леко диша." Благоуханието на букета от песни-цветя и чистият въздух[13] се появяват винаги, когато трябва да се похвали нечие художество (даже Вазовата "Грамада"), както зловонието, спарената атмосфера или изкуственият аромат съпътства всяко охулване: "...те са хубави, може би превъзходни, но поръсени с парфюм от чужбина, Петьофевите песни са цветя, израсли на свободна родна почва, те опияняват всякого, който иска да се наслади от техния пресен дъх, слънцето и бурите на живота са ги кърмили и отглеждали, а не грижовна ръка на майстор, изучил по книги своя занаят; На цветята в тия картини рядко трепти роса, техния дъх доганя на книга. Че не вдъхновение е водило ръката на поета. Твореният на по-преди поменатите поети [Байрон, Шели, Браунинг] приличат на диви гори, дето... въздухът е свеж. Благоразумните хора не обичат разходки по такива несигурни места. Тям са драги обществените градини, дето няма стръмни пътеки, а прави огладени алеи..., дето лъхтят фабрични парфюми." Певецът срещу преписвача е примамлива опозиция, в която сякаш са отложени дихотомиите глас/книга, дъх/буква, реч/език, вътре/вън, естествено/изкуствено, истинно/неистинно, природа/култура и в крайна сметка живо/мъртво. Славейков оценява твореният на художника откъм живота, важното за него е дали от тях "лъхти дъхът на жива действителност", дали "лъхти върху ни живия дъх на природата". Диалектиката на живота и смъртта обаче е по-сложна, първо семето трябва да умре, за да изникнат из душевната нива дъхавите плодове на твореца: "душата на поета прилича на разорана нива, в чиито бразди животът – най-вещий сеяч – сее обилно семена..." (в "Поет" "песните растът, / като в поле посеяното зрънце"). Измамата на метаезика се крие в любимата дума "художник". През Възраждането Петко Славейков обяснява, че "всичките ни за употребение работи се казуват, че са или природни, или изкуствени – художни". Изкуството и изкуственото са от едно семейство в много езици, още в старогръцкия общият им корен е в прочутото "техне", а освен с "технитес" творецът, занаятчията, създателят се обозначават и с "демиург". Нашето "художник" може да се преведе с "дзографос", т.е. човек, който пише живота, живописец. Иначе казано, художникът се свързва не с гласа, а с писмото, не с оригинала, а с копието[14].

Естествено, че речниковите ми справки са спекулативни, колкото и да се преструват на неутрални, безпристрастни и обективни. Да се деконструира метафизичният език на модерниста не е кой знае колко голям залък, в момента повече ме еротизира синтезът между изкуствата. След като словото е образ, картина[15] на нещата от живота, то е редна и представата за художника, чийто колоритен език, богат тон и оригинален дъх са навсякъде в критическия проект на Пенчо Славейков. Поезия, музика и живопис си съучастват, доколкото терминологията за характеризирането им е преплитаща се. Така например понятието "тон" се употребява както за гласа (нюанс

на гласа), така и за цвета (оттенък на цвета), а древните гърци са наричали с "тонос" размера на стихотворението. "Нюанс" също се прилага за музиката (това е разликата в степенуването на силата на тоновете при изпълнението), живописта и словесността (нюанс на смисъла). Съществуват и устойчивите словосъчетания "колоритен език" и "цветист език", в последното от които дочуваме и песните-цветя на поета, изпъстрили доста от рецензентските му страници. В ръкописа "Език и правопис" Славейков сравнява сръбския и българския, стигайки до заключението, че чуждият "език има един доста товаф тон. А нали тона прави музиката? Сръбският език... има дъх и изглед на диалект, (...) неспособен... да нюансира модерна мисъл. (...) една от хубостите на българския език е и това, че... тонът му е по-богат." По-близък до нашия е езикът на другите съседи, завещали ни думи, които "носят особени нюанси", турцизмите "в общия колорит на българския език... внасят неслучаен, а твърде съществен тон. (...) И по хармония на звукове турските думи подхождат на нашите. Без турски думи, без дъхът и колорита, който внасят те в нашия език, половината от съзнанието на нашия народ би изчезнало." И в "Език и култура" сръбският е негоден, защото "е еднакъв по израз, колорит и нюанси", в отличие от българския, който "по основния си тон, е резък, енергичен, но гъвък и способен да предаде най-буйни и екстазни движения на душата".

Накрая ми се иска да се завърна при дъха, като съположа два параграфа – от "За граматологията" и от писмо на Пенчо Славейков до Мара Белчева. В "Невмата" Дерида пита "дали дъхът не е това, което изглежда най-подходящо да заличи difference в естественото изразяване? Говорещ, пеещ дъх, дъх на езика, но неартикулиран дъх. Такъв дъх не може да има човешки произход и предназначение. То вече не е път към човешкото, както езика на детето, но на свръхчовешкото. (...) Този образцов модел на чистия дъх (pneuma) и на ненакърнения живот, на песента и на неартикулирания език, на една реч без опространстване, ние имаме за него парадигма на наше разположение, въпреки че е утопична и атопична. Това е невмата: чиста вокализация, форма на неартикулирана песен, без думи, чието име означава дъх, който ни е вдъхнат от Бог, и може да се отправят само към него."[16] А ето какво послание отправя Пенчо Славейков: "То не се казва, защото не е образ, ни боя, че само се чувствува, като дъх, като звук, като песен – като Песен на Песните, която е само един шепот. Величествен. И страстен. И в който думите се думат по крайна нужда, и са малко – многото е зад тях! – и са тъмни, прости, често безсмислени. Но за какъв бяс е смисъл, там дето е дъх, звук, песен, море и неясните зад морето, в които аз се взирам. Като си дойда, ще ти насоча погледа нататък, дето се свършват думите и се почва смисълът в дъхът, в трепета, в шепота и в песента на онова, за което думите са оскърбление. (...) А какво си, ще ти пошепна кога си дойда, когато бъдеш близо до мен – и бъдеш дъх и звук и трепет, и песен, песен на песните."

Не твърдя, че двамата философи разказват за едно и също, нито се насилвам да залича разликите между изказванията (затова и избягнах подвеждащото курсивиране в цитатите), само интуитивно надушвам[17] сходната им следа – дъха/духа на художника.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] Текстът е писан за конференцията "Слово и образ", организирана от секцията по "Теория на литературата" в Института по литература към БАН през ноември 2002 г. И при бегъл прочит на съчинението е видно, че това са само начални наброски към един мащабен текст, за написването на който трупам материали и набирам смелост сигурно от 96-та насам. И затова съм особено благодарен на Морис Фадел, който беше така добър внимателно да ме насърчи към осъществяването му. И още нещо – не съм се позовал експлицитно на нито един критик, но през цялото време пред очите ми са били страници, посветени отчасти на проблема: от Г. Тиханов, В. Стефанов, Б. Пенчев, М. Дачев, И. Пелева и А. Хранова.

[2] Изобщо не съм убеден кого перифразирам – Славейков с "Душата на художника" или Ницше със "За душата на художниците и писателите".

[3] Башлар обаче негодува, че "съвременните философски съчинения на френски език... не си служат с двойствеността на думите "душа" и "дух", за разлика от "немската философия, където разграничението между дух и душа... е много ясно". Пак там той пише: "думата "душа" е безсмъртна дума. (...) Това е дума-дъх." – Вж БАШЛАР, Г. Поетика на пространството. С., 1988, с. 19.

[4] Четене и хранене. Алегории на четенето у Вазов и Славейков. – Страница, 2000, № 2.

[5] "Език свещен на моите деди..." – Литературен форум, 2000, № 6.

[6] Морбидният дискурс в дебата и битието на Славейков и Вазов. – Страница, 1999, № 2.

[7] А може би през интригата на душата и тялото съм говорил за езика, защото нали Дерида твърди, че "проблемът за душата и тялото несъмнено е производен на проблема за писмеността". – Вж ДЕРИДА, Ж. За граматологията. С., 2001, с. 57.

[8] ШЕВАЛИЕ, Ж., А. ГЕЕРБРАНТ. Речник на символите. Т. 1. С., 1995, 276–277. За божествения руах и за човешката пневматология вж Ж. ДЕРИДА. Писмеността и различието. С., 1998, с. 18.

[9] Проблематичността на "дишането като етимологически корен на думата битие" разглежда Жак Дерида в Насилие и метафизика, цит. съч., 207–208.

[10] Как Арто интерпретира вдъхновението, вдъхнатата от Бога дума виж у Жак Дерида: Подсказаната дума [La parole soufflee]. ДЕРИДА, Ж.. Цит. съч., 260–273. В контекста на описаната там скатология, "историята на творбата като екскремент", ми се вижда важно изказването на Славейков пред Арнаудов, че вдъхновението може да те споходи по всяко време, "кога ядеш, кога ..." (не е ясно чий е тактичният пунктуационен знак, апосиопезата, заместила римната противоположност на "ядеш" – на поета, или на професора). Издъхването на вдъхновената творба сякаш се явява и под формата на физиологичния адекват на автомобилния "газов пърдеж", който директорът на Библиотеката демонстрирал пред сащисания студент Чилингиров, тръпнещ в очакване да научи тайната на стихотворството.

[11] Цитатите съм струпал в "Морбидният дискурс...".

[12] В "За граматологията" Дерида отбелязва, че "природната писменост непосредствено се съединява с гласа и дъха. Природата ѝ не е граматологична, а пневматологична. Тя е жреческа..." – Цит. съч., с. 31.

[13] Безспорно е, че целият метафоричен пласт мощно нахлува в творчеството на Славейков след запознаването с текстовете на Ницше, но специално дъхавата образност е обсебила поета още от 80-те.

[14] Как е промислена от Дерида темата за художника, т.е. за репрезентацията в литературата, разглежда в Mimesis и истина М. МАРКОВСКИ. – В: Ефектът на вписването. Жак Дерида и литературата. С., 2002, 154–157.

[15] DE MAN, P. Autobiography as de-facement. P. DE MAN. The rhetoric of Romanticism. Columbia UP, 1984, p. 80: "Доколкото езикът е фигура, то той наистина не е самото нещо, но репрезентацията, картината на нещото, и като такъв той е смълчан, ням както са неми картините".

[16] Цит. съч., 369–370.

[17] Ако има добра дума, изречена от Пенчо Славейков за литературните критици, то това е сравнението с кучето, с копоя – поне в моите очи/уши!

Румен Шивачев

ДНЕВНИКЪТ И ПИСМАТА НА БОЯН ПЕНЕВ

В предговора си към книгата на проф. Иван Сарандев "Боян Пенев. Дневник. Спомени" (1973) акад. Георги Цанев изтъква, че "има случаи, когато отбелязаното в Дневника намираме после в някое писмо" (с. 5). Действително съвсем не малка част от писмата на големия литературен критик могат да бъдат прочетени и в Дневника като по-големи или по-малки пасажи, а понякога и под формата на самостоятелен афоризъм в някоя пощенска картичка. Също така не е изключение датировките на записите да се различават от датировките на писмата. Така например част от запис, правен в Мюнхен на 22. V. 1907 г. (с. 51 в книгата), представлява самостоятелен текст на пощенска картичка от Боян Пенев до Спиридон Казанджиев, писана и изпратена от Баушенцли, Германия почти два месеца по-късно – на 20. VII. 1907 г.: *"Не изпивай никога до дъно чашата на наслаждата."* (НАБАН, ф. 40, оп. 1, а.е. 322.) Критикът сам е илюстрирал картичката, като е нарисувал с молив две пълни чаши и е заменил думата "изчерпвай" с "изпивай".

Как всъщност възниква Дневникът на Б. Пенев, как се правят записите и как се оформя той в продължение на годините, за да добие вида, какъвто го знаем от книгата на проф. Сарандев?

Отговор на тези въпроси могат да дадат както публикуваните, така и многото непубликувани писма на критика до приятели и близки – Невена Касърова, Дора Габе, Спиридон Казанджиев и др. Сред най-важните особености на Дневника е, че твърде често той се води и поддържа и от писмата. С оглед масивите от непубликувани писма на Б. Пенев обаче не може с категоричност да се определи до каква степен са взаимосвързани двата жанра – мемоарният и епистоларният. Поне докато не се проучат детайлно писмата и не се съпоставят с Дневника. Във всеки случай, от гледна точка на кореспонденцията и съобразно цялата междужанрова симбиоза, епистоларният дял свидетелства за първоначалния – непреднамерен и безизкуствен – подход на критика към водене на записите въз основа на непосредствено писмовно общуване, от една страна. От друга пък, мемоарният дял ясно свидетелства за стремежа на Б. Пенев да придаде чисто литературен вид на своите мисли и прозрения, споделени в писмата, за да чуем "най-вече гласа на критика", както отбелязва акад. Цанев (с. 7), да издигне частното (писмата) към общото (Дневника) като по-висока, търсеща духовното, философска позиция. Затова в кореспонденцията на Б. Пенев могат да се фиксират както отделни изречения, които впоследствие или едновременно с воденето на записите влизат стилизирани в Дневника, така и цели пасажи от писмата му с незначителни редакции. Усетът за ценното – над-епистоларното – често кара критика още същия ден да внася в Дневника си в по-литературен вид отделни изречения или пасажи от своята приписка.

Особено показателна в това отношение е кореспонденцията му със С. Казанджиев, съдържаща близо 200 непубликувани негови писма и пощенски картички.

Водена редовно в продължение 15 години[1], тя представлява твърде ценен и интересен документ както за писателските взаимоотношения и литературния живот от онова време (1904–1919), така и за самото израстване на критика като човек и творец. Писмата до неговия състудент и бъдещ баджанак проф. Спиридон Казанджиев проследяват излизането и оформянето на критика – житейско и духовно – от идиличната атмосфера на шуменските Кьошкьове до недотам спокойния и чист въздух на културна София. В тези писма са описани пространно и по твърде поетичен начин внезапните промени в живота и на двамата, фиксирани са спонтанните им равносметки за отминалото и чувствата, породени от тези промени. *"Бреей, кой от двама ни би предполагал, че ще дойде работата дотам? Кой би повярвал, ако дойдеше някой при нас – при оная купа сено, дето заучвахме колите на Теодорова – и ни кажеше, че ти ще се биеш при Лозенград, Люле-бургаз, Бунар Хисар, Чорлу, Чаталджа и ще покриеш българското знаме с неувеламени венци! Влизал си в много сражения. Ти уверил ли си се дълбоко в това?"* (Писмо на Б. Пенев от София до Сп. Казанджиев на фронта, 13. XII. 1912 г., НАБАН, ф. 40, оп. 1, а.е. 323.)

Без да се разпростирам върху подобни спомени, равносметки, наблюдения и поетизации, които характеризират цялата кореспонденция между двамата приятели, ще отбележа, че е напълно естествено част от текстовете в Дневника на Б. Пенев да се пренасят и от писмата му, т.е., че писмата активно подхранват и обогатяват Дневника. В подкрепа на тази констатация ще цитирам по-голяма част от дълго и забележително писмо на критика до Сп. Казанджиев, в което се откроява епистоларното оформяне на философски мемоарен текст от Дневника. Пасажите с черен шрифт съответстват на текст от запис с дата 30. XII. 1907 г. (с. 65 от книгата на проф. Сарандев), когато е писано и самото писмо (НАБАН, ф. 40, оп. 1, а.е. 322 от писмата на критика).

София, 30. XII. 07.

Lieber Freund[2]*,*

Готвиш се да ми разправяш някаква сърцераздирателна история, а пък започваш и свършваш писмото си с мистични цитати из дневника си. А аз съм събрал тъкмо в два дебели дневника подобни мъдрословия и един ден ще си търкам с тях главата – когато за излишен път се убедя, че нас жените не ни обичат, защото много мъдруваме и възнамеряваме. Те – нашенките – не заслужват любовта ни, но ние заслужваме страданието си, то е ценно за нас, но само когато сме на път да го преодолеем.

Пък най-сетне какво ли можем даде ние на една нашенка, чиято любов е тъй гореща, тъй огнена, че би могла да овещести дори най-субтилните движения на душата ни! Когато жената, която божем обичаме, упорито и смело заявява своите вкусове и желания, ние закачаме една халка на носа си, навеждаме врат като Гоголевия Подкалесин, когато го водят да го женят, мечтаем и четем стихове като Лилиенкроновия Hans Töffel, в чиято любов има ziviel Elegie[3]*. Момичето го чака долу и би му се отдало всецяло, но Hans тъгува самичък und liest oben Gedichte*[4]*. За какво са затрябали на schön Doris*[5] *всичките Hans-ови мечти, куппежи и притоми!* ***Ние много добре знаем какво се ревне на жените – и за наша похвала***

можем да кажем, че колкото и да ги обичаме, ние се не поддаваме на техния цинизъм; напротив – като превъзмогнем цинизма им в бляновете си, ние можем да облъхнем душата им с чистота и да я устремим, макар за миг, към една висша цел. *Das Ewig-Weibliche*[6] *е Гетевата Dorothea. Слава Богу – никога не съм се възхищавал от нея. Гретхен умира, преди да се е събудила. Затова ние не можем да я разглеждаме an sich*[7] *и не можем да твърдим, че в нея са въплътени Гетевите идеали за вечно-женственото. Това би било унижение за него.* ***Но ако допуснем, че една жена би могла да люби (аз се съмнявам) и да се възражда в страданието си, тя би могла да стори това само за сметка на нашата душа, на нашето страдание*** *– за сметка на das Ewig-Männliche*[8].

Ако го носиш в душата си, нека бъде то за нея освежителен източник. ***Освободи чувството си от безплодните истории на миналото. Потърси един идеал по-пълен, по-висш от онзи, който прехождаше от тебе в нея. Аз никога няма да се оплаквам, че една жена се опита да ограби богатствата на душата ми. Аз съм толкова богат, толкова щедър, че мога да дам милостиня на стотини жени като нея. Нещо повече, бих могъл да ги въздигна в душата си тъй високо, че да ги направя достойни за презрението си.*** *Сиреч, да ги превърна в една вечно творяща частица от моя дух."*

Както се вижда, подчертаните пасажи, които намират място и в Дневника на Б. Пенев, са непосредствено, органически свързани с писмото му до Сп. Казанджиев и представляват неразделна част от него. То е отговор на писмо, писано от приятеля му в Лайпциг на 6. I. 1908 г. по нов стил (ст. ст. 25. XII. 1907 г.). В това писмо Сп. Казанджиев разказва за българското посрещане на Коледа в Лайпциг и цитира, под влияние на празничното настроение, няколко дълги извадки от дневника си (Сп. Казанджиев – Есета из архива. С., 1999, 153–156). Редакционните промени у Б. Пенев (например замяната на "ревне" с израза "какво биха желали", но и други), невключените в Дневника пасажи от писмото ясно свидетелстват ако не за епистоларния генезис на философско-мемоарния запис от 30. XII. 1907 г., то за епистоларното поддържане на Дневника. Нещо повече, характерът на редакциите провокира немаловажния според мен въпрос дали отделни епистоларни пасажи не предхождат някои от записите в Дневника, а оттам – и в каква степен непосредствените писмовни връзки на критика предхождат пораждането на Дневника и какво е тяхното участие в неговото формиране. (Поради естеството на този съобщаващ текст аз не коментирам и не анализирам твърде интересните иначе и даже изследователски мобилни възгледи на критика за любовта и жените.)

Възникването на всички тези специфични въпроси е не само естествено с оглед интереса към епистоларното наследство на Б. Пенев, но е и зададено още от проф. Сарандев с оглед определяне характеристиките на Дневника като "творба без предшественици в нашата литература" (с.223). Забележително е, че застъпванията на Дневника с писмата на Б. Пенев до Сп. Казанджиев се отнасят до едно твърде късо време както с оглед големия обем на Дневника, разчетен, подреден и публикуван от проф. Сарандев, така и с оглед дълготрайната им кореспонденция, преминаваща през най-разнородни теми, засягаща и споделяща най-дълбоки преживявания и чувства.

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

Отделните пасажи от Дневника на критика се засичат в писмата до приятеля му единствено между датите 10. IV. 1907 г. и 26. VIII. 1908 г. – време, през което са писани около 30 от близо 200-те писма до Сп. Казанджиев. Специално по отношение на тяхната кореспонденция, за последната дата, в която Дневникът се засича с писмата – 26. VIII. 1908 г. – може да се даде по-определено становище. То е, че след нея Б. Пенев изпраща на приятеля си три лаконични пощенски картички (от 7. IX., 12. IX. и 12. X.), като в третата с две изречения го информира за голямата промяна в живота си – запознанството с Дора Габе: *"Срещу мен Дора пише писмо на сестричето си. Какво е Дора – ти не си и сънувал даже. Сърдечен поздрав. Твой Боян."* (НАБАН, ф. 40, оп. 1, а.е. 322). Следват писма, в които Б. Пенев – освен за настроенията, всекидневието и текущите си разисквания със Сп. Казанджиев – пространно разказва за женитбата си с Дора Габе, за силната ѝ интелектуална и духовна, човешка и женска привлекателност, за нейното разболяване, за пътуванията и пребиваванията им в Балчик и т.н. От своя страна самата поетеса се включва в преписката на съпруга си с признанието: *"Толкова много съм чувала да ми разказва Боян за вас и все тъй хубави работи! Вярвам, че нищо няма да отнема от дружбата ви с Боян, а и ще прибавя нещо."* (Писмо от София, 10. I. 1909 г., НАБАН, ф. 40, оп. 1, а.е. 323.) Тя редовно вписва по нещо в писмата на Б. Пенев, а кореспонденцията между двамата приятели продължава да бъде все така интересна, съдържателна и интензивна. Въпреки това обаче писмата на критика до Сп. Казанджиев вече не участват в неговия Дневник.

Че Б. Пенев се отнася с изключително внимание към преписката си, особено с тези хора, които смята за най-близки, свидетелстват както красивият му и спокоен почерк, така и **преписите от писма в писма**. В своята кореспонденция със Сп. Казанджиев той нерядко преписва пасажи от писма и до други приятели. Това означава, че критикът съхранява и творчески препрочита ако не всичко от преписката си, то поне най-важното, в това число и от малкото писма-чернови, между които и стенограми. Може да се каже, че даже Дневникът не е воден с такава прегледност, с каквато са писани писмата до близките и приятелите му. За да не се разпростирам обаче, ще обобщя, че преписите от писма в писма засягат и Дневника на критика. Така например препис ("уломка") от писмо до приятелката му Невена Касърова е включен, но с друга близка дата, и в споменатото писмо от 10. IV. 1907 г. до Сп. Казанджиев, като същевременно представлява и запис в Дневника, датиран "8 април 1907" (с. 49–50 в книгата на проф. Сарандев): *"... Тъкмо щях да заговоря за идеите изобщо и за Хегеля частно. Но вместо това, ще ти препиша една уломка от писмото си до Венка.* ***Последното писмо може би... Това звучи като далечна камбана, привечер, която ни напомня, че ние сме самотни и че навеки самотни ще останем. И ти, и аз докрай ще бъдем тайна един за друг. И какво остава след време от най-задушевната ни интимност – няколко увехнали цветенца, няколко сподавени, но вечно мъжделиви желания и един мъчителен купнеж по близости и дружба. И при все туй – и ти, и аз сме тайна един за друг. Аз пазех за теб в душата си много хубави желания. Но всички те едно след друго умираха. И остана само едно да гори с огъня на всичките предишни желания*** *и пр. Както виждаш, тук няма ни диря от педагогията..."* (НАБАН, ф. 40, оп. 1, а.е. 322.)

В това писмо до Сп. Казанджиев от цитата липсва предпоследното изречение, което пък фигурира в записа от Дневника: ***"Защо не дойде, когато мъчително те очаквах?"*** Може да се допусне, че то се намира в оригиналното писмо до Венка, което е сред неиздирените писма на критика (твърде е вероятно в записите на Дневника още преди запознанството и преписката с Дора Габе да са вписани пасажи от писма не само до Невена Касърова – най-сериозната приятелка на Б. Пенев преди поетесата да навлезе в живота му – но и до други адресати).

Очевидно е, че в Дневника си критикът деперсонализира елегично-импресионистичните си настроения и чувства. Той изолира адресата, за да пренесе конкретната си визия и нейния обект в едно по-общо и по-абстрактно преживяване, което е и фрагмент от цялостния му индивидуален живот, устремен нагоре, към духовното. Конкретното име и личността на обекта губят значение за големите визионерски чувства и представи, които продължават да нараства в посока на пълната дематериализация, запазвайки при това конкретността на Аз-овата си жестовост и характеристичност. Непосредственото чувство към Невена Касърова, както и конкретната ѝ фигура (в това число и представите за тях) пък се пренасят в сферата на фикционалното, съдържащо се в das Ewig-Weibliche. От друга страна, губейки в Дневника флексията си, "последно**то** писмо" се конвенционализира в "последно писмо" и добива символистично значение на финален акт, на прощален жест с глобални последици за индивидуалната личност в нейните над-свръхлични пориви. Цялата тази "последност" е също така съпроводена с всички произтичащи от нея рефлексии – отново символистични. Самата Венка се превръща в един деперсонализиран фрагмент от "вечно-женственото", където нейното "ти" губи параметри и граници. То се слива с динамичното и безгранично фикционално "ти", което пък вече въплъщава цялостното "вечно-женствено". С други думи, любимата Венка се превръща в идея, а любящият критик се насочва към имагинациите и сугестиите на символизма. Би могло да се продължи в този интерпретативен дух и да се потърсят в цялата симбиоза между Дневника и писмата редица допирни точки с поетиката на символизма.

Посочените дотук особености на Дневника на Б. Пенев – застъпване и вписване на пасажи от кореспонденцията му, различия в датировките между нея и него, допълнително редактиране на някои от пасажите, включване на записи преди или след пренасянето им от писма в писма – недвусмислено показват, че Дневникът невинаги е воден непосредствено, а активно ползва и заемки от кореспонденцията на критика. Разбира се, главната цел е **Дневник**, чрез който критикът "да фиксира не житейски впечатления и разговори, не да бъде **хроникьор на съвременността**, а по-скоро да улови динамиката на една духовна действителност, да остави една психограма на **интелектуалното си всекидневие**", както отбелязва проф. Сарандев (с.223). Различията са повече от очевидни и ясно свидетелстват, че Б. Пенев със завидно и непознато постоянство се стреми да осмисли житейското си битие в по-висш порядък, от позициите на човек с по-висши нагласи. А как протича симбиозата между Дневника и писмата му? Засега този въпрос остава отворен, тъй като е повече от ясно, че в Дневника са включени не само писмата до Дора Габе, за които пише и Г. Цанев (например до Олга Милетич и Мария Каспрович, до други приятели или в други жанрови форми).

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] Кореспонденцията между тях продължава до самата смърт на Б. Пенев, но нейната интензивност е значително по-малка, тъй като и двамата имат възможност по-често да се виждат.

[2] Скъпи приятелю (нем.).

[3] Премного елегизъм (нем.).

[4] И чете горе стихове (нем.).

[5] Хубавата Дорис (нем.).

[6] Вечно-женственото (нем.).

[7] За себе си (нем.).

[8] Вечно-мъжественото (нем.).

София Ангелова - Дамянова

КОМПОЗИЦИЯ И СМИСЪЛ В "СТАРОПЛАНИНСКИ ЛЕГЕНДИ" ОТ ЙОРДАН ЙОВКОВ

Художествената литература използва фолклорно маркирани съставки и белези, като в литературния контекст те остават подчинено "чуждо слово", което действа по обичайния механизъм на цитата. Променяни в една или друга степен, като запазват своята генетична "символичност", те биват функционализирани в нова, нефолклорна посока. През 20-те и 30-те години на XX век изградената дотогава дистанция спрямо фолклорното се скъсява с напрежение, което участва в смислотворния механизъм на литературата и същевременно бележи нова степен в подчиняване и овладяване на фолклорното, а неговите функции са разнопосочни[1], като боравенето с фолклора е свързано с търсенето на синтез между модерност и традиция, национално и общочовешко.

Лаконично формулираните, но същностни постановки на Никола Георгиев за отношението ***фолклор – литература*** през 20-те години на XX век могат да послужат като основа за проучване на спецификата на опериране с фолклорното в цикъла "Старопланински легенди", като по-подробното проучване на боравенето с фолклора ще даде възможност да се види до каква степен и по какъв начин префункционализирането на фолклорните представи намира отражение и на формално равнище.

Според Любомира Парпулова[2] първенството сред фолклорните жанрове, използвани в "Старопланински легенди", принадлежи на битовите и хайдушките песни и на суеверните разкази.

Цитатите, които служат за мото, са лишени от фабулна определеност, представят неопределена ситуация, отворена във всяко отношение. Те са пределно неангажирани смислово и съответно способни да поемат най-разнообразни съдържания, като от песента се извлича съдържание и смисъл, различни от собственото съдържание и смисъл на нейния текст. Мотото предполага известна сентенционалност и именно това е неговата основна функция – да бъде модел за осмисляне и преосмисляне на цялото. Освен собственото си значение то притежава и нов смисъл, който се проявява след "сблъсъка" му със следващия текст на разказа. Като резултат еднозначността на съдържанието на мотото се изгубва за сметка на възможностите да се разшири диапазонът на значенията му и да се превърне то в ключ към смисъла на цялото. По правило разказите не се докосват до фабулата на песента, от която е взето мотото, но ситуацията от мотото се повтаря в кулминацията им. Чрез взаимоотекването между мото и кулминация разказът вътрешно е оставен "отворен", той е само един по-определен вариант на ситуацията от мотото.

Суеверните разкази поемат функцията на формална система, на код, чрез който авторът предава определено съдържание, съдържанието на своя собствен разказ, което не се покрива със собственото съдържание на фолклорната творба. Йовков се интересува от възможностите, които суеверният разказ предоставя за създаване на "гра-

нични ситуации", в които битовото и фантастичното, естественото и свръхестественото се докосват, като колебанието между тях остава неразрешено, а с цел да се придаде мащабност на изобразяваните събития суеверните разкази са използвани като митотворчески модели в "Юнашки глави", "През чумавото" и пр.

Фолклорните елементи в разказа "Кошута" – симптоматичен по отношение на преосмислянето и префункционализирането на фолклора и обвързаността му с композиционните особености и смислопораждащите механизми на цикъла – са откъсът от народна песен, използван за мото, легендата за Мънастирището и честния кръст, смислово обвързана със "суеверния разказ" за кошутата и Богородица, разказът на Муца Стоеничина за самодивите, както и някои фолклорни реминисценции: мотивът за превръщането на девойка в кошута, преимуществената употреба на числото три, изборът на времето за ритуалната женитба – вечерта по Петрови заговезни.

Дискурсът преосмисля фолклорните моменти, като ги организира в една посока – включва ги чрез различни кодове (антропоморфен, зооморфен, пространствен, цветови и пр.) в изграждането на представата за двойствената природа на женското и влиянието му върху Стефан. Възможността за такава префункционализация е свързана с избора на пространството, доколкото фолклорните представи за воденицата като за гранично пространство на преход между световете, самодивско място, магично пространство се съдържат в имплицитен вид в текста и генерират възможността за "чудото". Фолклорните представи са доосмислени чрез обвързването на работещата воденица с позитивната страна на женското начало[3], поради което става възможен паралелът между случването на ритуалния брак и "чудото" във финала, когато спрялата воденица заработва сама. Нещо повече, "чудото" на ритуалната женитба, на сливането между мъжкото и женското начало, осъществено в "Кошута", чийто резултат е единствената предотвратена смърт в десетте легенди, е изведено на формално равнище като композиционен принцип на целия цикъл. Доказването на тази теза налага по-подробен обзор на изследванията в тази посока.

Цикълът се състои от група произведения, съзнателно обединени от автора по определен принцип. Като наджанрово образувание той възниква, когато циклизацията се възприема като особена художествена възможност, при която всяко произведение може да съществува и като самостоятелна художествена единица, но откъснато от цялото, губи част от естетическата си значимост. Художественият смисъл на цикъла обаче не се свежда до механичната съвкупност от смислите на произведенията, които го съставят.

Циклизирането на прозаичните творби е показателно за стремежа на автора към центрираност на разказите или новелите в един сборник. То е характерно явление в българската проза, тълкувано най-общо като път към създаване на крупни белетристични форми или като самостоятелна проява със собствени специфични възможности.

Цикълът "Старопланински легенди" е представителен както за тази тенденция в развитието на българската белетристика, така и за развоя на Йовковото творчество. Той е първият от трите големи цикъла – "Старопланински легенди", "Вечери в Антимовския хан", "Ако можеха да говорят", но докато във втория и третия спойката идва от общото място на действието, от общ персонаж, от препратки към вече разказани събития, то взаимното сцепление на разказите в "Старопланински легенди" не е

така очевидно, поради което се дефинира от Светлозар Игов като най-лабилно. Единството се търси във формалните белези – задължителното за всеки разказ мото, наличието на основни жанрови признаци на легендата: схемата *равновесие – грях – изкупление*, универсалния характер на поднасяните истини, наличието на чудо, приближаването на творбите до автентичното звучене на устни текстове чрез формите на непряко авторово присъствие, синкретичната природа на легендите[4]; в пространствено-времевите параметри, зададени от заглавието, и съотнасящи цикъла с фолклорната и литературната традиция[5].

Наред с тези безспорни обединителни принципи съществува и един трети, под една или друга форма отбелязан още от първите критици веднага след появата на "Старопланински легенди" (например Георги Цанев в статията си в сп. "Златорог" твърди, че любовта като мотив създава единството на цикъла), свързан със съдбовното сплитане на любовта и смъртта, със сливането на мъжкото и женското начало. Връзката между жертвената смърт и ритуалния брак (осъществен или неосъществен), изоморфизма между сватбата и погребението, ограничаването на цикъла между разоръжаването и слизането от Балкана и въоръжаването и връщането на планината, но в името на любовта, са нееднократно отбелязани от изследователите. Струва ми се обаче, че символизмът на сливането между мъжкото и женското начало е изведен на формално равнище като основен композиционен принцип в цикъла.

Според Иван Сарандев разказите са подредени (и писани) по двойки (в съответствие с цялостната предварителна концепция на Йовков): легенда от хайдушкия живот, в която героите са хайдути, а сюжетните ситуации и конфликти са почерпани от хайдушкото всекидневие; легенда, която е свързана с мирния селски живот. Героите на първите са хайдути, а на вторите – предани и красиви жени. Така се получават нещо като пулсации, които периодически отварят изображението и го ориентират ту към хайдушките хоризонти, ту към идиличния селски живот[6]. Според наблюденията на Борис Ангелов "хайдушките" текстове са разположени в следния ред: "Шибил" – първи, "Най-вярната стража" – трети, "Юнашки глави" – пети, "Индже" – седми, и "На Игликина поляна" – последен, т.е. десети[7].

Иван Сарандев смята, че двоичното съчетание е нарушено при четвъртата двойка "Индже" и "Овчарова жалба", което той обяснява с колебанията на Йовков по отношение на съдбата на осмата легенда "Овчарова жалба".

Както е известно, "Овчарова жалба" е публикувана през 1910 г., седемнадесет години преди излизането на целия цикъл, и въпреки известната формална близост с останалите разкази дори по своята организация – разказ в разказа, директно "присъствие" на автора и т.н., не се вписва органично в цялото (Искра Панова го определя като "неприятно слабо звено" в "Легендите" поради наличието на чужди, Петко-Тодоровски интонации, претрупан фолклорен реквизит и "къдрави" стилизации[8]).

Самият Йовков изключително много е държал да се спази определената от него последователност на разказите, като в едно свое писмо от 01. I. 1927 г. настоятелно твърди: "От тоя ред може да се изменя, както казах, 8-ият, и то в такъв случай ЩЕ ТРЯБВА НЕ ДА СЕ МЕСТИ ДРУГАДЕ, А ДА СЕ ИЗХВЪРЛИ..." (подчертаването мое – С. А.) Ако се съобразим със забележката на Йовков (основавайки се на кореспонденцията на писателя, Иван Сарандев твърди, че оставяйки "Овчарова жалба" в

цикъла, Йовков прави компромис единствено поради желанието си разказите да бъдат общо десет) и като се имат предвид изводите на Сарандев, то деветте разказа се подреждат по следния начин ("На Игликина поляна" ще бъде вече *деветти*, спазвайки своеобразния ритъм на цикъла):



В горната част на синусоидата се подреждат "мъжките" разкази (първи, трети, пети, седми и девети), което се отразява и в заглавията – Шибил и Индже са директно назовани, "Най-вярната стража" сумира тримата "женихи" – Косан, Драгота и хаджи Емин, и ги съотнася със синовете на Ранка, "Юнашки глави" е отпратка към Милуш и героите от въстанието.

В долната част на синусоидата са разположени "женските" разкази (втори, четвърти, шести и осми), а заглавията са пряк ("Божура") или метафоричен израз на женското начало: кошутата е брънка от цялата верига символи на закрилящото, майчинско начало в "Кошута"; "Постолови воденици" сигнифицира амбивалентната природа на "утробното", "женско" пространство чрез опозицията работеща–неработеща воденица[9]; "През чумавото", въпреки категоричната си обстоятелственост, препраща към образа на Чумата (като ипостас на Смъртта), който в народните вярвания е винаги образ на жена – "най-старата от самодивите". Напрежението и драматизмът нарастват прогресивно от "Кошута" през "Божура" и "Постолови воденици" към "През чумавото".

Подобно разположение съответства на двата опозитивни семантични реда ***десен***, ***нечетен***, ***живот***, ***мъж***, ***горен свят / ляв***, ***четен***, ***смърт***, ***жена***, ***подземен свят*** от народната митология, които според Иваничка Георгиева имат универсален характер[10].

Макар и да изглежда твърде свободен като интерпретация, подобен подход е оправдан, доколкото обяснява алогичното на пръв поглед разположение на разказите в синтагматичен план: до страшния разбойник Шибил – воденичарят Стефан, преследващ кошутата; до легендарния Индже – "лекомислената" Женда, и е свързан с цялостната концепция на цикъла, според която хармонията на битието е немислима без сливането между мъжкото и женското начало, а любовта е единственото оправдание за човешкото съществуване, тя изравнява големи и малки пред лицето на Бога.

Единственото заглавие, което излиза извън двата хомоложни реда, е последното – "На игликина поляна". Но "Игликина поляна" е сакралното пространство, осветено от игликите-свещи, където смъртта на Крайналията е автентичното случване на истинския "духовен" брак[11], което затваря цикъла.

Така, редом с формалните характеристики и пространственото единство на действието, сливането на мъжкото и женското начало е основен структурооргани-зиращ принцип на "Старопланински легенди", а заедно с това е израз на авторовото виждане за цикличността на човешкото битие, формален белег за което е и "кръго-вата" композиция на разказите (в "Кошута" повествованието започва и завършва с воденицата на дядо Цоно; в "Юнашки глави" – с тополата и дядо Руси като символи на "старите и неизменни неща"; в "Постолови воденици" започва с отлъчването на черния пръч от Мариновото стадо и завършва с връщането му в стадото и т.н.). Из-ключение правят първият и последният разказ, чиято функция е да затворят големия кръг на цикъла чрез връзката на смъртта с ритуалния брак.

Тази организация превръща "Старопланински легенди" не просто в сума от смислите на отделните разкази, а в единен текст, със свое "начало" и "край", със своя стройна, подчинена на вътрешни закони организация, като всеки отделен разказ има точно определено място, свързано със смисъла на цялото – ритуалното сливане на мъжкото и женското начало като израз на вечния кръговрат на битието.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] ГЕОРГИЕВ, Н. Тезиси по история на новата българска литература. – Лите-ратурна история, 1987, № 16, с. 39.

[2] ПАРПУЛОВА, Л. Йордан Йовков и българският фолклор. – Литературна мисъл, 1975, № 4, 28–44.

[3] По-подробно за символиката на опозицията *работеща воденица – неработеща воденица* и обвързаността ѝ с двойствената природа на женското в разказите "Ко-шута" и "Постолови воденици" вж: АНГЕЛОВА-ДАМЯНОВА, С. Пространството и неговият език. Бургас, 2003; АНГЕЛОВА-ДАМЯНОВА, С. Пространството и него-вият език. Варна, ЕИ LiterNet, http://liternet.bg.

[4] ИЧЕВСКА, Т. Николай Райнов и Йордан Йовков – два подхода към легендата в българската литература. – Език и литература, 1991, № 6.

[5] ИГОВ, С. История на българската литература 1978–1944. С., 1991, с. 385, 393; ИГОВ, С. От Ботев до Йовков. С., 1991, с. 128; ДОБРЕВ, Д. Поетика на Йовковия разказ. Шумен, 1993.

[6] САРАНДЕВ, И. В света на "Старопланински легенди". С., 1980, с. 55.

[7] АНГЕЛОВ, Б. Пет текста: Три издания, две книги (Думи за Йовков). – Език и литература, 1997, №. 1–2, с. 128.

[8] ПАНОВА, И. Иван Вазов, Елин Пелин, Йордан Йовков. Майстори на разказа. С., 1988, с. 184.

[9] Вж бел. 3.

[10] ГЕОРГИЕВА, И. Българска народна митология. С., 1993, с. 77.

[11] КИРОВА, М. Завръщане, сватба и смърт в "Старопланински легенди". – В: Творби и прочити. С., 1996, с. 163.

Атанас Цонков

ИМЕ И РОДОСЛОВИЕ НА ХАЙДУТИНА СТЕФАН ЦОЦКИН, ПРОТОТИП НА ЙОРДАН ЙОВКОВ В РАЗКАЗА "ОВЧАРОВА ЖАЛБА"

Направените през последните години проучвания на църковните и общинските архиви в Жеравна, събраните предания и спомени на потомци на жеравненски родове, публикуването на съхранени народни песни, битували в селото, както и проучването на новооткрити документи, правят възможно едно пълно и обосновано определяне на името и родословието на прототипа на Йовковия герой Стефан в разказа му "Овчарова жалба" от сборника "Старопланински легенди".

Тази първа публикувана белетристична творба на Йордан Йовков (Просвета, V, 1910, № 6, 122–123), дала по-късно заглавието на "Старопланински легенди", винаги е била в обсега на вниманието на литературната критика.

Запазените и до днес предания, легенди и народни песни, писаното в книгата "Жеравна" от краеведа Данаил Константинов (1872–1951), както и в обстойното изследване на литературоведа Димо Минев (1905–1980), казват неоспоримо, че прототипът на Йовковия литературен герой в разказа е хайдутинът Стефан Цоцкин от Жеравна. В това не може да има никакво съмнение, защото са налице и свидетелства на самия автор. Те се съдържат, веднъж, в писмото му от 20 септември 1925 г. до Данаил Константинов[1], и, втори път, в цитирания от проф. Спиридон Казанджиев разговор с писателя на 7 септември 1930 г.[2] За разказа Димо Минев е на мнение, че "... Йовков вплита автобиографични елементи, понеже предава детските си спомени и преживявания във връзка с разказа за Стефан Цоцкин" и продължава: "Когато Йовков като малък е живял в Жеравна, известна му е била песента за тоя хайдутин, а Дан. Константинов му я пратил заедно с друга народна песен, имаща същия сюжет, с обяснения за живота и делата на Стефан Цоцкин."[3]

В Жеравна се знае, че Стефан носи за фамилно името на майка си Цоцка (Цона) хаджи Великова (Великокехайова). Това се е случвало често в миналото, когато синът остане сирак от малък. Има много примери, когато мъже носят фамилии, основани на женски имена, тези на майките им – Никола Бонин, Никола Желта Гелин, Нено Ив. Тонин, Димитър Събин и др. Тази "практика" е особено показателна в първата четвърт на XX век, когато много деца губят своите бащи по фронтовете на Балканската, Междусъюзническата и Първата световна война.

Майката Цоцка е от богат жеравненски род – баща ѝ хаджи Велико кехая е известен крупен скотовъдец, собственик на големи стада овце и притежател на много коне. Произхожда от Горньо село, една от многото махали – малки селища в района, населението на които с оглед на сигурността си се прибира през XVI–XVII век в Жеравна.

Хаджи Велико кехая има три деца – Цона, Васил и Тодор. И тримата са персонажи в жеравненски народни песни.

Двамата вуйчовци са богати чорбаджии с големи стада овце, които отглеждат в къшли в жеравненската местност Усоито, известна с пълноводните си карстови из-

вори и богати пасища, които се простират до поречието на Котлешница, немалък приток на Луда Камчия.

Стефан е овчар при вуйчо си Васил. Една от легендите разказва, че майка му Цоцка и брат ѝ хаджи Васил му попречили да вземе за съпруга изгората си Момка от Горни край в Жеравна, защото била от бедно семейство. Това било причината той да напусне дома си и никога да не се среща с майка си.

Другият вуйчо, Тодор хаджи Великокехайов, има три деца – дъщеря Ана и синове Димитър и Васил, които също са овчари.

Къшлите на Великокехайови често са посещавани от хайдути. За това се говори в една жеравненска народна песен:

Войвода дума дружина:
– Дружина вярна, сговорна,
аз ще на Кашана да ида,
а вий идете при Тодора,
при Тодора на къшлата.

В тази къшла през 1870 г. е убит по особено жесток начин първият братовчед на Стефан Васил от турци, служители в близката варда (пост) в местността Кореник (или Вардата, както се знае от жеравненци).

От тук, при известните обстоятелства – след като край чешмата Петранка, източно от Жеравна, с другари избиват керванджии – турци от Герлово, които преди са го малтретирали, Стефан излиза хайдутин.

Първата му братовчедка, Ана Тодорова хаджи Великокехайова, е съпруга на хаджи Драган Николов Колимагарека. Смела и неустрашима българка, тя има среща с разбойника Шибил, при която не му позволява да ограби съпруга ѝ, а през 1876 г., по време на Априлското въстание, е в групата жеравненски чорбаджии, които преговарят с башибозука, обградил Жеравна, да не влиза в селото, което би значело пълно разорение. Има податки, че тя е ятачка на братовчед си Стефан и в известна степен е насочвала обирите, извършвани от хайдутите.

От предания и спомени, разказвани в Жеравна, се знае, че прототипове на герои на Йордан Йовков са хаджи Велико кехая (Велико кехая) в разказа "Шибил", и съпругът на Ана – хаджи Драган Николов Колимагарека (хаджи Драган) – в разказа "През чумавото".

Баща на Стефан е Райно Киров Заяков, починал много млад след като се задомил за Цона (Цоцка) хаджи Великокехайова. Техни деца са Стефан и Марийка. Тя е съпруга на Ранко Димов Белберов от Жеравна.

Брат на баща му и негов чичо е Руси Киров Заяков, овчар в Добруджа, починал през 1882 г. При раздялата си с Панайот Хитов през 1863 г. именно при него е искал да отиде Стефан с другаря си Христо от с. Каваклий, който по-късно го убива на Кушбунар в Сливенския балкан, за да го ограби[4].

Потомък на сина на Руси Киров Заяков, Киро Заяков, е писателят Захари Киров, дългогодишен учител в Жеравна и Сливен.

Баща на Райно и Руси Кирови Заякови е дядо Киро Заяка. Той е известен с това, че в полите на Старчанската кория над Жеравна е направил чешма с много хубава студена вода, наречена от съселяните му Заяковка.

Двамата братя, Райно и Руси Кирови, са в роднинска връзка с хаджи Драган Николов Колимагарека. В търговските тефтери на търговеца е записано "вуйчо Руси Заяка", от което следва, че майката на хаджи Драган Рада е от техния род. От тези тефтери се разбира също, че майката на Стефан Цоцка е леля на Ана Тодорова хаджи Великокехайова. Там хаджи Драган е записвал сметките на рано останалата вдовица, която сама е изхранвала семейството си.

Казаното дотук доказва, че името на хайдутина Стефан Цоцкин е Стефан Райнов Киров Заяков. Той е роден около 1830–1835 г. При отиването му в четата на Панайот Хитов през 1860 г. войводата го определя като 22–24 годишен. За него той пише: "Стоян беше 22–до 24-годишен, черноок, с черна коса, мустачета малки, чернолик"[5].

Така показаното име и родословие на хайдутина Стефан Цоцкин е безспорно. То е изградено върху проучвания на документи, направени от Ана Тодорова Нягулова от Жеравна, потомка на Колимагарековия род[6].

Известно е, че Стефан Цоцкин е близък другар и съратник на войводата Панайот Хитов, хайдутувал е в неговата чета и в тези на Хаджи Димитър, Никола Аджема, Стоян Папазов и Филип Тотю. Във фамилиарните си записки "Как станах хайдутин" обаче Панайот Хитов никъде не споменава неговото име. На няколко места войводата пише за хайдутина Стоян Арнаудов от Жеравна, Стоян Караджата Арнаудов, Стоян Арнаудоолу из Жеравна, но не и за Стефан Цоцкин. Явно това е довело някои изследователи краеведи, до заблуждение да смятат, че Стефан Люцканов Цоцкин (Кичук Караджа) и Стоян Арнаудов са две различни лица[7], което не отговаря на истината.

Погрешно се счита, че бащата на Стефан се е наричал Люцкан. От друга страна, фамилия Арнаудови в Жеравна не е известна. В нито едно предание, спомен или народна песен, както и в документ, лице с име Стоян Арнаудов не се среща. Напротив, откриват се множество наименования на Стефан – като се започне от Цоцкин и се продължи – Стефан Кичук Караджа, Кичук Стефан, Стефан Жеравналията Кавалджията (бил е изкусен кавалджия), Стефан Жеруненчето, Малкия Кара Илан (Черната змия, по прозвището на стар хайдутин от този край).

Възниква закономерният въпрос защо Панайот Хитов го нарича Стоян Арнаудов.

Обяснението идва от едно известно в Жеравна предание, в което се говори как е произлязла фамилията Арнаутови или Арнаудови, по-късно от никого не ползвана.

През XVII век, когато се застроявал Котел, да работят по строежите са дошли много майстори – зидари албанци, на които по тези места им казват арнаути. Един от тях решил да си купи хубав кон и отива при дядото на Велико кехая в Жеравна. Вижда дъщерята на кехаята и се влюбва в нея. Създават семейство, раждат им се деца. Свършва обаче арнаутина работата си по строежите в Котел и дошло време да си ходи в Албания. Тогава, няма как, признава, че там има жена и деца. Жена му, българката, е непреклонна и тръгва с него заедно с челядта си. Отива, но наскоро се завръща с децата. А те с времето получават прозвището арнаути. И така – от Арнаути – Арнаутови – Арнаудови.

Явно Стефан нарочно приема новата си фамилия, притежавана от майка му, сменя и личното си име на Стоян след онази нощ на жестоко отмъщение край чешмата Петранка. Тогава отива в Сливенско, вероятно в старото село Матей, което е високо в планината, или в Глушник, в нейното подножие, откъдето го познава кметът

на Глушник Паскал, а по-късно го препоръчва на Панайот Хитов, когато последният сформира четата си[8].

Това обяснява защо Стефан Цоцкин се преименува на Стоян Арнаудов, придържайки се в случая към традицията да носи майчините си имена като фамилни.

Останал в съзнанието на жеравненци като един от най-личните хайдути от родното им село, те му посвещават много песни и много разкази. Разказаното от майка и баща, от дядовци и баби впечатлява младия Йордан Йовков и той материализира своите душевни вълнения относно разрива между син и майка във великолепния си разказ "Овчарова жалба" – в своята първа отпечатана белетристична творба.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] КОНСТАНТИНОВ, Д. Жеравна в миналото и до днешно време: Историко-битов преглед. – Жеравна (Изд. чит. Единство), 1948.

[2] КАЗАНДЖИЕВ, С. Срещи и разговори с Йордан Йовков. С., 1980.

[3] МИНЕВ, Д. Йордан Йовков. Документи и свидетелства за живота и творчеството му. Варна, 1947.

[4] ХИТОВ, П. Как станах хайдутин. С., 1982.

[5] Пак там, с. 104.

[6] НЯГУЛОВА, А. Родовата памет на Жеравна. Жеравна (Изд. чит. Единство), 2003.

[7] Дорде е Стара планина. Сборник за хайдушкото движение в Сливенски окръг. С., 1968.

[8] ХИТОВ, П. Цит. съч, с. 104.

Петко Асенов

ЙОВКОВ Е В НАС

1. В неизразимото

Като шестгодишно дете съм писал писмо до Бога. Това е ставало, когато от книгата "*Женско сърце*" се узнава, че "*Вълкадин говори с Бога*". А писмото на Ванка Жуков още не е пристигнало на адреса "*На село до дядо*". Добрият *Серафим* слугува като мене, но на по-ниска цена.

Когато ластовиците натежаваха "*По жицата*" до селското ни училище, търсехме "*Бялата ластовица*", за да няма нещастни хора по земята... И обичахме българката повече с Рада, Албена, Боряна, Младата Сарандовица... И Балкана с неговите "*Юнашки глави*" "*Индже*" и "*Шибил*" и балканските дебри и усои със своите "*Старопланински легенди*"... И като възрастните сънувахме "*Чифликът край границата*" и ония "*Вечери в Антимовския хан*", пълни с възбудени селяни, звън на прибиращи се стада, "*Песента на колелетата*", майсторени от Сали Яшар, през морета от жито, царевица и слънчогледи и летни нощи, пълни с песни на щурци, звезди и мечти... Когато си мислехме, че хората и всички живи твари са ни братя по рождение и биха ни го казали, "*Ако можеха да говорят*"... Че на този свят всички сме гости, а побратими са дори доброто и злото.

И разбирайки творчеството му, разбирах защо съм *българин*.

И защо още с първата студентска стипендия, макар едва да стигаше за едномесечната ми храна в стола, си купих антикварно първогодишното течение на списание "*Народ и армия*", в което *Йовков* е печатал първите си – *войнишки разкази* през 1913–1914 година...

2. За него знаем още от ученическата скамейка. Мил ни е неговият свят с герои не сякаш хора, а богочовеци... При това – българи. И се сещаме за дълга на писателя според Йовков: "Онова, което трябва да се пожелае на българската художествена литература, е да следва традициите, завещани от великаните на българското слово – Ботев, Каравелов, Славейков, Вазов.

Българската литература трябва да бъде пропита с национален дух. Не от враждебен към другите народи патриотизъм, не и от чувство на расово превъзходство, каквито впрочем ние нямаме, трябва да желаем това, защото то е условие за всяка култура. Изкуството е и трябва да бъде преди всичко национално."

Трябва да добавим, че именно Йовковото творчество е ярко потвърждение за правотата на тази идея, както и на "правилото" как се възхожда към световната литература... А Йовков отдавна е наш духовен представител там, щом го признават за свой вдъхновител творци като Иво Андрич, Янис Рицос и др. И щом нашата българска литература се представя зад граница непременно и с неговото творчество.

Гордеем се с Йовковото слово. А магията му всеки може да открие в неговия удивителен пиетет към благородството на българина, на човека, в подчиняването на

духовното, националното – на общочовешкото... В показването на българина като носител на етична, мъдро-мечтателна душевност...

Това очевидно е имал предвид и нашият народ, когато, осенен от Йовковото творчество-чудо, е пренаселил местата, където той е обитавал, с измислени или реални прототипове, местности, къщи, чифлици, ханове, мелници, свързани уж с разказите му.

3. В края на 1986 г. се появи книгата на Иван Сарандев "Йордан Йовков. Жизнен и творчески път" (Издателство на Отечествения фронт), рецензенти – Елка Йовкова и Борис Делчев, а редактор – аз. Тиражът ѝ – 6700 екземпляра, се оказа съвсем недостатъчен според проявения читателски интерес. Безспорно тя се оказа едно от събитията в книжовния живот на страната. Появиха се над 25 рецензии в печата, и то от изтъкнати литературни критици и представители на литературната наука. Книгата бе отличена и от Българската академия на науките. В анкета с читатели на вестник "АБВ" и на Българската телевизия тази книга бе определена като "една от най-хубавите книги, излезли от печат през 1987 г." Имах честта да я представя и аз в съответната рубрика на страниците на в. "АБВ", и то сред първите ѝ рецензенти. Както ми увери авторът на книгата, Борис Делчев изразил задоволството си за това, обаждайки му се по телефона. Макар и заслугата ми за редактирането да бе повече символична, радвах се и аз от съпричастието си при нейното издаване… Не бих се уличил в суетност обаче от това, че предложих на автора, по примера на други големи градове, да организираме нещо като "обсъждане" на книгата в Перник… Сарандев прие предложението ми, като пожела аз да го представя: "Ти си редакторът, на тебе се полага тая роля!" Виждах се поласкан и същевременно недостоен за такава работа. Смятах, че тази роля се пада на първовенчани дейци на българската литературна наука… Така се роди идеята представянето да бъде възложено на рецензента, заслужилия деятел на културата Б. Делчев... После разбрах, че той приел на драго сърце тая задача. А това вече предопредели до голяма степен успеха на обсъждането. И тук трябва да подчертая не само радушния отзив на големия наш литературен критик, но и обстоятелството, че той по това време не се чувствал в добро здравословно състояние. Така този негов жест стана поредното високо мерило за гражданската му отзивчивост и за сърдечните му увлечения към общественополезни изяви.

Казах, че името на Делчев освети нашите усилия, защото той имаше много приятели и почитатели и в нашия стохиляден град. И без всякакви условности не бе проблем да приканим най-отбрана, подходяща публика за срещата. Заслужаваше я и авторът на книгата… И най-вече, разбира се, големият български писател-класик.

Сега, когато се наемам да опиша накратко как тази среща бе подготвена и проведена, ме мами идеята да покажа как пернишката интелигенция, разбира се, само поканените лично, счетоха за висока чест не само да присъстват, а и да помогнат кой с каквото може за организирането ѝ… Но кое по-напред да изрази човек?...

По общо решение срещата трябваше да бъде наречена "Йовкова вечер". За това съществуваше и друг повод – 50 години от смъртта на писателя…

Приятно впечатление направи на гостите любезното им посрещане от домакините. Бяха излезли да ги посрещнат пред Двореца на културата. Раздадоха им сове-

нири и цветя… А вътре наистина бе празник. Салонът бе препълнен от учители, художници, писатели, библиотечни работници, обществеици…

Срещу входа, от стената, с тиха тъга гледаше от графичния портрет Йовков, нарисуван от художника Васил Крапчански. Картини с Йовковската лиричност украсяваха салона. За това се бе погрижил уредникът на галерията Христо Донков. Изложба от фотоснимки за Йовков бе стъкмил учителят Светлозар Захариев. Експозиция с рецензии за новоизлязлата книга на Йовков и био-библиография за писателя завършваше украсата – дело на библиотечните работници.

Засвири кавал … Актрисата Клара Пенева застана на специалния подиум и зарецитира "Шибил"…

Гостите заеха определените им места: на централно място – Б. Делчев, от лявата му страна – Сарандев, а отдясно – аз. Развълнуван от така проявения жив интерес и празничната радост на публиката, открих вечерта и представих гостите. При подобен случай думите сами идват… А в салона тържествуваше Йовковият дух, който с невидими нишки свързваше умовете и сърцата… Това изрази великолепно още с първите думи Делчев, който прикова вниманието на всички.

С малко поотслабнал глас той започна словото си. Беше спокоен и сигурен. В типичния си стил той "посвети" присъстващите в интимните си намерения, като каза, че се изправя пред тях не да ги учи, а да ги накара да се замислят над феномена Йовков. Постави "задачи" – да бъде открита причината за йовковото безсмъртие, за неотслабващия интерес на читателите към Неговото творчество. Нещо повече! Защо обаянието на творчеството му дори се е засилило след Втората световна война за ужас на догматиците и сектантите? Авангардист по природа, свикнал да "събира" "мълниите" в обществения живот, Делчев отдавна живееше с идеите на новото, което тепърва щеше да размразява със слабите си лъчи вледенената наше автократично общество и нрави…

Виждах, чувствах как думите му бяха поемани жадно от тази будна публика, измъчвана от жестоките, терзаещи окови на застоя, в място, където рядко по такъв начин проблясва истината за нравствените ценности, за ролята на науката и изкуството.

След като подчерта, че няма намерение да разглежда книгата "Йордан Йовков. Жизнен и творчески път", той изказа убеждението си, че тя сред литературата за писателя е "нещо ново", "ако щете дори и само като методология – в поставянето и решаването на проблемите"… С това Сарандев "направи една стъпка напред в изучаването на Йовков", "и това е негова заслуга". Че без да бъдем максималисти, "след книгата му няма бели полета в жизнения и творчески път на Йовков".

Разпалил любопитството и любознанието им, присъстващите го отрупаха с много изказвания и въпроси. Сравняваха писателя със световноизвестни творци… Анализираха филми, дирейки духа на Йовков. Поставяха нови въпроси… Отговаряха Сарандев и Делчев. И "диалогът" даде душа на вечерта. Обсъждането обайваше сърцата и душите…

Изпратихме гостите с пожелание и уговорки за нови срещи и остана хубавата, светлата радост от току-що преживяното. А се говореше, и днес се говори, че с тази вечер е положено началото на нов вид културни прояви – еднакво нужни и желани от

читателската публика… Срещи на научни интереси и граждански пориви. Вместо формални "мероприятия" в полупразни салони…

И всичко това занапред тук щеше да се свързва с името на антидогматика и войнстващия естет Б. Делчев.

Какво щастие е, че личности от тази величина има в нашето общество! И колко тъжно е, че по нелепите капризи на съдбата понякога те си отиват много рано!

А не беше отминал и един месец, когато научихме за невероятното – че си е отишъл завинаги той… За да останем навеки само с книгите и спомените за него. А перничани – и със спомена за Йовковата вечер – последната му обществена изява.

4. Кара Фейзи

Произходът му е тъмен, както и името му. И до днес за тях се мълвят предания… Но и в най-новите изследвания и от писатели, и от османолози е все това!

Както е писано за *злия*: "И своите ще го намразят."

"Кара Феиз", "Кара Везия", "Везлията" – очевидно с нюанси на свойщина, поради произхода му от Брезник или Брезнишко. Така е смятал и К. Иречек, използвал разкази на стари хора от този край (вж неговата История на българите. Трето издание. Под ред. на В. Н. Златарски. С., 1929, с. 363), който го характеризира като "потурчен българин от Брезник". По-късно, под влияние на историческа книжнина, той приема, че Кара Фейзи е "родом арнаутин" (вж Пътувания по България, С., 1974, с. 576).

На първоначалното му становище е и Вера Мутафчиева (Феодалните размирици в Северна Тракия в края на XVIII и в началото на XIX век. – В: сборник Паисий Хилендарски и неговата епоха. С., 1962, с. 205).

Според едно местно предание Кара Фейзи бил родом в Слаковци (в рода Керевеини), а според друго – в Брезник (в рода Джерманови).

На това основание В. Мутафчиева романизира живота му в "Летопис на смутното време" (НСОФ, С., 1965).

На с. 40–42 авторката внушава, че Кара Фейзи по произход бил българин. По своя воля и убеждение приел исляма ("дьонме"). Родителите му били "слезли от колибите"(?!!) и работили в тамошния турски чифлик.

… А от османо-турски документ, съхраняван в Ориенталския отдел при Народната библиотека "Св. св. Кирил и Методий" – София, инв. № 22/9, представляващ арзухал (молба) на Али бег до султана – да го назначи за аянин на Брезнишко и Трънско на мястото на починалия му баща (Кара Фейзи) – става ясно, че по това време (1822) в Брезник живеели братът и чичото на Кара Фейзи, че са с турски имена, значи турци по бащи… И следователно по "корен" са от някакъв стар спахийски род… Остава неизяснен въпросът дали именитият кърджалия и аянин не е българин по майка, за което се загатва в едно местно предание, записано от брезничанина Стоян Тодор Иванов (вж "Главна касова книга за годишните приходи и разходи на Комитета по направата на черквата "Св. Георги" в Брез-Ник. НБКМ–БИА, № 106 – XXI-годишен, 4 авг., кл. необработен).

Неясна е и по-нататъшната биография на Кара Фейзи според досегашните изследвания. И причината е ясна: никой досега не се е сетил, че аянинът на Търново между 1808–1809 и 1816 г. е не кой да е, а *Кара Фейзи, но не под името "Кара"* – кой би се самоунизявал?!, "потайното" *Фе/й/зи-аа,* на бившия, довчерашен злодей, страшилище за Тракия, а сега – страж на еленските и тревненските чорбаджии и еснафи по "новите" проблеми и най-вече – за отбраната на селищата от разбойническите шайки. За това говорят тогавашните летописци… Като аянин (войвода) на Търново с неговата протекция били издигнати известните часовникови кули в Елена (1812) и в Трявна (1813), които е трябвало да изпълняват и военностратегически функции срещу разбойнически нападения. Очевидно на тази цел са подчинени не само височината, здравината и изборът на местоположението им, но и отверстията (мазгалите), предназначени за наблюдение и стрелба при нападения и отбрана… На камбанката на еленската часовникова кула е отлято и името на търновския аянин (войвода Фейзи-аа…, за когото се говори, че бил подкрепян от еленските чорбаджии до 7 януари 1816 г. И поради породилите се противоречия помежду им, станалият неудобен аянин напуснал длъжността си след 7-годишен престой в Търново… След това отива в Цариград, където е назначен за "Сел бевабин", сиреч "Главен дворцов вратар". Но той се завръща в Брезник. Притискан от тежки дългове, преди всичко от наема на мукатаята Брезник и Трън, за които бил неколкократно предупреждаван от централната власт. Имало е и чумна епидемия през 1814 г., покосила стотици християни и мохамедани… И дълги, гладни зими (като 1817 г.) за хора и добитък… И страшни, разрушителни земетресения, до три месеца (март–май 1818 г.). И тъкмо тогава: макар и с рушвети, разрешил строителството на Църногорския манастир (1817) и възстановяването на разрушената някога от него църква "Св. Петка" – (май–юни 1818 г.)… Изграден е водопровод за питейна вода от с. Арзан (3 км), с чешма в чаршия ("Кьошка"), с паметен надпис за "благодеянието"… Назначава длъжностно лице, което да пали и поддържа светещо кандилото при гробницата (текето) на дервиша Бали-ефенди (днес кв. Княжево, София, църквата "Св. Илия")… Дори има надпис върху бял мрамор – и в самата църква "Св. Петка" – че е разрешил възстановяването ѝ?!…

С това завършва земния си път… Какво загадачно може да се случи на такъв общо взето примирен с властта аянин?!... Освен да се е поболял… И да е свършил…. Пожелал, както твърди преданието, да бъде погребан до текето на Бали-ефенди… Както просто е в летописната бележка в Брезнишкото "Софроние", на л. МЗ /47/: "***Да се знае кога умре Кара Везия 1822 мцъ /месец/ ноември, ден 8.***"

(Срв. Книгата ми "Граовскилетописания"…, с. 28).

ПРИЛОЖЕНИЯ

Надпис на брезнишка чешма с водопровод от с. Арзан, изградена по благоволението на Кара Фейзи

1 "А" "И от водата произлиза всяко живо нещо."[1]

1 "Б" 1230[2] е година на благодеянието.

2 "А" Когато потече, рукна бисерно течаща вода.

2 "Б" Полезността на обилния бисерен поток учудва с жизненото си свойство.

3 "А" Тези, които пият, намират изцеление на болестите (си).

3 "Б" Радостна е благоуханната душа на благодетеля.

4 "А" Достойна за рая господен – преливащ извор.

4 "Б" Живителна влага за света – дворцовият "Сер Бевабин"[3].

5 "А" Войводата[4] на Брезник сейд[5] Фейзулах.

5 "Б" 1235[6] е година на завършването / построяването.

6 "А" О, Боже, /дари/ с дълголетие споменатия войвода!

6 "Б" Слава на божествения "Прав път"[7], който съществува /по божията/ благосклонност.

7 "А" "И техният господ им даде да пият чисто питие."[8]

7 "Б" Написа го бедният Мехмед, син на Теляхери /?/. Нека Господ им прости.

Летописание, залепено на Вътрешната страна на задната корица на КИРИАКОДРОМИОН ("СОФРОНИЕ")
На ц. "Св. Николай" – с. Бегуновци, Брезнишко
(В Църковния историко-археологически музей – София)

ние подъ писани два брата по дѹха светаго ѹ трѹдно и тѹрско време ѹ властителство безбожнаго царѧ и прочѹтаго каравезиѧ просихме милостъ азъ настоѧщий ктиторъ попъ здравко и попъ игнат ѿ село бегновцы просихме милостъ за свети безъ сребърніцы козма и даман черногорски и ѿни милостъ подари за два оупитани биволе є сограднихме манастиръ оураскошно време за родителска и наша вѣчна поменъ и дѹша спасеніе на 1822 година попа здравковъ чадо его митръ прие срщенство на 1828

попа игнатовичъ попа никола рѹкоположисѧ на 1832 года попа димитрии стоѧновичъ бивши иконом въ брезник и книговезателъ що повезе тамъ софронѹ на свети николаа бегновски рѹкоположисѧ на 1857 года при іархіепископа гедеона попа димитріѧ оученника попѹ митрѹ попа здравкова и ви братуе кои повезе тамъ книшка да є мѹкает да тѹри това писмъце за вѣчни поменъ да се знае ако ли не стане мѹкаетъ да изгуби ова знаменіе да бинде на лева страна на второе пришествие, ако ли є мукаетъ за праѿци и ѿцы нашыхъ деснюю странѹ да полѹчи и ми с ними въ вѣчнѹю жизънъ аминъ

писа азъ попъ димитріѧ
стоѧновичъ ѿ бегновцы[9]

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] Коран, гл. 21, стих 31.

[2] От 14 дек. 1814 до 2 дек. 1815 г.

[3] Титла, давана на заслужили лица, буквално – "Главен дворцов вратар".

[4] Лице, натоварено да събира приходите от различни приходоизточници.

[5] Господин.

[6] От 20 окт. 1819 до 8 окт. 1820 г.

[7] Т.е. самата мохамеданска религия.

[8] Коран, гл. 76, стих 2.

[9] Става дума за манастира "Св. св. безсребърници Козма и Дамян" в Църна гора край с. Гигинци, Брезнишко. Изграден със средствата на рода Дърмавдини в с. Бегуновци от поп Здравко, син на участника в Гръцката завера поп Илия, самоубил се през март 1821 г. – според приписка в брезнишкото Софроние. Синът му поп Здравко заедно със съселянина си поп Игнат, подарявайки два угоени бивола на брезнишкия аянин *Кара Фейзи* (Кара Феиз), изпросили "милост", сиреч разрешение, да построят манастир на името на светците-лечители ("врачове") "Св. св. безсребърници Козма и Дамян" на мястото на старо църквище, край извор с лечебни свойства ("аязмо"), на около 2 км северно от връх "Китка", в подножието на който съществувал друг едноименен манастир, разрушен очевидно през войната на Австрия и Русия срещу Ос-

манската империя през 1736–1737 г. Легендарно-мистериозен е фактът, че, очаквайки нечовешки мъки и смъртно наказание, поп Илия предпочел смъртта си чрез самоубийство, за да спаси и имуществото си от конфискация (в полза на държавното съкровище). Обречен от църквата и народното обичайно право на позорно погребение, вън от селското гробище, а следователно и на по-лесна забрава, самоубилият се фактически получил от своя син още по-достоен паметник – днешния черногорски манастир, който бил построен една година след самоубийството (1822). Строителите на манастира приели монашески звания, превръщайки обителта в достолепно културно-просветно средище, с училище и библиотека и в светилище на източноправославния култ. Поп Игнат (Иларион) починал на 3 януари 1864 г., а поп Здравко (Захарий) – през февруари 1878 г. По-късно ктитор на манастира станал и Деда Алекса Стефанов от Гигинци. През 1866 г. той подарява 4000 гроша, с които строи "бината" и хамбара на манастира, а през 1876 г. поставя паметна плоча над входа на църквата за историята на манастира. През следващото десетилетие прави основен ремонт на манастира и църквата била изографисана от художника Георги Попалексов от с. Дебели лак, който рисува и ктиторския му портрет на южната стена откъм притвора. Под форма на дарение прави ремонт на църквата и брезнишкият първенец, епитроп на манастира чорбаджи Димитрия Игнатов, отбелязвайки за това в паметен надпис над входа на църквата през 1869 г.

Най-достолепна, разбира се, се откроява проявата на първостроителите на манастира и по-общо казано – Дърмавдината фамилия, която създава и свое *свещеническо училище* под ръководството на поп Митър, дало образование на многото учители и свещеници в този край, на първо място на синовете и внуците им, станали свещеници и учители. Тук са се учили и поп Димитър Стоянов, поп Илия, Михаил Недялков и др.

Йордан Дачев

ЛИВИУ РЕБРЯНУ И ЕДИН ПРОБЛЕМ

В тези редове ще споделя мисли за творчеството на румънския писател-романист Ливиу Ребряну (1885–1944) – един от класиците на литературата им. Ще се опитам да извлека и един проблем, валиден за нашето време. Поводите са няколко – един от тях е, че се навършват 60 години от смъртта на писателя. По-нататък ще стане дума и за нещо друго, което всъщност е много важно: трайните измерения и непреходността на изкуството му на разказвач и най-вече проявеният голям интерес към него от един наш писател – също класик, който е проучил не само Ребряну и румънската белетристика като цяло, а и руската, западноевропейската и творците от Балканския полуостров, особено тези, които отразяват живота на село.

Творчеството на Л. Ребряну е известно на някои наши литературни критици и историци, които следят най-значителното в художествената литература на северната ни съседка.

Наскоро прочетох в превод на български сборник с негови разкази, подбрани от Гергана Стратиева.

Известно е, че Ребряну навлиза в литературното поприще с разкази и новели, но те са недостатъчно изследвани у нас. Писателят е наблюдавал живота в трансилванските села и крайните квартали на малки румънски градчета и е пресътворил множество образи и картини, отразяващи най-характерното в неговото съвремие. Сборниците "Катастрофа", "Голтаците", "Късмет" и др. са ценни влогове в румънската белетристика, незагубили значението си и днес, макар че на първо място стоят романите на Ребряну, увенчали писателя с непомръкваща слава. Преводачката и съставителката на сборника "Малкият човек и големите хора" Г. Стратиева е подбрала най-ярките от разказите му и ги поднася на българския читател с адекватни на оригиналите стилно-езикови средства.

Четох книгата с увлечение. Останах силно впечатлен още от съпоставката в заглавието – малкият човек и големите хора, отразени живо, пластично, а и от изобличителния патос на разказвача.

Досега бях чел в оригинал само три негови романа – "Йон", "Гората на обесените" и "Въстанието", които са забелязани и отличени още навремето – първият с премията на Академията на науките, вторият също с премия на Съюза на румънските писатели, а за "Въстанието" литературната критика изрази мнение, че с художествените си качества превъзхожда всичко написано за революционното движение на селяните през 1907 г. Таях незаличими спомени и преживявания от изкуството му на всепризнат майстор на големи, епични платна главно от Трансилвания, където е роден, от XIX и първата половина на XX век. Но разказите му останаха в сянка и у нас, макар някои от тях да са преведени и включени в сборник. Животописните и библиографски справочници са го отминали като автор и на разкази, макар че и в тях се изявява като изкусен майстор на художественото слово. Наблюдавал със съчувствие и обич бита и неволите на малкия човек и обкръжението, в което живее, Ребряну вплита във всеки разказ значими проблеми, без да афишира идеята си. Читателят пре-

листва страниците и усеща сам, интуитивно колко порочна, бездушна и жестока е била действителността по онова време.

Както романите, тъй и разказите му, композиционно са изградени на основата на съпоставката – малкият и големият човек и взаимоотношенията им, пресъздадени проникновено, с ярки психологически анализи и характеристики.

Сборникът завършва с разказа "Везните на правдата" – внушителен акорд, в който авторът синтезира преживяванията на героите и художествената си идея. Изображението на главния герой прераства в драстична оценка на действителността, която мъчително бавно се променя, дори в много случаи остава неизменна и продължава да притиска малкия човек с невероятна жестокост. Всичко е поднесено със сдържана ирония, с присмех, но и със съчувствие към малкия човек, който се лута като отбрулен лист в едно корумпирано, загнило общество. Бедният продавач на газ – Шулман, евреин, разнася стоката си по домовете с кобилица на рамо, но вместо благодарност за услугата, е обруган, бит и изгонен от адвоката Милица Догару. Поводът е, че настоятелно иска парите си за продадената стока. Догару е прочут, всевластен адвокат в селището. Той се отнася с презрение към Шулман, бие го и го изпъжда от двора си като безстопанствено куче. Всички се пазят от него, за да не влязат в очите му. Продавачът на газ търси справедливост в съда, но и тук го пропъждат, защото и съдията е от същата пасмина. И той не смее да скърши хатъра на адвоката. Дори и разсилният, който пази пред вратата на съдията, не го пуща за влезе, а дава път на посетители, щедри на бакшиш, защото и той е корумпиран под влиянието на "големите", чийто пример е възприел като най-изгоден за себе си.

Докато четях разказите, макар и да знаех, че отразяват едно отдалечено от нас време, бях дълбоко убеден, че са стойностни и днес, че дори никога няма да изгубят значението си, защото са заредени с верни, непреходни истини, които пълзят като сянка след човека от столетие на столетие. Няма промяна, макар че наляво и надясно се тръби за просперитет и развитие. Тъй е било и тъй ще бъде, ни убеждава писателят – невинният, хрисимият човечец страда неутешимо, пренебрегнат от всички. Търсената от него правда е илюзорна, един мираж, който владее и него, и света, независимо от смените на обществените системи, еднакво порочни и самохвални. Мъдрите хора казват – колкото повече солена вода пиеш, толкова жаждата ти расте.

Изобразените виртуозно от Ребряну големци не са по-различни от някои сегашни държавници и политици, а обикновените хора в разказите му изживяват познатите човешки неволи. Те са все тъй простодушни, свити и чакат едва ли не подаяния във вид на минимална пенсия или нищожна заплатица, впримчени от надвисналите върху тях ограничения и своеволия. Недоимъкът ги мачка ожесточено, неотстъпно. И не само това, мнозина от тези нещастници мечтаят да се доберат до някаква работица, каквато и да е, но най-често остават на улицата – отнето им е и свещеното право на труд. Те гаснат, петимни да изкарат прехраната си честно и заслужено, без да проявяват каквито и да било претенции и капризи. Но вратите са затворени за тях, никъде не ги очаква доброжелателен прием, да не говорим за човеколюбие. А не губят надежда. Приневолени, измъчени, чукат от врата на врата, омърлушени и опърпани, а големците, охолниците, докопали ръководни постове и служби, нехаят за участта на тези нещастници, отминават ги с високомерие и бездушие. Само понякога ги дарят с притворна, снизходителна полуусмивка и дават илюзорни обещания, особено в на-

вечерието на избори. Главното в живота им е сведено до една единствена цел – да запазят първенствуващата си роля в обществото и да се боричкат помежду си кой да излезе напред, да сипят в надпревара високопарни речи, че нищетата и безработицата прогресивно намаляват. Служат си и с измислени проценти, за да докажат, че поминъкът на населението от ден на ден се подобрява, че животът върви към благополучие, и то благодарение на голямата им загриженост и неуморната им обществена, политическа и стопанска дейност. И се налага повелително мисълта, че и днес би трябвало да се роди писател с такова перо – остро и дръзко, със същата непримиримост към злото и дарба да рисува ярки образи, да разнищва социалните проблеми на своето време, да убеждава с изкуството си кой подкопава устоите на живота.

Спрях се по-подробно на една от книгите на Ребряну и на размислите, които тя поражда в съпоставка с днешния ден, и по друго, особено важно съображение. Междусъседските отношения и връзки с Румъния се разведряват все повече, особено през последното десетилетие. Ние вървим вече ръка за ръка към европейските структури, търсим изход и простори и това ни задължава да се опознаваме едни други, да вникваме все по-надълбоко в духовните ценности, нравите и обичаите на нашите народи с помощта и на историята, литературата и културата, защото този е пътят за отърсване от националистически сблъсъци и противоречия, допускани в миналото. Те гнетяха години наред народите ни. Неслучайно това са прозрели и добруджанските творци до 1940 г. – Любен Станчев, Яни Калиакренски, Христо Капитанов и Печо Господинов. Още тогава те поставиха на първо място потребността от взаимно опознаване на духовните ценности на двата народа като предпоставка за мирно и плодотворно решаване на всички проблеми.

В съвременната българска литература се откроява все по-определено тази идея. Тя напътва и сочи дългогодишните взаимоотношения с румънците, в които надделява положителното и добронамереното. Такива завладяващи примери могат да се посочат още от годините на Възраждането, Освободителната руско-турска война и по-късно.

Нашите литературни историци, критици и изследователи през последните две десетилетия все по-настоятелно обръщат очи към културата отвъд Дунава. Един от примерите в това отношение е капиталният труд на проф. Иван Сарандев – "Йордан Йовков – жизнен и творчески път (1880–1937)", издаден през 1980 г. Още тогава той бе оценен като явление в българската литература. За него се написаха десетки положителни отзиви и рецензии. Непреходното в изследването на Сарандев е, че за първи път е проучен периодът 1920–1927 г., когато нашият бележит разказвач живее в Букурещ и работи в българската легация. Седма глава на книгата "В Букурещ" се простира на 75 страници и обхваща близо една четвърт от този труд. С присъщия си фактологичен и аналитичен подход литературоведът проследява живота и големия интерес на Йовков към литературната панорама в Румъния през този период, а и по-късно. Когато се прибира в София, писателят продължава да чете румънския печат. Докато е живял в Румъния и изучил с особено старание езика, той е чел и размишлявал по йовковски над произведенията на Михаил Садовяну, Йон Крянга, Братеску-Войнещ, Чезар Петреску и особено на Ливиу Ребряну. Чел е задълбочено и романите, и разказите му и ги оценява много високо. Изброените бележити автори са превеждани у нас, но популяризаторската работа на литературната критика и история е епизодична, непълна. Книгата на проф. Сарандев сочи убедително как се е обогатявал

нашият именит разказвач в допира с румънската класика. А точно това е съзвучно с новите тенденции в обществено-политическия и духовния живот на народа ни, открил най-после верния и плодоносен път – взаимното опознаване на художествените ценности на Румъния и другите балкански страни.

Сарандев е забелязал и изследвал и нещо друго – не е пропуснал темата за присъствието на българи в румънската литература. В раздела "Дадаисти и сюрреалисти" на своята "Българска литература (1918–1945)", том I (2004) Сарандев отделя място на Георги Динев (Стефан Рол) – румънски поет, българин по произход. В заключителната част на краткото си есе авторът отбелязва: "Крайно време е неговото забележително творчество [на Стефан Рол] да бъде направено достояние на българския читател и културна общественост." Сарандев представя този наш поет с 16 стихотворения в превод на Пирин Бояджиев и в книгата си "Български литературен авангард" (2001).

Това е ново явление в изследователската ни литература, наченки за популяризиране на творчеството на българи, живели в Румъния и писали на румънски език. Очакват приобщаване и други наши творци като Панаит Черна, роден в село Черна, Северна Добруджа, Антон Пан (Панов), роден в Сливен, и др. П. Бояджиев издаде с подкрепата на Общество "Братство" на българите в Румъния книгата си "Румънски поети от български произход". Оказва се, че те са повече от 20. Първите двама заемат видно място в румънската художествена литература. За Антон Пан откликва и самият М. Еминеску, който го сочи като един от строителите на румънския език – техния Пепеля, подобен на българския Хитър Петър. Тези наши влогове наистина заслужава да станат известни на българския читател, защото са стимули за национално самочувствие. А има и други, които остават неизвестни и за литературната ни история.

Обнадеждава фактът, че и в Румъния се разраства движение за изучаване на българската история и литература. Преведени са множество книги на наши писатели, като се започне от поезията на Христо Ботев до най-ново време. Техните българисти са много настоятелни и продуктивни – Лаура Баз-Фодиаде, Константин Велики, Елена Сюпюр, Златка Юфу, Николае Чакир и др. издадоха книги и пространни изследвания, използвайки най-добросъвестно богатите румънски архиви. Произведенията им обхващат широк кръг проблеми – от Възраждането до днес – и са мост за претворяване в живо дело заветите на будителите ни, които намериха приют и условия за революционна дейност в Румъния. Любен Каравелов я нарече "свята земя", а и Раковски е изразявал подобни мнения. Сега, при новите условия, сътрудничеството и в областта на литературата ще допринесе за приобщаването ни към европейските структури – широка врата за материален и духовен просперитет, за превъзмогване на наследството на живота от миналото, илюстриран с блестяща дарба от Л. Ребряну.

Огняна Георгиева - Тенева

ЙОВКОВ И ЛИТЕРАТУРНООБРАЗОВАТЕЛНИЯТ КАНОН

Между появата на първия сборник разкази на Йовков и включването на писателя в задължителната програма на българското училище стоят пет непълни години. А училището, както е известно, е консервативна институция – то върви след постиженията на науката и изкуствата, изчаква официалното им признаване и утвърждаване и едва след това ги допуска в своето поле. Йовков прави необичаен пробив в българските образователни конвенции. Тежкото просветно ведомство проявява пъргавина и гъвкавост и пропуска през ситото си художествено явление с млад живот в обществото, без обичайната дистанция от няколко десетилетия, която дели дебюта на един писател от възприемането му като класик.

Бързото включване на Йовкови текстове в задължителната литературна програма е жест на официалното им отнасяне към образователния канон, т.е. към най-значимите художествени и етически ценности (в обучението по литература те могат да се разделят само на теоретично равнище), които обществото иска да предаде на децата си.

Настоящият текст ще се стреми да реконструира различните гимназиални[1] образи на Йовковото творчество. Документален източник на реконструкцията са учебните програми и учебниците, но не в техния пълен брой, а в подбор, който най-релефно отразява образователните промени и тълкувателските пренагласяния в разглеждания период.

В "Програма и правилници за народните средни училища" от 1922 г., в раздела "План – IV клас", в края на редицата задължителни за изучаване автори с изрично упоменати заглавия на творби се появяват три нововключени имена, срещу които не стоят конкретно препоръчани произведения – "Тр. Кунев, Ст. Чилингиров и Йор. Йовков". След тези имена е прибавено неопределеното "и др.". Очевидно присъствието на Йовков е на границата между маргиналността и анонимността, но така или иначе то вече е факт. Писателят, чиято първа книга е отпечатана през 1917 г., е преминал през входа на масовото институционално литературно четене.

Появата на Йовков в официалните общообразователни програми съвпада с постигането на автономия на литературата в рамките на единен учебен предмет, носещ контрахираното име "български език". През първите десетилетия след Освобождението литературата в дисциплината "български език" има статута на илюстративен материал – било на граматичните правила, било на така наречената теория на словесността, описваща жанрове и направления от античната и от западните литератури най-вече. Непосредствено запознаване с художествени текстове не се предвижда. Забележима промяна в учебната програма настъпва в началото на XX век, когато лично проф. Иван Шишманов, тогава министър на народното просвещение, поставя преподаването на литературата в гимназиалните класове на различна основа, която донякъде е отражение на университетските му занимания с литературна история. Но наред с нея, с традиционната за училището теория на прозата и поезията тогава се въвежда и четене на откъси от произведения или на цели творби от българ-

ската или от така наречената всеобща литература (в съотношение 1:9!). Заявява се и намерение за "обяснително съзнателно четене". В следвоенния период дяловете на езиковото и на литературното обучение не само се изравняват по важност, но и представянето на словеснохудожествени образци за първи път се обвързва с определени образователни цели: учениците "...да се запознаят с историческото развитие на нашия език и литература; да добият вкус за красота на словесните произведения в българската реч; ... да се развие мисъл за историческо разбиране на тия произведения"[2].

В контекста на формулираната цел се очаква Йовков да се чете като един от законодателите на добрия литературен вкус и като един от първомайсторите в българската литературна история, която започва да се представя в значително увеличен обем (231 заглавия, срещу 182 в програмата от 1910 г.[3]). Изместването на учебния акцент от световната класика към родната литература регламентира присъствието на Йовков в българските гимназии не като имагинерна, а като реална величина. Представянето на чуждите литератури и на теорията на словесността вече са не цел сама за себе си, а и *контекст* на българската литература.

Работата с литературното произведение в училище се дефинира като "обяснително и изразително четене". Определението "изразително" едва ли повдига някакви въпроси. Определението "обяснително" обаче съдържа в себе си ред контекстуални особености от културно-исторически и от методически характер, чието изясняване би разкрило и подхода към Йовков в тогавашното средно училище.

Формулата "обяснително четене" не носи яснота по един въпрос с възлово значение: *Кой обяснява?* Единствено учителят ли? Или и ученикът има право "да обясни" въздействието на творбата върху себе си и да направи собствен опит да постигне нейни значения. С оглед на идеите, които битуват тогава в полето на българската педагогика, с доста голяма вероятност може да се допусне, че статутът на учителя по литература е по-скоро на инстанция, която владее посланията на творбата, а задачата му е да ги транслира в съзнанието на ученика. Учителят е знаещият, който изпълнява посредническа функция между литературата и аудиторията: той обяснява.

"Обяснителното четене" като методически похват е същностно за вникването в културно-историческия ангажимент на литературното обучение по отношение на поне още два аспекта – *какво се обяснява и как се обяснява*. Впрочем това е възелът на всички модели на четене. Това е и точката, в която просветните институции съсредоточават идеалните си очаквания за личността. Освен посочените цели (да представя красотата на българската литература и нейното историческо развитие) Програмата от 1925 г. дефинира още една: "...да се закрепи и засили националният и обществен дух на ученика".

Художествената проблематика на излезлите от печат до 1925 г. книги на Йовков се вписва в полето на експлицираните цели на училищното литературно обучение. Функционално йерархичната верига държава – Министерство на просвещението – училище поема курс за утвърждаване и оценностяване на националното, което след войните е със силно разколебан престиж. Избраната за тази цел творба от Йовков е "Балкан". Програмата от 1925 г. обаче не абсолютизира приложните функции на литературата – и това следва да бъде изтъкнато специално. Четенето на произведения от български писатели в училище е предвидено да се прави "с особен оглед на тяхната художествена и национална значимост"[4]. Литературата е изкуство: това Програма-

та – за нейна чест – не само не забравя, но дори извежда пред социалните ѝ функции. С оглед на тогавашните идеи на науката за литературата приоритетите на училищното четене, в чийто контекст попада и разказът "Балкан", се извеждат така: "...да се изучи и преживее художественото словесно произведение в неговата органична цялост – поетическо съдържание и поетическа форма". Запазени са не само автономията на литературата като свят на изкуството, но и специфичните особености на отделното произведение в нейното поле: "А тъй като всяко художествено произведение представя *индивидуални красоти* [к. м. – О. Г.-Т.], следва, че целта на четенето, която имаме да постигаме при конкретните... художествени произведения, не ще бъде еднаква; тя ще бъде такава, каквато самото произведение обгръща в себе си."

В съответствие със силните тогава влияния от английските и от американските методи на обучение Програмата от 1925 г. изрично настоява за "непосредственото и живо възприемане на художественото произведение", за "интимна наслада" от него. Последната формулировка открехва възможността да се зачете в процеса на обучението и индивидуалното емоционално възприятие на ученика, породено от творбата: един шанс, макар и вметнат мимоходом, непроблематизиран и неуточнен, за свободен, неконтролиран, личностно преживян досег с художествения свят.

Програмата от 1925 г. остава в сила до 1944 г. В този период от Йовков продължава да се изучава разказът "Балкан" (в V гимназиален клас), но наред с него се включват два откъса от "Жетварят", онасловени "Пролет в село" и "Вършачката иде" (в IV гимназиален клас), а също и разказът "Индже" (в VI гимназиален клас). В посочения период Министерството на просвещението засилва функциите си на модератор на обществените ценности и приоритети и с дълга поредица от "окръжни" и "допълнения" синхронизира учебната програма с официално възприетата националистична доктрина. Стига се до почти пълно маргинализиране на чуждите литератури за сметка на българската: вместо сбитото ѝ представяне само в част от последния гимназиален клас идва разполагането ѝ във всички гимназиални класове. В контекста на засилващия се национален характер на образователния проект участието на Йовков не само се утвърждава, но и се разширява. За чест на тогавашните образователни нормотворци националният дух на учебните програми по литература се мисли не в тесните рамки на патриотичното и баталното, а в широкото поле на духовността с нейните специфични български културно-исторически измерения.

Тъкмо тази широта позволява Йовков да бъде представен не само с военните му разкази, а и с други негови творби – отправна точка за въвеждане на младия читател в хуманистичната проблематика, с прицел към нравственото и религиозното, към идеята за вътрешната хармония на човека. Основание за тези разсъждения дава учебната програма от 1934 г.[5], която гледа на творбата като на "*индивидуално* органично цяло" [к. м. – О. Г.-Т.], а не като на номер от списъка литературни произведения, унизително приковани към някаква дидактична догма. Образната специфика няма да се потиска от "идейния" прочит – такова впечатление оставя програмата, макар и неакцентирано, само като смътно обещание. Автономността на литературната творба ще бъде опазена от асимилаторския и унифициращ потенциал на зададената "национална" доминанта.

На ученика реципиент програмата също дава възможност да бъде себе си: у него трябва да се стимулират "навик и умения за самостойно откриване на нейните [на

БАН
БИБЛИОТЕКА

книгата – б. м.] съкровища"[6]. Може да се обобщи, че през 30-те години на XX век българските гимназисти четат Йовков през широк оптически екран, при което стремежът е официалните императиви на общността да се обвържат с интимния личен свят, в същото време да се съхрани природата на литературата като изкуство, а не да се разтвори в полето на утилитарно подбрани цели или да се подцени многопластието от идеи на отделната творба. Педагогическото лице на Министерството на просвещението – сп. "Училищен преглед" – също настоява за творчество в обяснителното четене, за откривателска дейност, за "дирене" и "изживяване" в уроците по литература[7] – още един аргумент за отсъствието на строга институционална догма при полагането на литературните творби, в това число и Йовковите, в някакъв тесен предзададен социален хоризонт.

Иван Хаджов, големият авторитет в методиката на литературното обучение тогава, обявява война срещу "робите на калъпа"[8], а на ученика, който по правило едва ли си дава сметка – заради възрастовите си особености – за възможното му заключване в теснотата на една нормативно наложена рецептивна парадигма, той гледа и като на субект на учебната работа. Хаджов включва в своята "Методика" и примерно разпределение на материала за V клас, в което на Йовковия "Балкан" е отредено полагащото му се внимание. И нещо не по-малко важно: постигането на художествения смисъл на "Балкан" в контекста на тази "Методика" предполага използването на метода на интерпретацията: под "обяснително четене" Хаджов разбира *тълкуване на произведението*[9]. А това означава много. Това вече не е неясен намек за възможност за лично общуване с творбата, а недвусмислено утвърждаване на методология, която узаконява и гарантира множественост на постигнатите смисли. Литературнообразователен канон – да, но регламентиращ преди всичко какво да се чете, а не *как да се чете*. Начинът на четене е въпрос на свободен избор и, разбира се, на владеене на подходи и на умения те да бъдат прилагани.

Литературната рецепция в гимназията през третото и началото на четвъртото десетилетие на XX век се мисли като част от една широка културна програма – за такова обобщение дава основание не само разнообразният по теми и идейни внушения подбор на Йовкови произведения, не само официално заявената методологическа вариативност при интерпретирането им, но и някои критически наблюдения, снети в дискурса на гимназиалния прочит. Цветан Минков, чрез системно поддържаната библиотека "Литературни разбори", одобрена от Министерството на просвещението, отбелязва, че у Йовков се разкриват черти на българската народопсихология, като жизненост и трагизъм, нравствен героизъм и примирение[10] – повече от очевидно е, че перспективите пред училищния прочит на Йовков не се ограничават в тясно и догматизирано тълкуване на идеологичното мото за утвърждаване на националното. Полагането на представените в училище Йовкови произведения в лоното на тогавашната идеологическа концепция за образование означава – поне като заявена посока – дълбинно навлизане в територите на националната идентичност, свързани с нравственост, религия и история – заложени за "анализ" измерения на един богат на конфигурации и символи литературен свят.

Литературната критика има своя живот в образователната практика не от днес. Разликата между учебника и литературнокритическата книга е в изходната цел: учебникът е дефинитивен, той отсява и подрежда знанието, докато литературната критика

е генеративна, тя поражда идеи, подсказва интерпретативни варианти, предлага възможности да се включи в обръщение по-широк комплекс от знания. Изданията на споменатата библиотека "Литературни разбори" предполагат "училищното възприятие" на Йовковите творби да се контекстуализира в един разширен културно-исторически и психологически план. Статията "Разказът у нас"[11] може да послужи като характерен пример в това отношение: критическият текст полага представяните в училище Йовкови творби в полето на една детайлизирана картина на българското повествователно изкуство, включваща Ив. Вазов, Т. Влайков, Ц. Гинчев, М. Георгиев, Г. Стаматов, П. Тодоров, Ст. Чилингиров, Д. Немиров..., за да обобщи: "Йордан Йовков е най-значимият разказвач днес". Твърдението е аргументирано така: "Двигателната сила в повечето му разкази е любовта, а общият тон е облъхнат от човечност и вяра в доброто." И още: "Прелестта на разказа лежи в особената тънкост на настроението." Тук се визират "Старопланински легенди" и "Женско сърце", с което кръгът от "задължителни" заглавия е надхвърлен.

Институционалната механика на четенето включва в своя комплекс и христоматиите като сборници с литературни образци, съставени с учебна цел. През 30-те години на миналия век излизат няколко христоматии от различни съставители, снабдени с щемпела на официозността: "Одобрено от Министерството на просвещението". Всички христоматии включват Йовков, при това с различни заглавия. Престижната, широко популярна и с елегантна полиграфия "Христоматия за първи прогимназиален клас" от Елисавета Багряна и Калина Малина (1932) съдържа общо пет откъса от "Последна радост" и от "Жетварят". (За сравнение – повечето писатели са представени с по една творба, Ботев – с две, Вазов – с пет, Елин Пелин – със седем.) Неколкократно преиздаваната "Христоматия за първи клас на прогимназията" от Елин Пелин, Ран Босилек и Еню Николов (първо издание – 1936) също включва откъси от "Жетварят", а христоматията от същия колектив съставители за втори прогимназиален клас включва откъси от "Грехът на Иван Белин", "Земляци", "Жетварят" и "Светата нощ". Краткият коментарен текст посочва, че Йовков "изпъква като един от най-добрите наши писатели... Всичките му творби са пропити с обич към родната земя и вяра в доброто". Христоматиите със съставител Любен Георгиев – съответно за първи и за втори клас, които се появяват през 1936 г. и също имат няколко издания, преповтарят вече каноничното: "Той [Йовков – б. м.] е един от най-даровитите български разказвачи". За учениците от първи клас са подбрани четива из "Жетварят" и "Земляци", а за второкласниците – откъси отново от "Земляци" и "Жетварят", от "Светата нощ" и "Седемте". Позволявам си да цитирам този дълъг списък от заглавия, за да подчертая разкрепостеността, с която е правен христоматийният подбор, и широкия му обхват, стремежа за представяне на повече творби, което имплицира образователната идея хоризонтът на ученика да обгърне по-богати художествени перспективи, да се създадат условия той да прави съпоставки и обобщения.

И едно припомняне с важно значение за настоящото изследване: Йовков, съвместно с Борис Йоцов, е съставител на христоматии. Този факт е много повече от детайл в общата картина с наслов "Йовков и литературнообразователният канон". Той поставя писателя в принципно различна позиция спрямо българското училище. Ако присъствието на разказа "Балкан" в задължителната учебна програма и на други творби в различните христоматии означава отнасяне към Йовков като към обект, то

актът на създаване на учебно помагало представя Йовков като субект на литературното образование. Писателят е автор на творби, които се изучават в училище, но той е и автор на учебно помагало, с което присъствието му в полето на литературното образование е не само на "избиран", но и на "избиращ" – на актант; не само на участник в зададен от другиго дискурс, но и на *създател* на дискурс. За съжаление коментар на тези христоматии не мога да направя, защото опитите ми да ги получа от архивния фонд на Народната библиотека "Св. св. Кирил и Методий" бяха неуспешни, а в други библиотеки не ги открих.

Представените дотук факти на Йовковото присъствие в литературнообразователния канон, без да целят изчерпателност, водят към два основни извода. Първият: от 1922 г. Йовковото творчество е задължително звено от литературната подготовка на гимназистите, като необичайно бързо се превръща в лице на българската литературна класика, в представителен текст на българската духовност. И второ: официалните образователни документи и съпътстващите ги учебно-помощни книги утвърждават многовариантния подход към Йовковото творчество – и при избора на заглавия за допълнителен прочит (благодарение на различните христоматии), и при тълкувателската нагласа, която предполага диалог между учителя, ученика и текста, и за първи път в историята на българското образование допуска учителят да не бъде закрепостен в ролята си на преподавател.

Тази обновена, гъвкава концепираност на литературното образование в средното училище не е случайна. Тя е резултат от активната професионална изявеност на учителите и университетските преподаватели през 30-те години на XX век, които настояват за промени в учебните програми, за обогатяване на учебния материал, особено в хуманитарния цикъл предмети, за разчупване на методическите похвати[12]. Свидетелство за динамичното генериране на идеи за модернизация на образователната ни система са публикациите в реномираното списание "Просвета" с главен редактор Петър Мутафчиев и екип от сътрудници – изтъкнати дейци на науката и културата, които защитават принципа за представяне на многообразието в националната ни духовност, без налагане на идейни догми.

Датата 09. 09. 1944 г. не е вододел, който мигновено преобръща възприетите начала на училищното литературно образование. Преобръщането неизбежно става, но в резултат на процес, който се развива няколко години и постепенно набира инерция и размах. В началото на този процес се редят предимно вербални жестове, недоизбистрени и декларативни, със смесен – политически и методически – характер. Първата решителна и властово оформена стъпка на политически контрол над образованието е Наредба-закон от 12. 12. 1944 г., с която се изваждат от употреба повече от половината тогавашни учебници – от първото отделение до последния гимназиален клас, в това число и всички читанки, христоматии и учебници по български език за гимназиите. Мотивът е "дефашизация" на учебното съдържание. Първата книжка на сп. "Народна просвета"[13] обявява – чрез главния редактор Тодор Самодумов – война на "великобългарския шовинизъм".

През декември 1944 г. като "окръжно" се разпространяват и "Ръководни начала при обучението по български език, история, география и гражданско учение в народните прогимназии". В същността си това е директивен идеологически документ, инструктиращ учителя, включително и по литература, какво да прави в периода на

вакуум, когато старите учебници и христоматии са забранени, а новите не са написани. Йовкови текстове не присъстват в списъка с "опасни" произведения, каквито са например "Към Бяло море" от Теодор Траянов – заради "милитаристични тенденции", или "Занемели камбани" от Елин Пелин – заради "мистика и суеверие", или пък корпус текстове от Пенчо Славейков и Николай Лилиев – заради "ницшеански" и "индивидуалистични" настроения. Препоръчват се четива с "разнообразни" мотиви, свързани преди всичко със селото, фабриката, социалните, революционните и антифашистките борби. Иначе "всички художествени творби на нашите и чужди класици ... трябва да влязат в образователна работа" (с. 5), заедно с новата прогресивна народно-борческа поезия (Христо Смирненски, Гео Милев, Христо Радевски, Георги Караславов, Младен Исаев, Камен Зидаров, Сергей Румянцев, Венко Марковски)".

Йовков попада в зоната на мълчанието – негови произведения не се забраняват, но не се и препоръчват. Канонът още не е намерил твърдите си рамки, той е и концептуално непоследователен, защото след ясно огласените "не" и "да" по отношение на ред творби и писатели в него се заявява: "На учителите се предоставя най-широка свобода в техния избор и разработка на четивата."[14] Какъв избор са правили учителите, не знаем, не знаем и дали Йовковият "Балкан" не се е привидял като "натоварен с великобългарски шовинизъм"[15]. Във всеки случай в първата следдеветосептемврийска програма по български език[16] "Балкан" вече не фигурира. Избраните Йовкови творби са "Земляци", "Шибил", "Индже", "Другоселец" и "Боряна", вероятно заради "хайдушката" и "селската" (даже и в "Земляци") тематика.

Нов е не само списъкът на изучаваните произведения. Радикално нов – преобърнат – е проектът за моделиране на четенето и на публиката, който директно и откровено обявява своите приложни идеологически намерения: "...Изкуството като една от идеологическите надстройки е не само (художествено) отражение на действителността, а и средство за въздействие върху нея."[17] Учителят "трябва да се освободи от своето наивно и повърхностно ненаучно схващане, че литературата е автономна област ... и че литературните факти могат да се тълкуват по някакви особени вътрешни закони, които нямат нищо общо с грубата, делничната действителност"[18].

Ако през първите години след политическия обрат от 1944 г. идеологическите правила в литературното обучение са в процес на оформяне, който допуска, пък било и само като измамно обещание, известна свобода на учителя в избора на художествени текстове и на тълкувателски подходи, то в началото на 50-те години на XX век "ръководните начала" вече са систематизирани в норма, а нормата в скоро време става догма.

Идеолозите на литературното образование не отстраняват Йовков от учебната програма (както се случва със символистите например), но го допускат с резерви, отнасят се към него сдържано и постоянно изтъкват несъгласието си с различни "неправилни" художествени постановки. Концептуалното обхващане на Йовковото творчество, което прави учебната програма по литература от 1951 г., безвъпросно стъпва върху марксическо-диалектическия научен метод като "единствено правилен" път за "познаване на света и неговото революционно преобразуване"[19]. Тези методологически основи трябва да помогнат да се преодолеят "формално-естетическите схващания у някои учители, следвали преди 9 септември". Гимназиалното литературно обучение снема в себе си идеологичната матрица на тогавашните официални

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

занимания с художествена литература. Снема я ясно и еднозначно с мотивацията, че "литературата трябва да стане част от общопролетарското дело" (цитатът е от Ленин); че "неутрално и аполитично знание и обучение няма".

И знанието за Йовков и творчеството му се обработва политически: биографичните данни, които тогава задължително включват произхода на писателя, закотвят Йовков към анатемосаното лоно "богато земевладелско семейство". Кратките постулати за интерпретация на Йовковото творчество сочат към "неразбиране характера на войните", към "реакционен романтизъм" при отражението им. Срещу разказа "По жицата" (включен в програмата, но не и в учебника) стои тълкувателската формула: "бедност и суеверие"; срещу "Другоселец" – "животът на бедния селянин, привързаността му към добитъка"; срещу "Индже" – "естетизмът на Йовков [при външната обрисовка на героя – б. м.] – израз на идеалистически светоглед". И накрая четем присъдата: "консервативен романтик". В контекста на изискването за "правилно" оценяване на художественото произведение тази присъда превръща Йовков в маргинален и фалшив глас от българската литература.

Програмните директиви се снемат в учебника (разбира се – единствен)[20] като безалтернативни несъгласия с редица художествени решения на Йовков, а категоричността им се чете и на равнище синтаксис – съюзи и съюзни думи като "обаче", "но", "макар че" и пр. осигуряват кохезията на текста, чрез което се изявява противопоставителността на критическата оценка: "Изображението на войната у Йовков е богато по съдържание, наситено с правдив реализъм, конкретно и високо художествено. Той ***обаче*** не винаги разграничава освободителната война от завоевателната"; "Войнишкият бит е описан с доста черти, ***макар*** да липсват важни страни на живота – настроението в село, истории из селския обществен живот, критика на тилови герои и прояви и др." (за "Земляци"); "Йовков не е чужд на обществената тематика. ***Но*** в хайдушките му разкази и легенди го привлича повече романтиката на волността, на младостта и на любовта"; "Йовков е изобщо дълбок познавач на селската действителност не толкова в нейните външни битови особености, колкото в морално-обществените й прояви. ***Но*** той не винаги рисува тия прояви като реалист, и то като критически реалист. Той е реалист, склонен към романтична идеализация"; "В лицето на Никола [от "Земляци" – б. м.] Йовков е нарисувал интересен образ на войник ... Йовков ***обаче*** не е развил образа с неговите граждански прояви" и пр.

Ако затворим очи пред принципната критическа некоректност да се коментира какво *не е изобразил* авторът, риторичният похват "Да, ***но*** (***обаче***, ***макар че***)" може да бъде определен като фин инструмент за разколебаване ценността на Йовковото творчество в съзнанието на неукрепналия читател. Стратегическата цел – да се внуши, че Йовков е класик, но не съвсем, ползва и други "деликатни" средства за манипулация на прочита, каквото е например преакцентирането на отделни художествени факти: в "Индже" "Йовков отразява и надеждата на народа да се освободи с руска помощ" – разсъждение, стъпило върху една кратка реплика на епизодичен герой; стреми се да обоснове прелома у героя си с обществени мотиви и пр. Манипулацията на ученическата рецепция обаче ползва и недотам "нежни" техники, най-безцеремонната сред които е подмяната на художествените факти. Така "Индже" изобразявал "дружбата между българи и руси"; главният герой на разказа от "народен закрилник" се превръщал в "патриот" и "национален герой" и пр.

Доколкото манипулацията е въздействие върху човека чрез заблуда, т.е. доколкото малко или повече прикрива предвзетите си критически цели, тя ползва "обходни" маршрути към тях. 50-те години на XX век обаче смело пристъпват и към преките негативни номинативи, към дисквалифициращите оценки: Йовков е "склонен към романтична идеализация", "не успява да даде вярна представа за живота", "смекчава острите социални конфликти"... Читател, който е на възраст 17 години, едва ли е в състояние да прескочи авторитета на своя учебник и да се усъмни в истинността на изразените в него твърдения. Той по-скоро ще си зададе въпроса, защо този чудак Йовков, зареян в идеалния свят на мечтите си, неуспял да представи живота "вярно", трябва изобщо да се чете. Още повече, че учебникът му отрежда шест свои странички (за сравнение: Вазов "разполага" с 20, Ал. Константинов – с 20, Д. Благоев – със 7, Д. Полянов – с 6, Елин Пелин – с 16), при това – последни в книжното тяло. Впрочем дали е случайно поставянето на урочната статия за Йовков тъкмо в края на учебник, който иначе обхваща българската литература от Освобождението до Първата световна война... И дали и най-наблюдателният ученик е в състояние да забележи тази дребна несъобразност?

Години наред учебните програми преповтарят базисния постулат за литературата и литературното обучение като форми на идеологията, а през него Йовковите разкази, издържали теста на теснопартийното оценяване, се четат като социално непълноценни, светогледно объркани и отстранени от реалния живот. В съответствие с това за представянето на Йовков в средното училище се отделят два учебни часа.

През 1957 г. се появява друг учебник по литература за X клас[21], който в обобщените си оценки за Йовков не се различава от предходния: творческият метод на писателя отново безтегловно блуждае между реализма и романтичната идеализация; вижданията му за войните са изтъкани от заблуди; творчеството му е лишено от социално острие: "Той не търси дълбоките класови конфликти", или, ако се докосне до тях, не ги отразява "вярно". Към литературата Йовков имал две основни заслуги: първо, че пишел "по интересен начин" – преди всичко за "тежкото положение на народа", и, второ – че вярвал в народната сила. Познатият противопоставителен съюз "***макар***" се появява отново, но в конструкции със смекчен негативен заряд: "***Макар*** [к. м. – О. Г.-Т.] в разказа "Индже" Йовков да е платил данък на романтичното си изображение на героите, в него има и много реализъм... Най-много реализъм има в основната идея на автора – да разкрие вярата в силите на народа." Реалистичните "постижения", както се вижда от цитата, са отнесени към "основна идея", която е подменена.

Още през 30-те години на XX век литературната ни критика извежда същностни наблюдения над Йовковото творчество, които не само покриват неговата художествена семантика, но и навлизат в дълбините ѝ. 50-те години обаче или загърбват критическото наследство, или го четат с деформиращи смисъла му синкопи. Така например тезата на Владимир Василев, че "Йовков е реалист – с идеалистическо отношение към живота"[22], в образователния дискурс на 50-те години се редуцира до един външен реализъм, отнесен или към битовата, или към историческата възстановка, но винаги – в нейния повърхностно-фактологичен план. Съвестта, грехът, прошката и разкаянието – вътрешният живот на човека, който дава основание на Вл. Василев да заговори за "един стил напълно реалистичен, но който не заковава нещата, а открива

безконечни духовни перспективи", са аспекти на Йовковото изображение, които са нефункционални в смисъла на идеологическата матрица на тогавашното литературно образование; които са далеч от търсените социално-класови ефекти от четенето на художествена литература, поради което и понятията "идеализъм" и "романтизъм" заживяват в учебните метатекстове с отрицателен знак.

Школската теза за непълноценния Йовков реализъм, разреден в пространствата на идеалистичния ефир, неявно носи в себе си ехото от един друг критически отглас – за "раздвоеното или религиозно" съзнание на творческата личност – думи на Боян Пенев, които според Иван Мешеков Йовков напълно оправдава[23]. Но докато Ив. Мешеков (който всъщност пише студията си през 1937 г., а я публикува десет години по-късно, без, както изрично подчертава, да промени или прибави ни дума в окончателната ѝ редакция от 1939 г.) под "раздвоено съзнание" разбира творческа способност едновременно да се представи и "реалния, крайния свят", и "невидимия, безкрайния, ирealния свят" – светът на мечтата и синтетичното въображение, то образователните колонизатори от 50-те години на миналия век привиждат в това "раздвоение" опасност, която трябва да бъде санкционирана. Оттам и подменянето на идейни същности на Йовковото творчество, които отдавна са и забелязани, и огласени от литературната критика, но които в полето на средното образование съзнателно се заглушават. А читателят-ученик само по изключение е изкушен в критически метатекстове, още по-малко – когато са библиографска рядкост. Той е и податлив на внушения, при това поднасяни като еднозначни и безвъпросни истини.

Идейната плоскост на учебника по литература през 50-те години на XX век се оглежда и в неговата монологичност. Учебните статии приличат на твърди текстови монолити, на изляти, завършени масиви от постигнато знание, което трябва да се пре-по-даде. Общуването с творбата е "обучение" по литература – до реципиента трябва да бъдат сведени крайни "истини". Диалогичният принцип, познат от времето на Сократ, не съществува. Учебникът не задава въпроси, той съдържа само постигнати отговори.

Една такава "истина" за Йовков, която дава "основание" за благосклонност към писателя, е за някаква пряко неназована "демократичност" на неговия стил: "Той не разказва разтегнато и усложнено... постройката на изречението е правилна, а речникът му съдържа обикновено познати за читателя думи. Всичко това прави творчеството му достъпно и желано четиво."

Финалът на учебната статия стегнато указва на десетокласниците защо в крайна сметка Йовков е "желан": "Чрез много от произведенията му могат да се възпитават младите поколения на патриотизъм, трудолюбие и любов към човека" – теза, еднакво неиздържана и в литературоведски, и в педагогически план.

Разчупването на средношколската матрицата на Йовковия образ идва със статията на Розалия Ликова в един иначе конвенционално идеологичен учебник[24] с вкостеняла методическа структура и с партийно-класов аксиологичен критерий. Дамгата за Йовковата идейна непълноценност е изличена. Учебната статия разпръсква дългогодишни заблуди, предназначени да "образоват" младия човек. Негативите от характеристиката "романтик" отпадат и се представят като положителна особеност: "Обаянието на Йовков не е само в неговия реализъм, но и в неговата романтика." Ако до този момент жанрът урочна статия представя в застинала форма "истината" за

Йовков, текстът на Р. Ликова неявно носи в себе си елементи на диахронния прочит. Учебната статия е диалогична, нещо повече – тя е междутекстово полемична, оспорваща доскорошните клишета: "***Действително*** Йовков не е могъл да различи освободителната от завоевателната война, да разкрие характера и причините на войната. ***Но*** когато рисува подвига на селяните, облечени във военни дрехи..., той ги свързва... с душата на човека от народа, с красивото у човека, с неговата естествена доброта и висока морална чистота." [к. м. – О. Г.-Т.].

Принципът "***Да, но***" работи и тук, но с преобърнат – утвърждаващ знак, той е прицелен не към "недостатъците" на художественото конципиране, а към неговата оригиналност, към специфично йовковското, което за първи път в плана на училищната рецепция е назовано с вярно име – нравствено-психологическа вглъбеност и хуманизъм – "най-трайната черта в творчеството на Йовков". Реабилитирането на романтиката находчиво намира идеологически "издържани" аргументи – тя е израз на мъчителния копнеж по хармония – и в социалните отношения; тя е само външна обвивка: "Романтични по форма, тези легенди ["Старопланински легенди" – б. м.] са дълбоко реалистични по характер на човешките изживявания"; и най-после – у самия Горки, под чието силно влияние се намирал Йовков, има мощна романтика – тънки риторични ходове на оневиняването на Йовков. При което пътят към образите на душевния живот, любовта, красотата и други "подозрителни" до този момент измерения на Йовковия художествен свят бива открит. Клишето "консервативна романтика" се среща и тук, но само като мимоходен реверанс към идеологемата.

За първи път тази учебна статия предлага и конкретни поетологични наблюдения, надхвърлящи проблема за реализма и идеализма – тя коментира особености на композицията, на гледната точка на повествователя, на художествения ракурс – едно дръзко разкъсване на установения кръг от задачи пред предмета български език и литература, сред които приоритетна е да се "подпомогне идейно-политическото възпитание на учениците" и формирането на марксистко-ленински мироглед и комунистическа нравственост[25].

Пълната ценностна реабилитация на Йовков в училищния дискурс идва през 1984 г. с едно истинско чудо на нашето учебникарство[26], изградено върху основата на професионализма в литературознанието и в методиката – с принципно ново конципиране на словесно-художествените факти и процеси, с нова методическа структура и наред с това – с полиграфия, която спрямо трафарета на сивата скованост изумява с цветен печат и богатство от фотоси, с артистизъм в техническото композиране на текст и нагледен материал – един невиждан лукс на духа в униформеното българско училище, който – в съответствие с тогавашните представи за изобилието и разточителността на Запада – учениците нарекоха "Некерман".

Автор на статията за Йовков в този учебник е Милена Цанева. Нейният текст е израз на една променена образователна концепция, която се стреми да представи литературата като поле на художествената автономия, с нейното многообразие от творчески виждания и със специфичната ѝ процесуалност, несъвпадаща с идеологическите утопии на обществото. Независимо че и в този учебник съществуват идеологически маскировки – в онасловяването на литературни явления и периоди например ("Септемврийска литература", "Начало на социалистическия реализъм" и пр.), в същината си конкретните разработки търсят естетическата специфика на изображение-

то. М. Цанева обглежда творчеството на Йовков с мярата на еманципиращото се литературознание и обобщава: "След Иван Вазов и Елин Пелин Йордан Йовков е третият класически връх в българската белетристика."

Изложението за Йовков е принципно различно. Различен е преди всичко аксиологичният подход, чиито критерии от идеологически стават литературоведски; съответно нова е и оценката за Йовковото творчество. Различен е ключът към творческия свят на Йовков – той отваря пред гимназиалния прочит пространствата на вътрешноспецифичното у писателя: "Йовков, без да изменя на националната и социалната определеност на своя образен свят, подчертано премести акцента върху неговото човешко, нравствено-психологическо съдържание." Различният ключ отключва различни врати – вече и към поетиката с нейните характерологични йовковски жанрови, сюжетни, композиционни и повествователни особености. Различно е и представянето на знанието – то загърбва установената традиция за гимназията да се подават учебни текстове с някаква "универсална", обективирана познавателна информация, едва ли не лишена от авторски субект. Статията за Йовков в учебника от 1984 г. носи знака на научното конципиране и творческия темперамент на М. Цанева. В същото време обаче тя включва и постиженията на йовковознанието (Искра Панова, Симеон Султанов), чиито аналитични наблюдения са промислени в образователен план. Различен е и обхватът на Йовкови текстове – стремежът е да се представи цялостният творчески път на писателя. Различно е и методическото структуриране на знанието, а това е въпрос не по-малко важен от самото знание, вложено в учебната книга. След 50-годишен дидактичен, инструктивен монологизъм ученикът отново се мисли не само като обект на педагогическите въздействия, но и като субект на учебния процес, чието мнение има значение и се зачита: учебната статия е последвана от рубрика "Въпроси и задачи", които задават диалогична учебна ситуация. "Очертайте...", "Сравнете...", "Защо..." са второлични конструкции – жестове на желано общуване с ученика, на покана към него да поеме по път, който би довел до откриването на "своя" Йовков.

След 1989 г. и литературната наука, и предметът литература започват – вече не епизодично, а последователно и целенасочено – да се деидеологизират. Посочената статия на М. Цанева заживява нов живот, освободен от доскоро задължителни "термини", като "критически реализъм" например[27].

През 90-те години на XX в., както при всеки значим обрат в ценностите на обществото, започнаха дебати за реформиране на образованието, в това число и литературното. Различни екипи от литературоведи и методици изготвяха свои концепции, обменяха, дори разгорещено пресрещаха идеите си. В резултат на техните професионални усилия за първи път в България се появиха Държавни образователни изисквания (популярни като "Стандарти"), които задават широката рамка на знания, умения и отношения на ученика, на неговите социокултурни и литературни компетентности. Учебните програми, изготвени върху основата на Стандартите, конкретизират учебното съдържание. Творчеството на Йовков е органична част от образователния минимум, задължителен за всеки българин с гимназиална диплома. Програмата за XII клас включва: военна проза, "Вечери в Антимовския хан", "Песента на колелетата", "Женско сърце", "Старопланински легенди", а посоките за семантизация са "Култ към доброто и красотата в живота" и "Естетизиране на миналото в легенда-

рен план"[28]. Министерството на образованието и науката одобрява на конкурсни начала вариантни учебници на различни авторски колективи[29]. В целостта си те представляват нова ера на учебникарството – ера на диференцираното знание за националната и културната ни идентичност, за корелациите история – културно-естетически процеси, за строежа и функционирането на художествената творба, за развитието на българската литература като част от европейския литературен процес... – един умален университетски курс, в който на Йовков е отредено място като на всеки класик, формиращ образа на националната литература. Промяната, която специално трябва да се подчертае, защото е от методологически характер, е залагането на възможността в училище да се ползват различни интерпретативни подходи. Идеята за това, както бе посочено, се ражда още през 30-те години на XX век, но практическото ѝ осъществяване е документирано в сегадействащите учебници: тя живее както в самите учебни статии, така и в допълнителните учебно-методически материали, които представят огромното многообразие от прочити на Йовков в диахронен и в синхронен план. Така знанието от учебниците прави връзката с изследвания на особено заслужили за йовковознанието автори като Владимир Василев, Спиридон Казанджиев, Малчо Николов, Иван Мешеков, Искра Панова, Симеон Султанов, Иван Сарандев, Добрин Добрев – една богата история на възприемането, на чуждия рецептивен хоризонт, чиято цел е да приближи читателя-ученик до Йовков. Многобройните възможности за свободно влизане в чужди интерпретационни дискурси – чрез учебниците, но и чрез огромен масив от помагала, разработки, анализи, информация от интернет – поставя ученика на XXI век пред нов проблем – да не изгуби личността си на читател.

Но това вече е проблем не на историята на възприемането, а на неговата прогностика.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] В прогимназията Йовков е представян спорадично. През последните десетилетия учебните програми предлагат за изучаване в VII клас разказа "По жицата".

[2] Вж Програма и правилници за народните средни училища. С., 1922.

[3] Програма за народните средни училища (гимназии и педагогически училища). С., 1925.

[4] Пак там.

[5] Програма за средното реално училище. С., 1934; С., 1935.

[6] Пак там.

[7] ГЕОРГИЕВ, Л. Литературен анализ и обяснително четене. – Училищен преглед, 34, 1935, № 4.

[8] ХАДЖОВ, И. Методика. С., 1941, с. 5.

[9] Пак там, с. 154.

[10] Българска литература. Насоки и теми. Т. 1. С., 1941.

[11] МИНКОВ, ЦВ., Е. НИКОЛОВ. Теория и история на поезията. С., 1935.

[12] Вж по-подробно ЧИЧОВСКА, В. Политиката срещу просветната традиция. С., 1995, с. 32.

[13] Народна просвета, 1, 1945, № 1.

[14] Ръководни начала при обучението по български език, история, география и гражданско учение в народните прогимназии. С., 1944.

[15] Пак там.

[16] Съкратена програма по български език за гимназиите през учебната 1945/46 г. С., 1945.

[17] Пак там.

[18] Пак там.

[19] Вж Учебна програма по български език и литература за горния курс на средното общообразователно училище. С., 1951.

[20] Учебник по литература за X клас на общообразователното училище. (П. Зарев, Ц. Минков, К. Генов) С., 1951. Автор на статията за Йовков е Ц. Минков.

[21] Учебник по литература за X клас на общообразователните училища. (Г. Веселинов, В. Велчев, Н. Донева) С., 1957.

[22] ВАСИЛЕВ, В. От 1920 до днес. – Златорог, 13, 1932, № 8–9.

[23] МЕШЕКОВ, И. Йордан Йовков – романтик реалист. С., 1947.

[24] Литература за XI клас на общообразователното училище. С., 1982.

[25] Програма по български еик и литература V–XII клас. С., 1964.

[26] Литература за 10 клас. (М. Цанева, Е. Каранфилов, Т. Жечев, С. Игов, С. Коларов, И. Цветков, С. Гьорова) С., 1984.

[27] Вж Литература за 10 клас. С., 1992. От авторския колектив на предходния учебник отсъства името на С. Коларов.

[28] Учебни програми. I част. С., 2003.

[29] Действащите в момента учебници по литература за XII клас са на следните авторски колективи: Д. Добрев и Р. Йовева – на изд. "Кръгозор"; И. Пелева и А. Хранова – на изд. "Просвета"; С. Янев, В. Русева и Р. Радев – на изд. "Прозорец"; И. Кръстева, В. Котева, Е. Костадинова, М. Петрова и С. Георгиева – на изд. "Булвест 2000"; В. Стефанов и А. Панов – на изд. "Анубис", издаден през 2002 г.

Калина Лукова

ГРЕХЪТ КАТО МАСКА

Тезите на настоящето изследване се отнасят към естетиката на **безлицевостта**, която проработва при Георги Стаматов и която ни интересува. Стаматовият повествователен език следва преображението на **лицето** в **лик** (**икона**) и на изчезващото в безлицевост лице (**маска**). Това са психоаналитичните езикови маски на писателя, които фиксират раздвоението между "богоподобните" мъже, изобразени като икони, и грешните жени, които в еротичния си екстаз напомнят сакрални проститутки.

Чрез разиграването на маски и роли Стаматов ни представя битието като театър на греха. (Критическият метаезик налага устойчивата представа за Стаматов като "изследовател на греха"[1].) В несменяемата повествователна оптика грехопаденията абсурдно се преповтарят и унифицират, а Стаматовите жени се възприемат като "галерия дамски портрети с еднакви профили" (Симеон Султанов). Това ни напомня средновековната живопис, която изобразява светците в анфас, а грешниците – само в профил и на заден план. В удивително подобие грешните жени в разказите на Стаматов са наказани с безлицевост – те не ни гледат в **анфас**, а в упорито повтарящ се **профил**.

Посланието не е сложно – грехът е универсален, той няма свое лице и се "маскира", проявява се под всякакви външности. Маската в първоначално значение larva е нещо, с което се означава подобие на лице, приличащото на лице, представящото себе си за лице и приемано за такова, но празно отвътре като физическа вещественост и метафизична субстанция. Лицето е маска, когато "не ни дава нищо и ни мами, лъжливо сочейки несъществуващото"[2].

В сакралната си употреба при римляните думата larva означава астрален труп, "празен" (inanis), несубстанциален отпечатък от мъртвия – т.е. тъмна, **безлична** вампирска сила, търсеща **живо** лице, което астралната маска да покрие и прилепвайки се към него, да го представи за своя същност. Лъжереалността на астралните останки е изразявана чрез сходни термини: в еврейското средновековно мистично учение кабала те се наричат клипот – люспи, шушулки, а в теософията – черупки. Празнотата е присъща на нечистото и злото, поради което във фолклора нечистата сила се представя за празна отвътре, наподобяваща корито или хралупа, лишена от гръбнак – т.е. крепост на лъжетелата, на лъжесъществата. Злото и нечистото е лишено от гръбнак (субстанция), а в противовес доброто е реално и гръбнакът му е самата основа на битието. (Оттук и символиката на гръбначния стълб като част на човешкото тяло.)

Във философията на злото и нечистото то изобщо е лишено от реалност. В Средновековието дяволът се нарича "Божия маймуна" и той изкушава първите хора с обещанието "да бъдат като богове"– неистински богове, тяхна измамна видимост. В този смисъл можем според Флоренски да говорим за греха като за маймуна, за **маска**, за видимото на реалността, лишено от сила и същност. "Същността на човек е образът Божи и затова грехът, като пронизва сътворената според Апостола "постройка" на личността, не само не служи за външна изява на личностната същност, а напротив – **скрива** тази същност. Явяването на личността се отделя от нейната сърцевина

и става черупка."[3] Флоренски проблематизира греха като превръщане на **светлината** в **тъмнина**, като преграда между познаваемото и познаващия. По този начин той свързва Платоновото явление на реалността с Кантовото разбиране за злото и греховното (разумната светлина). "Всичко, което е явно, е светлина." (Еф. 5, 13) Етимологията на думата **ад** (аид) означава **без-вид**, т.е. това, което е лишено от вид, което по същност е невидимо, **тъмнината.** Реалността е вид, идея, **лик**, а ирреалността – без-вид, ад, тъмнина. "Делата на тъмнината са безплодни"(Еф. 5, 11), тя е лишена от енергия и се асоциира с небитието, със смъртта.

Грехът отделя явлението от същността и затъмнява лика като откровение на Божия образ. Когато грехът завладява личността, лицето престава да бъде прозорец към Божията светлина и застива в маската на завладялата го страст. Лицето е вече маска, узнаковяваща разпада на личността.

За да приближим онтологията към конкретиката на художественото писане, ще цитираме Елиас Канети: "Подвижният поток на неясните превращения застива в маска: потокът завършва в нея."[4] Така маската изразява определен "тип" или "характер" (или "профил" при Стаматов). В античния театър сблъсъкът между определени характери е фиксиран в набор от маски, като маската застива в изразяваната от него емоция в даден момент. Крайностите на божествените или демоничните маски, които фиксират едно гранично състояние (ужас, екстаз, самозабрава), се интерпретират в модерното общество като осъзната илюзия на изкуството.

В повествованието на Г. П. Стаматов се проявява застиналият ефект на маската, която фиксира граничните състояния на греха, на виновния еротизъм: "Тя се отпусна на канапето и си затвори очите. Славин се наведе до нея: никога досега той не е виждал такова избухване на страстта." ("Малков и Славин"); "Елена затвори очи и се отпусна на възглавницата." ("Брилянти"); "Скланя главата си на дръжката на канапето и се пренася, пренася се цяла." ("Има си хас да не е такава"); "Тя чувстваше потребност да замре в бесни нечовешки милвания." ("Задгробници"); "Олга се отпусна на канапето и в стаята се раздаде глухо болезнено ридание." ("Задгробници"); "Те изтръпнаха и замряха в сладка несвяст." ("Хлоя").

Еднотипните фиксации на еротичното създават театрални илюзии за читателя, който "вижда" директно ефекта от разиграваното действие. Грехът внася в лицето тъмнина, поради което при Стаматов метаморфозите на лицето в маска преминават през затъмненото, изчезващо лице: "Аня още повече се затвори в черупката си. Пред очите ѝ плуваше мъгла и постепенно настъпи тъмна, беззвездна нощ." ("Вирянов"); "Туй не беше същата Зора... очите ѝ бяха мътни, веждите свити, сякаш тя му се сърдеше."("Малков и Славин"); "Лицето на Мери се заоблачи."("Задгробници"). Непознатата от едноименния разказ затъмнява лицето си чрез тъмния воал и в тъмнината на любовната нощ.

В разказа "Лидочка" лицето не се вижда, то не е ословесено като физическа даденост, писателят не проявява никакъв визионерски интерес към него. Лицето тотално се замества от всичко останало: тялото, дрехите, предметите, декора. Всичко останало, което Флоренски нарича "**долично**". Според неговите тези делението **лик-долично** е дълбоко мотивирано от принципа вътрешно и външно; **аз** и **не-аз**; човешкото лице като израз на вътрешния живот и всичко, което не е лице... светът, създаден за човека. Флоренски прави интересна съпоставка между портретната жи-

вопис и иконописта. От портрета постепенно изчезва тялото, оставяйки откъснатото от света лице, а иконата пази равновесието между двете начала, но предоставя първото място на лицето.[5]

В изображението на жените грешници Стаматов акцентира върху **доличното** и го превръща в **декор на измамност, следващ маската.** В проблематизирането на декора основното е, че той заменя действителността с нейната видима страна и функционира като имитация, като параван, прикриващ светлината на битието. Той изразява самата същност на театралната застиналост, която изисква да се съзерцава сцената, като нещо "не наистина", "не в действителност", за да се стигне до **илюзия.**

Погубващата еротична страст се изживява като грях сред измамния декор на илюзиите. Жените на Стаматов не са **икони,** те са по-скоро **ангели, предали призванието си** (според определението на Псевдодионисий Ареопагит в християнската демонология) – това е модерната маска на главната роля. "Демонологията се опитва да обхване реалността и я губи. Предполагайки, че достига илюзорното свръхчувствено, тя губи яснотата за познаваемото. Демонологичното скицира промеждутъчното битие, което не е нито емпирически реално, нито трансцендентна действителност."[6] Следователно като промеждутъчно битие демоничното е декор, фантазъм, маска.

В споменатия разказ "Лидочка" демоничният декор замества не само лицето, но и образите на доличното – тяло, облекло. Пространството парадоксално се стеснява, миниатюризира, следвайки стилистиката на упадъка и умъртвяването:

Реалното наоколо – изчезна.
Не виждаше, не чуваше.
Качи се в апартамента – мрачен.
Стаята ѝ – гробница.
...
Милата доскоро къщица с ателието в градината – чужда територия.

Героинята, която извън името е изцяло анонимна, мечтае "да свие – не гнездо – свой собствен interieur". Така интериорът замества личността, замества и разказа: "В потока на импулси и страсти афектите разкъсват индивида... Вън от силата на мигновението хомогенността отсъства. Въпреки интензитета на рефлексията фиксацията на същността отсъства."[7]

Стаматов упорито се стреми към ефекта на декора (интериора, мизансцена), който се превръща в стилистичен и смислоразличителен белег. Директният театрален език променя историите за греха в представления, т.е. – в маски: "Същата стая. Пак те... Тя седи на канапето. Той – на колене до нея ("Брилянти"); "Само последната сцена... Салон... Канапе... Тя... Той... Ножът в гърдите ѝ... Кръв на килима... Вижда обстановката, но се чувства там... зрител на извършеното от друг" ("Оправданият"); "В полуосветената спалня – Тя... Вижда я, простряна в леглото. Във въздуха – любимият ѝ парфюм... Чака го – послушно дете, покорна робиня..." ("Последните акорди").

Театралното зрелище винаги следва определен ритуал, който активизира лексикалните употреби на **маска** и **икона**. Интересно е да се отбележи, че в плана на обратната перспектива съществува връзка между маска и икона. В древните си сакрални предназначения маските са **вид икони**. След разпадането на сакралното маската придобива съвременния си смисъл – привидност, мистично самознанство.

Ритуалната маска издъхва, но свещената ѝ същност се превъплъщава в ново художествено тяло – иконата. В културно-исторически план иконата наследява зада-

чата на ритуалната маска – да представи божествения дух на мъртвите. Първоначално иконописта се свързва с елинистичния портрет, доколкото той не е портрет в съвременно значение, а тръгнала по пътя на символизма погребална маска. Подобни портрети се изписвали още приживе, а след смъртта се поставяли на мястото на лицето в рисуван саркофаг. В този смисъл елинистичният портрет е своего рода икона на мъртвия.

"Обратно на модерната живопис, византийската икона не копира предметното от материалния свят, тя дори не го представя. Тя **вписва едно вживяване в святото.**

Чрез нея се вижда Бог... Всъщност една икона не се гледа. Тя се прегръща, тя се поглъща, тя се живее. Видимите ѝ фигури обемат цял един невидим свят."[8]

Смисълът на направените теоретизации се насочва към семиотиката на иконата в повествованието на Стаматов. Думата икона неизменно съпровожда "обожествените" мъже – творците (най-често писатели). Знаменитите писатели стоят в кабинети храмове и в своята "светая светих" очакват обожанието на жените. С "възторг и благоговение" безименната "тя" от разказа "Последните акорди" "целуваше икона – не мъж". Мери ("Задгробници") влиза "с трепет и благоговение" в храма на писателя Багрянов. "Тука тя усещаше всичкото величие на Саша, коленичеше пред неговия гений и се молеше на него." Зора ("Малков и Славин") "говори с очите си" на иконата Славин: "Мой бог."

Жените прегръщат икони, живеят с тях в междинното пространство на иконостаса: между земята и небето. Иконостасът е олтарната преграда, която разделя двата свята: видимия и невидимия. Закрепени върху иконостаса, иконите са границата между света на чувствата и света на духа: те са отражението на втория свят в първия и възможността за първия свят да постигне втория. В състояние на молитвеност жените се стремят към тези божествени образи, разположени в друго, **свое** пространство: "Високо... Вън от земното кълбо, дето може би и въздух няма, дето не обитават хора, а само образи, чудни, прекрасни, без плът... без нашата обикновена човешка душа. Там, дето, за да вижда и усеща, човекът трябва да е сроден с бога." ("Задгробници").

"Иконата е светло, лъчезарно видение. И независимо по какъв начин е поставена, най-подходяща за видението дума е **възвисява се**."[9] Мъжете икони се възвисяват не само в еротично-мистичния екстаз на жените, а и в собствения си нарцистичен екстаз – "пиедестал, откъдето наблюдават тълпата" или "с напрегнато чело напускат земята".

Иконостасът при Стаматов е **измамно видение**, а олтарната преграда – **илюзия**. Лицата на Стаматовите героини помръкват, те не отразяват сиянието на иконите. Жените жрици са затворени в "хладни, мрачни храмове", които ги притискат като "гигантска гробница". Иконите изгубват метафизиката на светлината, те не са **първообраз** (явление на святото), а множество авторепродукции. Иконите са всъщност иронични и самоиронични маски, които се идентифицират чрез същностните си признаци – празнота отвътре, лъжесъщества, астрален труп. Тази семантика е фиксирана в заглавията на някои разкази ("Задгробници", "Последните акорди", "В кабинетна мъгла"), в репликите оксиморони като: "Стори му се, че не е в кабинет – жив погребан в мавзолей" или "Ние газим своя собствен труп."

Усещането за празнота отвътре (опустошеност, липса, грях) обсебва Стаматовия свят. Писателят търси икони убежища: творчеството; жената, която се идентифицира с душата. Но тези приютяващи пространства са толкова лъжереални, колкото маската. Всъщност Стаматов остава подвластен именно на нея.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] МЕШЕКОВ, И. Г. П. Стаматов – от езичник до сатирик., С., 1936; ПРОДЕВ, С. Голямата горчива тема. – Литературен фронт, бр. 23, 1989; Стоян Михайловски, А. Константинов, Г. П. Стаматов в спомените на съвременниците си. С., 1963.

[2] ФЛОРЕНСКИ, П. Иконостас. С., 1994, с. 27.

[3] Пак там, 28–29.

[4] КАНЕТИ, Е. Символи на маската. – В: Пристъпи от думи. С., 1994.

[5] ФЛОРЕНСКИ, П. Цит съч., с. 108.

[6] ЯСПЕРС, К. Демонология. – Хермес., № 10, 2000, с. 116.

[7] Пак там, с. 115.

[8] КРЪСТЕВА, Ю. Главни видения. – Летература, № 21., 1999, с. 9.

[9] ФЛОРЕНСКИ, П. Цит. съч., с. 45.

Сава Василев

ЛИТЕРАТУРНИЯТ И ПАРАЛИТЕРАТУРНИЯТ СЮЖЕТ "ХРИСТО СМИРНЕНСКИ" В ТВОРЧЕСТВОТО И СЪДБАТА НА ВЛАДИМИР ВАСИЛЕВ. ВАРИАНТИ НА СМИСЪЛА

Традициите на панорамния тип истории на литературата произведоха в съзнанието на поколения литературоведи и литературно изкушени читатели представи за парцелираност на литературното пространство по вина на множащите се литературно-периодични издания и защитаваните от тях културни програми. Основания за такова твърдение има дотолкова, доколкото в естеството на всяка модерна литература е да мисли себе си чрез езика на границите и различията, да се иновира чрез самоиронията и себеотричането. Могат да се приведат обаче и примери за формална (нефункционална) парцелираност, при която специализираното периодично издание и неговите сътрудници не обогатяват с нищо типологията на литературните (културните) общности. Тъкмо обратното – тенденцията е да се монументализира литературното мислене в името на доктрина, обслужваща обществото и политиката. При подобни случаи липсват индикации за свойственост; обликът спира до прага на полиграфичното оформление и жанровите предпочитания. Редките случаи на полемични противопоставяния не преодоляват инерцията на нормативно наложените естетически принципи. Дори създаването на високи художествени образци пряко канона не решава проблема с литературната идентичност. Подразбира се, че иде реч за ситуацията след 9. IX. 1944 г.

На съвсем други принципи почива вграждането на периодичните издания и формираните около тях литературни общности в текста на културата през първата половина на XX век. Знайно е, че "Златорог" се появява в период на взривоподобни разпуквания в литературната периодика. Причините са дискутирани многократно от специалистите, като особен интерес представляват непосредствените свидетелства на съвременниците. В случая не този е проблемът на проблемите. Многобройните литературни и идеологически противници на Владимир Василев често си служат с аналогията "Мисъл", за да уязвят "естетските" (в смисъл на самоцелност и асоциалност) стратегии на списанието и главния му редактор. Същото успоредяване през 90-те години на XX век е изходна база за повечето от коментаторите на знаменитата двойка – но вече като пример за продължаването на една ползотворна традиция, при която култът към естетическите достойнства на творбата се превръща в единствено и достатъчно условие за нейното публикуване и оценка. В много отношения паралелът на *"Мисъл" – "Златорог"* има своите сериозни основания, но не по-малко сериозни са и аргументите за тяхното противопоставяне. Самият Вл. Василев по различни поводи и по свой начин очертава различията. Факт е, че както ранните му критически текстове за недолюбваните от кръга Елин Пелин и Вазов, така и редакторската му политика по-късно, са в разрез с жестовете на пристрастност и недооценка от страна на "четворката" около "Мисъл". Ще отбележа, между другото, още няколко примера. Вл. Василев не репликира сътвореното и наложеното от предходниците и традицията и не превръща модерността в безалтернативна формула за литературната сегашност.

Тъкмо обратното – негово критическо кредо става възстановяването на разкъсаните нишки между минало и настояще и неутрализирането на междупоколенческите напрежения в името на диалога и приемствеността. В този смисъл опозицията *млади – стари* за Вл. Василев не е плодотворен критически сюжет. Макар да брани сп. "Мисъл" и членовете на "четворката" от нападки преди и след 9. IX. 1944 г., главният редактор на "Златорог" влиза в полемични битки само когато е многократно и незаслужено предизвикван. Нему е чужда позата на избраника, гръмовержеца, идеолога. Никога не е мечтал да твори, издава и налага литература за избрани, каквото и да говорят враговете му. Поведението му на критик и редактор изключва афиширането на доктрина, школа, програма, но открито изповядва култа към естетическата стойност на литературната творба. Независимо от почерка и убежденията на нейния автор. Близостта на младия Вл. Василев с авторитетите от кръга по-скоро стимулира, отколкото забавя и размива изработването на собствен критически стил. Днес е повече от ясно, че не може да бъде сравняван с д-р Кръстев. Обвинявали са го, че подражава на Пенчо Славейков. Малко преди смъртта си, в словото си за поета, четено на 10 . V. 1963 г. в Музея "Петко и Пенчо Славейкови", признава: "Изкушавал съм се да му подражавам и аз, но разбрах, че маската не може да скрие лицето ти, ами пиши както си приказваш (не и в кафенето, разбира се)." Съзнанието за значимостта на "Мисъл" диктува многолетното внимание на "Златорог" към Яворов, Пенчо Славейков, д-р Кръстев, П. Ю. Тодоров повече като литературни личности, нежели като поведенчески жестове в лоното на кръга. Става дума за дългогодишна събираческа, изследваческа и популяризаторска политика, за публикуването на респектиращо количество текстове, посветени предимно на първите двама. (Дългогодишните ми занимания с литературнокритическия сюжет "Вл. Василев – Яворов" се материализираха в серия от студийни текстове, първият от който тематизира посмъртното битие на поета в "Златорог". Изнесените в него факти говорят за изключителния четвъртвековен принос на списанието за развитието на яворознанието ни.) И, не на последно място, завидната толерантност и обективност на Вл. Василев остават непоклатими дори когато емоциите от полемичните схватки с други кръгове и издания вземат връх. Сред най-красноречивите доказателства са страниците му за Елин Пелин и Т. Траянов независимо от враждебното поведение на "Развигор" и "Хиперион", во главе с главните им редактори.

Споменавам всичко това, за да подчертая за пореден път толерантността на Вл. Василев и "Златорог" към инакомислещите в литературата, както и като пример за готовността им за диалог с "другия". Въпреки това срещу двойката *редактор – списание* се изправят почти всички. Лесно е да се предположи, че палмата на първенството държат левите периодични издания, начело с маститите идеолози на пролетарското изкуство Георги Бакалов и Тодор Павлов. След тях се нареждат Иван Мешеков, Александър Балабанов, Иван Радославов, Людмил Стоянов[1] …

Показателно е, че и *сюжетът Вл. Василев – Хр. Смирненски* води началото си от полемичен текст – студията "Между сектантство и демагогия" ("Златорог", 1923, кн. 2–3). Един бегъл поглед назад подсеща, че кариерата на младият Вл. Василев включва не само обичайните статии и рецензии, но и амбициозни студийни текстове ("Живот в смъртта", сп. "Мисъл", XVI, 1906, кн. 8; "Мотиви из нашата любовна лирика", сб. "Мисъл", I, 1910), впечатляващи с аналитизма на авторовите наблюдения и афинитета към методологията на историческата поетика.

Едва ли Вл. Василев е предполагал колко опасни ще са последствията от пестеливите и непреднамерено критични редове за Смирненски в "Между сектантство и демагогия". Твърдя, че сюжетът е сред най-фобичните, най-дребнавите и най-трагичните в българската литература. Подновяването му след 9. IX. 1944 г. е един от скритите мотиви за политическата разправа с критика. Включително и за задържането му на "Развигор". Веднага след това и удобен повод за наказателни експедиции срещу цялото му творчество и издаваното от него списание.

Сюжетът *Вл. Василев – Хр. Смирненски* започва да трупа страници непосредствено след появата на "Между сектантство и демагогия". Особено активно съавторстват Г. Бакалов, Ив. Мешеков, Т. Павлов. Нещо повече: офанзивата на Т. Павлов срещу Ив. Мешеков в началото на 30-те години в книгата му "Трудово-спътническа литература"[2] замесва оценката на Вл. Василев за Смирненски, за да уличи Мешеков като негов съмишленик, независимо от патоса на статията "Един критик на Смирненски"[3]. Двайсетина години по-късно отново Т. Павлов в книгата си "За марксическа естетика, литературна наука и критика. Статии, доклади, изказвания, рецензии" (С., 1954) се заема с процедурата по политическото регенериране на сюжета. Канонадата, далеч по-умерена, е с преддеветосептеврийска дата. Сега обаче може да се даде воля на обвиненията в "профашистки настроения"[4]. Изреченото тук ще преповтарят и други. Например Борис Ценков в статията "За класово-партийна оценка на списание "Златорог" и за още нещо"[5]. В нея авторът бърза да заяви, че взема за отправна точка "бележитата статия на Тодор Павлов "Позицията на "Златорог", написана по повод двадесетгодишния юбилей на "Златорог" и представляваща съкрушителна и ненадминатата до днешен ден критика на линията на сп. "Златорог". Другото "нещо" е заклеймяването на книгата на Бл. Димитрова и Й. Василев за Багряна "Дни черни и бели". И най-вече страниците, посветени на Вл. Василев и неговото списание. Лесно е да се досетим, че сюжетът *Вл. Василев – Смирненски* е призован да свидетелства за идеологическата неблагонадежност на критика. Не е зачетен дори опитът за самокритика от последната приживе публикувана статия на Вл. Василев в сп. "Пламък" – "За композицията на лирическото стихотворение, но не само за това"[6]. Тъкмо обратното: критическата "грешка" и самокритиката се обявяват за фасада, прикриваща целенасочено провежданата "линия на непримирима борба с пролетарската литература"...

След като не може да се прости на Вл. Василев, няма логика да се приеме и застраховката на Бл. Димитрова и Й. Василев: "Един непростим и *неслучаен* пропуск на редактора Владимир Василев е известният факт с Христо Смирненски." (к. м.) Отговорът и тук е повече от екзалтиран: "Не! Решително не! Не пропуск е допуснал тук Вл. Василев, а е предприел атака срещу социалистическия реализъм в България, чийто родоначалник е Христо Смирненски. Думичката "пропуск" не е невинна тук. Тя е призвана да смекчи вината на Вл. Василев и на "Златорог".

Няма и не може да има невинни на тема *"Златорог" – Вл. Василев*. Идеологическата "зараза", излъчвана от двойката, сякаш се разпространява епидемично върху думите, докосващи се до нея. Вярно е, че Вл. Василев не дава критическата си благословия на Смирненски, но в контекста на социалистическата стагнираност и най-добронамерените опити да се внесе литературоведска корекция в оценката за двойката *редактор – списание* са инерционно белязани от подобни формули. Ще

приведа няколко примера без никакъв предумисъл. Първият е с късна дата и до голяма степен излиза извън рамките на проблема, който ни занимава. Той обаче е симптоматичен, защото е част от литературната митология и по-точно от литературния мит за критическата непогрешимост на Вл. Василев. "В дългата си литературнокритическа кариера Владимир Василев прави само две грешки" – пише Ел. Трайкова в статията си "Полемичният стил на Вл. Василев", визирайки Хр. Смирненски и Далчев[7]. Дали това са критически грешки, или рецидиви от дневника на полемичните противопоставяния, предизвикани от множество литературни и извънлитературни фактори, е друга тема. Тази "хроника на грешките" обаче сама по себе си е прелюбопитна, защото е изцяло в зоната на изключенията, които потвърждават правилото. А правилото касае тезата за способността на критика и редактора Вл. Василев да адмирира талантите и да им дава трибуна за изява, независимо от техните естетически и политически пристрастия. При това не са малко случаите, когато превъзмогва спомена за противопоставянията и е готов да поиска извинение – все едно дали "противникът" е дал повод за свадата или самият той се е поддал на полемичната провокация. (Вероятно най-драстичен е сюжетът на отношенията му с Ив. Мешеков – критикът, воювал последователно и непримиримо срещу някогашния си приятел и "брат" и списанието, в което, макар и за кратко през втората половина на 20-те години, публикува серия от статии и рецензии. Няколко години преди кончината на Вл. Василев двамата отново са заедно в самотните си разходки по софийските улици. "Далчев и Владимир Василев възстановиха отново колегиалните си контакти към 1954 година – пише Вл. Свинтила в "Спорът Атанас Далчев – Владимир Василев"[8]. – То стана по инициатива на Владимир Василев. Той бе спрял Далчев на пл. "Славейков" и му бе казал приблизително следното: "Господин Далчев, от многобройните стихосбирки на 30-те и 40-те години ще остане само вашата.") Така или иначе "вината" за недооценката на Смирненски е констатирана, вменена и рядко подминавана. Последното важи не само за политическите демагози, преследвали го до края на живота му, но и за далеч по-доброжелателно настроеното младо поколение критици, дръзнало да напомни и преоцени в приемлива за онова време степен литературното дело на Вл. Василев и сп. "Златорог". И тук ще си послужа с два съвсем свободно подбрани примера. Първият е от статията на Ат. Свиленов "Следата във времето"[9]. Още в началото четем: "В мъчителна лична драма той беше осъзнал много от заблужденията си, публично и със самоукор признаваше, че му тежи морален грях към Смирненски, чиято първа стихосбирка тенденциозно отрече и не видя изгряващата голяма поетична звезда." Припомнянето на сюжета – в този и други подобни случаи – е нещо като входна виза, като парола или застрахователна полица, съпътстваща темата Вл. Василев и практикуващите я критици. Жестът вероятно е добре премерен: да се напомни признатият грях, означава да се преодолее страхът от нови репресивни жестове; да се излезе извън сянката на думите за "екзекутора" на Смирненски. А и да не забравяме, че вече са публикувани спомените на Христо Радевски и Борис Делчев – литературни и политически противници на Вл. Василев, ползващи се с доверието на институциите и режима.

Вторият пример не касае пряко Смирненски, но визира "Между сектантство и демагогия", оценявайки я като "програмна статия", откриваща фронт "срещу всички "идейни" движения на времето, които търсят спасителен изход от несретите на социал-

ната действителност". Цитатът е от Александър Йорданов. Статията – "Литературно-периодичните издания на българските модернисти и някои особености на литературната критика"[10]. Изключая някои идеологически клишета и презастраховки, написаното е в услуга на Вл. Василев и "Златорог" и до голяма степен успява да реабилитира двойката на фона на все още непреодоления политически негативизъм към нея.

И така, какви са последиците? Ще се спра на една от многото – на онази, която вгорчава последните години от живота на Вл. Василев. Иде реч за съдбата на доклада, четен на общосъюзно събрание на СБП през лятото на 1957 г. Любен Георгиев предлага ръкописа за публикация в сп. "Септември". Срещу идеята застава Георги Караславов. Канонадата е унищожителна. Естествено не е забравен и Смирненски. Що се отнася до "самокритиката" по този въпрос, констатацията е, че е направена само една, недостатъчна крачка. Ако върнем малко назад събитията и се доверим на написаното (записаното?!) от Л. Георгиев, ще научим, че идеята за преоценката е на Вл. Василев и не става въпрос за съгласие по принуда. Още повече, че "хъсът", по думите на Василев, за написването на този обемист текст на тема композицията на лирическото стихотворение е тъкмо Смирненски. Нека цитираме: "Казвал съм ти и друг път (към. Л. Георгиев), че веднъж отроних две неосторожни фрази за Смирненски. Какво ми е виновен човекът, че в това време съм спорил? Несправедливо бе и отдавна търсех повод да си призная греха и да го поправя. Но не да се кая или самобичувам. Не специално, а между другото трябва да стане, както не специално съм го отрекъл, а мимоходом, без да догледам. Също така направих и сега. Написах няколко реда, те са прецизни, защото ще ги четат с лупа."[11] Малко след това следва цитат от доклада, който ще влезе в статията "За композицията на лирическото стихотворение, но не само за това". Той гласи: "Но много преди това (преди примерите, взети от стихотворения на Павел Матев, Георги Джагаров и Добри Жотев – б. м. – С. В.) намираме тия постигания у Смирненски. Може читателят да се изненада, че се позовавам на него: преди 40 години, в една по-обща статия, инцидентно, в пет-шест реда аз го оспорвах, макар да го отделях от другите му съвременници. Сега виждам: непрекъснато въвличан в литературни разпри, напразно враждувал с привърженици на марксизма, не съм могъл на времето да оценя поетическата стойност на първата му стихосбирка "Да бъде ден!", нито значението на Смирненски като създател на социалистическия реализъм в поезията ни – явна грешка. Не се стеснявам да кажа това. Аз еднакво мога да отстоявам убежденията си и да признавам грешките си. (Разбира се, когато съществуването на грешката е станало също едно мое убеждение.")

Жестът на признанието е направен с достойнство, подчертано е, че и този път става дума за убеждение, а не за компромис. Но бдителните и мнителните няма да се задоволят с "мимоходом" проведената операция. Изисква се публично, ешафодно самобичуване – нещо невъзможно за морала и природата на Вл. Василев. Ето какво четем по същия повод във вероятно неизпратеното от критика писмо до Вълко Червенков, провокирано от речта на последния пред събрание на писателите в края на декември 1955 г.: "Но в една полемика, особено когато тя е предизвикана, човек не може винаги да измери тона си, да бъде непременно спокоен, абсолютно обективен, да не се поддаде на преувеличения – положителни или отрицателни. Вероятно поддавал съм се и аз. Такъв е случаят с Христо Смирненски. Преди 30 години, макар и инцидентно, в десетина реда, оспорвах поезията на първия ни пролетарски поет. Го-

ляма моя грешка, която се дължи на това, че Г. Бакалов и др. систематически отричаха пък всички писатели от "Златорог" и ония от предишното поколение, които ние отстоявахме (Вазов, Пенчо Славейков, Яворов, Елин Пелин и др.). За тая грешка бях съобщил в редакцията на "Литературен фронт", че ще си я поправя сам в една от статиите, които бях обещал. Това е най-голямото обвинение, което ми се отправя: – Ето, виждате ли, Василев не харесва даже един Смирненски, той е враг на прогресивната литература. Един път маркиран с тая значка, тежестта на доказване се измества; не противниците ти са длъжни да доказват, че си буржоазен идеолог, а ти трябва да доказваш, че не си. Аргументите ти губят от своята убедителност и сила, защото са аргументи на обвинен."[12]

В последните изречения от цитирания пасаж говори и юриста Вл. Василев, но демократичния принцип на невинността до доказване на противното отдавна е изпразнен от смисъл. Оставям без коментар себезащитата на Вл. Василев, защото тя е повече от красноречива. Ще отбележа само, че в този момент на изпитание критикът се е нагърбил с благородната задача да защити от хулите не само себе си, но и "Мисъл" – списание и кръг, да напомни имената на всепризнати писателски дарования, печатали в "Златорог", които режимът и новото време не може да опровергае и заобиколи. И още: сред многобройните примери за неговата толерантност към политическите убеждения на писателите "отляво" и присъствието им на страниците на "Златорог" влизат литературните и гражданските жестове в защита на автори, афиширали себе си като негови отявлени противници. "Аз бях, който определих наградата на Караславов за романа му "Снаха" и то през 1942 г.", подчертава Вл. Василев в писмото до В. Червенков. Пред Л. Георгиев ще припомни същото, но и ще добави, че е пуснал в "Златорог" положителна рецензия за "Татул". Не успял за "Снаха", защото, забележете, Йордан Бадев го изпреварил и направил това в "Зора". И отново той подписва писмото за освобождаване на интернирания в лагера "Гонда вода" Т. Павлов преди 9. IX. 1944 г. По този повод академикът-марксист казва на Л. Георгиев следното: "Да, вярно е, че писмото за мене бе подписано от Владимир Василев и от редица още буржоазни културни, политически и държавни дейци. Ама защо? Защото буржоазията знаеше кой е Тодор Павлов. Тя си даваше сметка, че Тодор Павлов е комунист, но той е и учен, изследовател, общественик, критик, публицист и журналист, че зад него стоят читателите и симпатизантите му." И тук коментар не е нужен.

Ето как се развиват събитията след прочита на доклада с "мимоходом" прокараната в него самокритика за Смирненски. Предложението за публикация среща отпора на Караславов, който заявява, че именно такива като Вл. Василев са убили Смирненски, Гео Милев, Вапцаров и са опустошили поезията ни. (При това Караславов е прекъснал отпуската си по болест.) Отказът съсипва критика. Той по-добре от всеки друг знае, че е белязан. Как, защо и в името на какво, можем да си обясним, ако прочетем откъса с казаното по адрес на Вл. Василев от мастития идейник-поет Ангел Тодоров. Записал го е Л. Георгиев. Признавам, че ми е един от любимите, защото е изумително, трагикомично съчетание от догматизъм, литературно безхаберие и глупост. "Защото Владимир Василев не е критик, а политическа фигура, изпратена в "Златорог"... Той няма никакво творчество. Едва ли има един том статии... Пишеше в година по една колонка. Той не е критик, а политически деец. Сега ходи насам-натам и понеже е остарял, буди съжаление. Но на времето той колеше и бесеше. Няма защо

сега да се възкресява. Той си отива – 74-годишен е. Няма защо да го "спечелваме". Иначе като човек и добър – и аз си пия ракията с него.

– Той не пие!

– Така е думата. Владимир Василев може да напише някои спомени. Но той не се е обезоръжил, не се е разоръжил и няма вече за кога... Когато има два окопа и от единия излиза противник, той трябва да вдигне ръце, да хвърли пушката, та тогава да го приемем в нашия окоп.

– Но сега окопи нали няма? Противникът е победен, а победителите следва да бъдат великодушни.

– Всичко зависи и още дълго време ще зависи от напрегнатото международно положение!"

Но да вървим към финала на събитията. На 5. IX. 1962 г., доста след публичното четене на доклада, Л. Георгиев носи книгата си за Смирненски на Вл. Василев. От него научава, че се е срещал с Андрей Гуляшки, дал му откъс от доклада и дори е получил аванс от 500 лева с обещание за публикация. След известно време обаче му е заявено, че първо трябва да вземе отношение към собствените си позиции в литературата. Отново разочарование и справедлив изблик на негодувание ("Арнаудов го съди народен съд, аз имам 20-на статии, печатани след 9-ти, никога не са ми искали нещо такова. И какво? За Смирненски – да, аз го казвам и в тая си статия. Ама за другото, да извиняват! Това тук е чаша, добре. Но изкуството почва оттук нататък, ако реша да я нарисувам или опиша. Сега има един Натев, знаеш ли го? Взел, че ме изкарал кантианец. Бива ли такова нещо?")

Най-сетне през 1963 г. в кн. 3-та на сп. "Пламък" се появява откъс от доклада със споменатото вече заглавие "За композицията на лирическото стихотворение, но не само за това". На сбогуване с живота и литературата в болничното си легло, умиращият критик поднася към устните си списанието и го целува. Така прощава и на враговете си, изтезавали десетилетия наред душата му. Целува късния побратим на някогашния "Пламък", донесъл му толкова горчивини и несправедливи политически обвинения.

След всичко казано е редно да се вгледаме в "злополучната" студия. В написаното за Смирненски в "Между сектантство и демагогия". Двукомпонентното заглавие – разделянето на литературното братство на "сектанти" и "демагози" – предизвестява проблемите, на които е посветено съдържанието. Трябва да отчетем, че това е сравнително рано публикуван текст; появява се в началото на четвъртата годишнина и свидетелства за високото самочувствие на автора и на списанието. Вл. Василев влиза в концептуален спор с неколцина свои съвременници и издания, превърнали пристрастията си във войнстваща идеология. На първо място, става дума за "Везни" на Г. Милев и доктрината на експресионизма. Признавайки заслугите на това "ново" изкуство, критикът се противопоставя на опитите на модернистите да отрекат изцяло традицията – преди всичко реализма – и да започнат ново летоброене. Като опит да се обърне срещу течението "ладията на българското изкуство" е окачествена "матрицата" на антологията "Млада България" – дело на Ив. Радославов. Вл. Василев се опитва да помири две крайни тенденции: на противопоставяне и отрицание на миналото – и на неговото нарочно възпроизвеждане с късна дата, когато определена

проява вече е изконсумирана и преодоляна. Противник на школите и апологията на "-измите", авторът спори и с редакторските стратегии на Радославов в "Хиперион". Едва тогава идва ред на пролетарците, които, за разлика от корифеите на модерността, са готови да се разправят с българските традиционалисти ("нищо не им струва [...] да пратят по дяволите цялата световна литература"). Визираните издания са "Работнически вестник" и литературното му приложение и сп. "Младеж". Оценката на критика: "дисциплинираност" на поетическата стихия, шаблонно, "предвзето, тенденциозно съчинителство". И веднага след това: "Между всички тях се отделя Хр. Смирненски." По-нататък се признава ловкото опериране с поетическа образност у Смирненски, но за съжаление тя е "външна, техническа, атрибут на една приложна поезия". Защото "черпи вдъхновението си от хрониката на "Работнически вестник" и се отзовава "на всяко събитие в пролетарските борби". "Описва се" дори лично невидяно, но за това е фантазията на твореца – "да си представя как стават тия работи". По-нататък се говори за "версификаторски капризи", за "външни знакове", за изкуство, което не изхожда от дълбоко владеещи твореца чувства и настроения. Иначе как "при такива трагични мотиви като "Жълтата хризантема" (туберкулозата), да намираш охота да флиртуваш с някакви постоянно менящи се алюри на стиха – хорей, ямб, амфибрахий и пр.". Следва сравнение с "Москва" на Емануил Попдимитров и "Ковач" на Стубел, доказващо, че при Смирненски е налице "писане по зададена тема". Какво още се казва: че критиците в литературната притурка на "Работнически вестник" ценят и предпочитат Смирненски пред Осинин, нищо че последният изглеждал "много по-искрен и непосреден". Пак в полза на Смирненски е и паралелът с Димитър Полянов. Въпреки че вторият според автора е "по-агресивен". Следват редове с убийствена ирония за поетико-политическата отзивчивост на Полянов...

Ето това е всичко написано за и около Смирненски!

Цялата вина – литературнокритическа, редакторска, идеологическа, политическа и всякаква друга.

Естествено в нападките на съдниците няма да прочетем и дума за времето, когато да се спори с инакомислещите е обичайна практика. В сянката на недооценката на Смирненски остава далеч по-острия спор с идеолога-критик Г. Бакалов. А именно с него приключва прегледът на пролетарската литература. Вл. Василев съсредоточва вниманието си към догматичните прочити на Бакалов в книгите му "Българската литература и капитализмът" и "Иван Вазов", протестирайки срещу "жалкия баланс, към който е сведена българската литература". У Бакалов тя е редуцирана само до имената на Ботев и... Д. Полянов. Яворов е наречен "шмекер", Пенчо Славейков е "забележителен", защото е превел едно стихотворение от Демел, а от Траяновата "Regina Mortua" "лъхти на сто километра далечина ужасно приспивателна гламавщина" (цитатите се по Г. Бакалов.). Що се отнася до "безплодността на българската литература", тя се дължи на ренегатството на писателите ни от социализма (Страшимиров, Андрейчин, П. Ю. Тодоров, Церковски, Яворов, Ив. Кирилов). От тук до края на студията Вл. Василев се занимава с Ал. Балабанов и "Развигор". Количествено погледнато, на Балабанов и вестника му е посветен обем, равен на този до полемиката с Бакалов.

От казаното могат да се направят следните изводи. 1. Независимо от омаловажаването на Смирненски, именно нему – на фона на фаворизиращата го пролетар-

ска критика – е засвидетелствано специално внимание. 2. Етикирането на стиховете му като "версификаторски капризи" и ловко опериране с "известна поетическа образност" принципно не се разминава с истината за изключителните интерпретаторски качества на поета, за доведената до съвършенство от символистите и префункционализирана от него техника на стиха. 3. Вл. Василев никъде, с нито ред не омаловажава поетическата дарба на Смирненски дотолкова, доколкото тя се свързва с владеенето на формата, но я възприема като "външна, техническа, атрибут на една приложна поезия". Именно тук са корените на "недооценката". На "разминаването". Вл. Василев – поне към момента на написването на тази студия – има съвършено различни критерии за литературна и поетическа личност. Той се сблъсква с различен тип лирическо съзнание, което не може да разбере и възприеме. Естествено сблъсква се не за първи път, щом дава примери с Осинин и Д. Полянов. Те обаче не го предизвикват по начина, по който реагира на феномена Смирненски. И това също е показателно. Явно е забелязал неговите качества, отделил го е от останалите, само че му е чужд типа лирическа реакция и не може да си го обясни. Друго едва ли би могло и да бъде. Защото не само споменът за човека Яворов е пресен и жив. Енигмата *поет* и *поетическо* изцяло се покриват с него и творчеството му. Защото за Вл. Василев творецът е колкото естетическа, толкова и морална величина, т.е. жестът на поетическото писане е дълбоко, трагично себеразголване и откровение, вик сред бездната на страданието. А при Смирненски (нека не забравяме, автор и на сатирични и хумористични стихотворения) има и фриволност, и особен вид артистичност, съвместяваща трагично и риторично, лирично и дидактично. Той е обърнат към света, който го заобикаля – близък и далечен. При това пише вдъхновено за неща, които не е видял, за събития, на които не е бил свидетел. А и е склонен към особен вид трагическа ирония, някак неразбираема за онова време. Нека подчертаем нещо, което дори с днешна дата забравяме да признаем: Смирненски не е разбран и оценен от съвременниците и съмишлениците си като *поетически феномен*, какво остава за намиращия се на другия литературен полюс Вл. Василиев. Забележете, не е бил разбран от онези, които най-високо го възхваляват – критиците от кохортата на Бакалов. Всички приветстват у него трибуна, "барда на революцията", идейния съмишленик, тръбача за съдбата на социално унижените, но не и ПОЕТА. (Изключение в известна степен прави Ив. Мешеков.) Никой не осъзнава граничността на явлението, уникалното единство на неосимволистическа образност и остра социална патетика, серафичната шлифованост на детайлите и тематичната ангажираност с чужди на българския живот политически събития. Биха бичували онзи – отляво или отдясно – който би нарекъл Смирненски модернист, авангардист. А ако се абстрахираме от стиловите различия между него и Г. Милев трябва волю-неволю да признаем, че става дума за типологично сродни явления, за творчество, съвместяващо пластове с висока културна (литературна) зареденост и идеологеми, превъзпитаващи отношението ни към агресията на социума. Въпреки различията в подхода и стиловата иновираност Г. Милев и Смирненски са съпоставими и по друг признак: поетиката им разчита на ефекта на противопоставянето, на културните, политическите и историческите антиномии. Тя черпи енергия от конфликтните точки между естетиката на прекрасното и грозното, от сблъсъка между класистично патинирани принципи на ухудожествяване и "низови" (битови) реалии и форми на поведение.

В заключение, "Между сектантство и демагогия" е опит за балансиране на литературното пространство, за възстановяване на разкъсаните връзки с литературното наследство по вина на радикалистки настроени издания и програми в лицето на експресионизма ("Везни" и Г. Милев) и на идеологическото преекспониране на реализма в лицето на така нареченото пролетарско изкуство. В същото са обвинени Ив. Радославов и "Хиперион". "И на трите страни, с които до тук се обяснявахме – пише Вл. Василев, – стоят хора, които отстояват една идея – било крайностите на една поетическа догматика, периметъра на една литературна школа или фанатизма на една политико-обществена идеология. Можем да отхвърляме техните схващания и преценки, които внасят в днешната ни литературна психика един мотив на едностранчивост, но няма защо да им се сърдим. [...] От борбата между различните "течения" няма да има вреда за българската литература, наопаки, кога и да е, те ще доведат до едно изясняване и утвърдяване тъкмо на онова, което трябва да бъде." И тук коментар не е нужен. Може да се воюва срещу омаловажаването на Яворов, П. П. Славейков, Елин Пелин, Йовков поради "поетическа" (разбирай естетическа) догматика или поради доведена до фанатизъм идеология, но и този процес е част от литературата, и той трябва да се уважава, докато времето ще реши колко дълбоки са следите. Не така стоят нещата с Ал. Балабанов и "Развигор" и фамилиарно-вестникарския тон, с който се съдничи за писателите. Това Вл. Василев нарича "литературен фашизъм". От тук започва истинската битка, но това е друга тема.

Ще завърша с това, че в много отношения паралелът с кратко просъществувалия предходник на "Златорог" – сп. "Звено" на Подвързачов – е далеч по-основателен в сравнение с паралела *"Златорог" – "Мисъл"*. Една от причините е лидерската функция на главния редактор Димитър Подвързачов, наричан от забележителните си сътрудници (Константин Константинов, Николай Лилиев, Димитър Бояджиев, Людмил Стоянов, Георги Райчев, Христо Ясенов, Йордан Йовков) Бащата. Подобно е и отношението към Вл. Василев, макар неговото "бащинство" ("литературен папа") и "кръсничество" да е повод и за иронични подмятания от страна на противниците му. Именно Подвързачов ще заяви, че списанието му не възнамерява да развява знамената на нови школи, а ще разчиства пътя "на новите таланти, без да обезценява онова хубаво, което ратниците преди тях са дали". Тази политика няма да се понрави на Ив. Радославов и след първата си и единствена поява в първата от общо петте книжки на "Звено" (статията "Малък повод за големи въпроси" по повод книгата "Схлупени стрехи" на М. Кремен) същият ще скъса със списанието и от страниците на в. "Воля" (август 1914 г.), ще го обяви за издание "почти излишно" и безидейно – в смисъл на недостатъчно модерно, допускащо на страниците си жалки, осакатени от делничността герои (последното се отнася до М. Кремен). И "Звено", подобно на бъдещия "Златорог", е еклектично издание, защото в него има място както за Дебеляновата "Легенда за разблудната царкиня", за "Модерната поезия" на Г. Милев и "За шестима великани" на Лилиев (апологетична статия за Бодлер, Верлен, Маларме, Метерлинг, Верхарн, А. Самен), така и за Йовковите разкази "Те победиха" и "На старата граница". Наистина Вл. Василев трудно би допуснал волността неговият "Златорог" – все едно кой е авторитетът – да постави под съмнение актуалността на Ботев и Алеко, както прави това Д. Дебелянов. "Златорог", за разлика от "Звено", успява да удържи на напора на разноезичието и на припламващите конфликти между сътрудниците.

Неслучайно самият Подвързачов ще изрече пред Г. Константинов: "Какво беше моето! Една каручка с дръглив кон. Качили се бяха на стърчишката Николай, Гюро, Йордан... Напъва се, тегли едвам дръгливото конче... Но профуча по едно време край каручката златната колесница на Владо Василев, скочиха тримата приятели от стърчишката, метнаха се на колесницата и се изгубиха... Видях само праха."

"Златорог" реализира в продължение на четвърт век подетата от "Звено" идея за създаването на периодично издание-център, издание-трибуна на безспорни таланти, независимо от естетическото кредо на авторите и политическите им възгледи.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] Повече за полемиките на Вл. Василев и "Златорог" вж ВАСИЛЕВ, С. Литературният мит Владимир Василев. В. Търново, 2000.

[2] ПАВЛОВ, Т. Трудово-спътническа литература. С., 1930.

[3] По-подробно случаят е коментиран във ВАСИЛЕВ, С. Литературният мит Владимир Василев, с. 89.

[4] Вж повече по въпроса във ВАСИЛЕВ, С. Литературният мит Владимир Василев, 195–196.

[5] Философска мисъл, 1975, № 12.

[6] Пламък, 1963, № 3.

[7] Вж Владимир Василев – личност, дело, съдба. С., 1997.

[8] Пак там, 77–81.

[9] Литературен фронт, 12 ян. 1984, № 2.

[10] Литературна мисъл, 1984, № 4.

[11] Пламък, 1991, № 5.

[12] Вж публикацията на текста в Отечество, 1989, № 3.

Русана Бърдарска

"ЖЪЛТАТА ГОСТЕНКА" ОТ ХРИСТО СМИРНЕНСКИ
(Език и смисъл)

Ако началото на всяко литературно произведение е относително като продължение на реална ситуация и/или на художествен модел и възприемателна постановка, то в стихотворението "Жълтата гостенка" тази въвеждаща пресупозиция има самостоятелна текстова изява.

Функционирането на метатекстовете като текст за текста (надредност, обикновено говори авторът, както е и в нашия случай, не лирически или друг герой) и като част от текста (естетическа съредност) дава основание на Никола Георгиев да се усъмни доколко "надеждна" може да бъде теоретико-познавателната стойност на самонаблюдателния пласт за предаване на "достоверни" сведения за естетическите схващания на автора.

Посвещението към стихотворението имплицитно съдържа перформативния глагол "посвещавам" и това само по себе си има смисъл, защото оспорва езотеризма на текста – нещо особено важно в оптиката на символизма.

Противопоказното за символистична творба обвързване с реален контекст и сблъсъкът между реално и поетично, нехудожествено и художествено са водещите смисли на посвещението. *Тютюноработничките* е съществително нарицателно с екстенционален и интенционален смислов елемент. Експлицирането на интенцията е подстъп към съдържанието на творбата и ситуиране в историческия контекст. (Ако днес перифразираме понятието *тютюноработник,* в еквивалента вероятно ще се появят социално-икономически, географски и етнически определители.) Посвещението представлява йерархизирана перифраза с двойно "превключване" между два кода – първият на буквалното речниково значение и вторият на 500-те (според едно уязвяващо уточнение) поетизми, собствен словесен фонд на символизма. Обособеният отрязък се оказва огледална (йерархизацията е разколебана) конструкция, оградена от две лексикални единици, употребени в собствен смисъл, и симетрично вътрешно разположени екзотични синоними (*тютюноработничките –> безбройните робини / жълтата царица <– туберкулозата*). Перифразата поставя думите в еквивалентно смислово отношение и така осъществява първия в творбата еднозначен "превод" на образи-символи с еднозначност и "жестока" (до терминологизъм – *туберкулоза*) точност. В разглеждания отрязък експлицитно се упражнява стилистичен избор. Така метатекстовият характер на посвещението е резултат не само на свръхжанровия мемориален смисъл, но и на заложената и изпробвана показно мяра за художественост.

Посвещението придава допълнителна (а може би и върхова) жанрова стойност на произведението – in memoriam. Стихотворението разказва за *една* от *безбройните робини*, но с обобщаваща сила за цяла социална група, за миналото и бъдещето; всеки прочит актуализира настоящето, т.е. прехода между живот и смърт, между "гостуване" на болестта и "отпътуване" в "жълтото царство", между залеза и нощта. Внушението за безкрайна повторимост на описаното е системно наложено в произведението от най-ниско до най-висше ниво (чрез организацията на лирическото време).

Но този смисъл може да се разкрие и чрез периферното жанрово-логическо ситуиране на текста (in memoriam) сред нелитературните жанрове и речеви актове. Мимоходом трябва да се подчертае, че това свръхжанрово осмисляне е по-надежден път в "излаза" от творбата към реалния контекст отколкото, макар и да прозвучи кощунствено за някои, прокарвания паралел между трагичната съдба на Христо Смирненски и съдържанието на "Жълтата гостенка".

Жанровото дефиниране на първите две строфи от "Жълтата гостенка" в някои критически работи като "пейзажна миниатюра" е основателно обособяване, доколкото тази част от творбата е вътрешно завършена, стилово, образно и ритмически характерна (и неоснователно откъсване, което не разглежда специфичната художествена функция на частта в рамките на цялото).

Организацията и функционалността на звуково ниво ни дава право да говорим за "метафонична" според термина на Радосвет Коларов структура. В рамките на отрязъка се наблюдава ритмично редуване на високочестотни появи или на липограми на три звука – *н, з, р*. Те получават известно символно натоварване при смислово значимата им поява с определени образи и мотиви. Тематично-фонетичният паралелизъм свързва и дистантно отделни думи в редове, които изразяват цветови гами и съотношения и които представят едва загатнатата сюжетност в отрязъка. Първата строфа започва с перцептивно значима честота на сонора *н*. В съответния ред – *над сънния Люлин прибулен, тъмносин* – преобладава смисълът за тъмнина. Следва алитерация на звучната съскава съгласна *з*. Ключова дума в този ред е *залез*. Тя има почти огледален фонетичен строеж (*ЗАлЕЗ*), който допълнително е подчертан от "колело", както се нарича звуковото повторение от типа А.... ....А – (*БЕЗоблачен залЕЗ*). И от анафора (*ЗАлез ЗАпали – БЕЗоблачен ЗАлЕЗ ЗАпали*). Думата *залез* има ключово значение и на синтактично равнище, за което ще стане дума по-долу. Можем да допълним, че основополагащата ѝ роля в реда на *з*-съдържащите думи е подкрепена и с елементи на анаграма (*ЗАЛЕЗ, ЗАпаЛи, ЗЛАто, ЗАЛи, поЗЛАта)*. В наблюдавания ред преобладава смисълът за интензивна светлина. Но и на това микрониво има противопоставяне с тъмата (*БЕЗоблачен, Здрач*). Нещо повече – смисълът на понятието *залез* и представата за него са двупосочни. Звуковият облик на думата (*ЗАлЕЗ*) е функционализиран с оглед тази двупосочност. Залезът е пресечна точка между светлината и мрака, момент на преминаване в ново качество – нощ, тъмнина, но и момент на последна интензивна концентрираност на светлина и блясък. Тази двупосочна единност на явлението има интересно продължение и проекция в други образи и ключови моменти на творбата, както ще видим по-нататък.

Връщането към мотива за тъмнината съвпада с междустрофното делене и въвежда нова перцептивно значима звукова единица – съчетанието на преградна съгласна и сонора *р* (*пр, тр, гр – привечер, траурен, градът, приюти*). Че сонорът има смислово значима честота може да се заключи и от липограмата на звука в последните два стиха на втората строфа, където срещаме едно *р* (срещу седем в първите три стиха – *и тънка позлата в стъклата / Разля се на плахи петна*). В тези финални стихове отново се появява мотивът за искрящата, топла светлина, но вече с много по-ниска интензивност. Представата за *пожар от злато* е заменена с *плахи петна* от *тънка позлата*.

Двете строфи са издържани в тристъпен амфибрахий (със съкратена крайна неударена сричка при мъжките клаузули). Свръхсхемното ударение пада върху една и без това твърде значеща и важна дума – наречието *пак*. Системното налагане на смисъла за повторимост на описаното започва, както видяхме, още в посвещението. Тук мотивът е продължен чрез собствения смисъл на наречието и подчертан допълнително с извънредно за ритмичната структура ударение. Въпросната семантична и ритмическа единица граничи и пояснява "тежкия" и недвусмислен епитет *траурен*.

Можем да схващаме двете строфи като гигантско сложно съчинено изречение. По дефиниция смисълът на съчинителната конструкция е процесуалност и причинно-следствена връзка. Присъединителните съюзи съвпадат с преходните точки между "светлите" и "тъмните" мотиви. Синтактичният строеж и смисъл адекватно изразяват внушението за хармония в природата, общо състояние, което е диалектично-напрегнато между полюсни явления и цветове, причинно-следствено обвързани, ритмично редуващи се и повтарящи се като цикъл. В първата строфа, обособена като отделно изречение, фонетично огледалната и ключова в много отношения дума *залез* е подлог, разположен в центъра на строфата-изречение. Синтаксисът със свои средства акцентува върху този образ, обособява го като пресечна точка и център. Смисловото напрежение в понятието залез и представата за него се поддържа и в структурата на предикативната единица. Залезът гаси и запалва. Сказуемото непосредствено следва подлога, предикативната единица заема центъра на изречението-строфа, оградено с предпоставено и следпоставено разширени обстоятелствени пояснения, всяко от които е ориентирано към един от двата цветови полюса: *сънен, прибулен, воал, здрач, тъмносин ... безоблачен залез запали... пожар, злато, рубин.*

Втората строфа-изречение продължава този ритъм на светлина и мрак (сравни движението от *привечер* към *позлата*). Люлин е конкретен географски обект и пояснен с метафоричен епитет олицетворен художествен образ. Конкретната единичност е потисната, но не и елиминирана. Думата *град* е членувана. Десигнацията отправя смисъла към "град в полите на Люлин", а разпознаваемостта за съвременника на Смирненски е била още по-директна. Генеративното значение в *градът* вплита както вътрешнотекстово конкретното значение, така и неизбежни асоциации от предходния лирически тип[1]. За тази наследственост подсеща и непосредствено следващото сказуемо *приюти*, твърде вероятно за поетичния речник на символистите.

Говорейки за сюжет в тази първа част, трябва да подчертаем, че той е едва загатнат и метафоричен. Градът в полите на Люлин е олицетворен и търси приют и защита от някаква заплаха. Всъщност той е единственият "хуманитарен" елемент сред тази олицетворена и одухотворена, но лишена от човешко присъствие природа, в която човешкото е застрашено. Двете строфи описват извечен природен ритъм на светлина и мрак, на ден и нощ, на живителна топлина и тайнствен хладен повей. Противоположностите са атрибути не само на природни явления, които в естествена цикличност се сменят, но и на критичната точка между тях – залезът. Но повтаря се не само настъпването на всяка поредна вечер, а и появата на дебнещата човешкия свят заплаха. Лексикалният ред *тайнствени, приюти, плахи* системно прокарва това внушение, а епитетът *траурен* недвусмислено подсказва, че заплахата е смъртоносна. *Пак* и отново намятаният траурен плащ утвърждава смисъла за повторителност от посвещението (*безбройните*).

Спрямо текста вече знаем, че всяка вечер е траурна и все още е рано да твърдим, че всяка нощ поглъща още една девойка, но вече можем да заключим, че се върви към успоредяване на двата събитийни реда – този в природата и този в човешкия свят. Битийната хармония, цикличното обновление и безсмъртие на природата, предизвиквали възторг и давали философско упование на неоромантици и символисти, се експонират като морбидна неминуемост. Текстът клони и към друго осмисляне на природата – като жестока в своята безответност, вечност и вездесъщност, като контраст на човешката трагедийност и крайност, като безличен и безразличен разкош и пълнокръвие. Обвързването на природния кръговрат с поредната човешка смърт обаче би компрометирало тази философска парадигма и изразяващия я лирически тип, а оттук и самоцелното изящество на първите две строфи. Пейзажът вече е немислим като естетическо битие на идеални, метафизични идеи, аналогии и съответствия. Той естествено се осмисля като място, време и начало на нещо друго, поважно, конкретно и истинно действие... в Ючбунар.

На това ниво на прочита, особено очевидно при прехода към втората част, пейзажът действително се осмисля само в контраст. (По-късно прозира дълбоката ирония на автора към теорията за универсалните аналогии и става ясно, че смътният метафоричен сюжет е деликатна проекция на това, което ще се случи.) Със своята изящност, висока организираност на всички нива и множество поетизми уводните две строфи не просто напомнят, а ***представляват*** символистично произведение. Диалогът на Смирненски със символизма е не само на лексикално-стилово ниво. Тук имаме не просто цитат, нито пародийна пунктуалност. Перфектният стих и символна образност са функционално подчинени на друга естетическа и идеологическа система, преосмислени в рамките на друга поетична структура. Самата изящност далеч не е абсолютно положителна ценност. Творбата започва с предпоставената стилова и смислова корекция на посвещението. Този "местен" контекст (до това ниво на прочита) атакува "високата" поезия на същинското текстово начало и дискредитира неговата обособеност, завършеност, пластичен обективизъм, "красивост" и стилова хомогенност. Дискредитиран е лирическият модел, чиито белези носи "пейзажната миниатюра".

Във втората част ни очаква истински естетически "трус" и тя неслучайно започва с контрастно-съпоставителния съюз, чрез който "влизаме" в този отрязък, грубо казано, така: докато залезът се разискряше и угасваше, ето какво се случва. Противопоставянето от началото се поддържа на всички равнища. Разказвателният спокоен аорист е заменен от сегашно време, и то в несвършен вид – предпочитана глаголна форма за непосредствено и драматично описание. Променен е и ритъмът. След предходната липограма на *р* сонорът отново има ярко честотно присъствие. След гаснещата *плаха позлата* чрез инверсия и повторение се набляга на настъпилия мрак – в буквален и в преносен смисъл (*избичката мрачна, мрачна като робска орис*). Словосъчетанието *робска орис* е далеч от метафизичния мирово-скръбен контекст и има точен социален смисъл, за разгадаването на който е достатъчно да си припомним посвещението (*безбройните робини*).

От вълшебните пространства над Люлин, през града в полите на планината и през стъклата тук изобразителният план достига своята най-ниска "убежна" точка –

подземното пространство, допълнително "стеснено" чрез умалителна форма (*избичката*). Движението отгоре надолу и отвън навътре продължава в тесния предметен свят. *Дървеният креват* е в поразителен контраст с царствената сецесионна субстативност на златото и рубина, а архаичното (и за времето си) членуване допълва аскетичната трагедийност на тази сякаш библейска фреска, нарисувана от а la Караваджо.

Освен *А сред избичката мрачна* в обособената част се повтаря още една синтактична конструкция – *Знаят го...* Незнанието бележи индивидуалната екзистенция, в която смъртта е еднократен "познавателен акт"; предизвестеността на края, познанието е осъзнаване на собствената съдба като част от безкрайния ред с подобни примери (*тъй незнаен, тъй познат*). Бледата девица е една от *безбройните робини* и тя познава съдбата на сестрите си в миналото и своята участ тази вечер. Още две думи се повтарят в отрязъка – *призрак* и *мрежа* (*премрежени, черна мрежа*). Асоциативно черната мрежа, дебнеща девицата, напомня за едва загатнатата заплаха от вечерта, наметнала траурен плащ, и съответно търсещия приют град. Художествената система актуализира виртуозно звуковия облик на думите. Без особено насилие над това, което действително ни предлага текстът, можем да очертаем следния ред: *здрач –> привечер –> вечер –> мрак –> призрак*. Времето е продължило своя ход и вечерта е настъпила, но като нейн спътник, иманентно присъщ на здрача и мрака, идва и призракът, този, който се появава ПРИ ЗРАК/ЗДРАЧ (морфонема *к/ч*). И още – едва доловимият намек за тайнствен, хладен повей в пейзажната миниатюра (*леТНА намеТНА*) се развива в *леДНАта* усмивка на призрака – в случая е използван съкратен фонетичен вариант на прилагателното от ж.р. *ледена* и това е не само заради ритъма.

Одухотворената природа е заменена от човешки персонажи, необятният простор – от битово пространство. Умалителното *женица* (свързано с *избичка*) допълва *стара* и *ссухрена* в общия смисъл за безсилие пред властта на призрака. Избичката, старата ссухрена женица и дървеният креват са малко вероятни за символистичната поетика място на действие, персонаж и детайл. Очите, душата, бледата девица, от друга страна, са характерни номинации на човека и човешкото в предходния лирически тип.[2] Но бледата девица не е символ, а преводим, пластичен и ясен художествен образ на младо болно момиче.

В първите строфи на тази част отново срещаме наречието *пак*, което указва повторимостта на случващото се в човешкия свят и неговия събитиен ред, несъвпадащ с този в природата. Тук, *сред избичката* (не навън, в природата) *тази вечер е последна*. В организацията на лирическото време се сблъскват смислите за повторимост в природния цикъл (внушение от първата част), мъчителна повторимост, но с окончателен край в индивидуално-човешкия свят (внушение от втората част) и друга безкрайна повторимост в социален план (посвещението). Човешката крайност и смърт са в жесток контраст с циклично повтарящото се в безсмъртната природа. Природата заспива (*сънният Люлин*), а някой беше казал, че сънят е временна, малка смърт. Природата умира временно, тя ритмично заспива и се събужда, умира и възкръсва (насилие е да се търси и този философски смисъл в *траурен*.) Но всяка вечер намята траурен плащ и идва призракът. Противопоставянето между сън и смърт, природно и човешко време е акцентирано в цялата творба, както ще видим. Произведението обаче не интерпретира проблема във философски аспект. Алогична е не чо-

вешката смърт изобщо. На преден план е изведено значение в социално-исторически контекст – *тази вечер е последна* долу, *сред избичката мрачна*, *мрачна като робска орис*, каквато имат *безбройните робини* – тютюноработнички. Алогично е, че *черната мрежа* не е за старицата, а за бледата девица. Типично символистичният образ действа с близък до буквалното си значение смисъл – чистота, непорочност, мечтателност и уязвимост в утрото на живота.

Ако съпоставим отново посвещението и двете разгледани части, ще установим, че единичната конкретност на пространството (избичката), на времето (тази вечер) и на персонажа (бледата девица) е разколебано в смисъла за повторимост и типичност. Текстът разказва за една от *безбройните* трагедии, но всяка вечер намята *траурен плащ*, призракът е *незнаен*, но и *познат*. Всяка вечер, някъде в града, в някоя избичка, за някоя бледа девица – тютюноработничка, вечерта се оказва *тази вечер*, последна вечер. Описаното се актуализира с денонощния цикъл. Тази паралелност е жестока със своята неминуемост и безконечност. Оттук пейзажът е уязвен като смъртоносна красота, отречен в самоцелността и художествената си изящност.

Третата част започва с присъединителен съюз, актуално сегашно време и обстоятелствено пояснение за начин *все тъй*, с които се постига пластична нагледност, внушение за продължение на описваното и за протяжност в страданието. Абстрактното и високовероятно за символистична творба съчетание *бледата девица*, с което завършва предходната част, е заменено от лично местоимение и съществителното *дете*, вместени в перифраза.

Портретът на героинята разгражда клишираното словосъчетание *бледата девица* и думите се оказват със собствена стойност и изобразителна сила, функционално обвързани с цялата творба. Художественият образ не е готов и абстрактен, а конкретно значещ и гради значението си в текста. *Дете* е третата в творбата собствена употреба и тълкуване на обикната от символистите номинация на женския персонаж. *Дете* спрямо *девица* е връщане още по-назад в оста на времето. Контрастът в перифразата отново подхваща мотива за алогичността на описаното и предстоящото. Трептенето между светлина, живот, цъфтеж и мрак, сън, смърт, повяхване, прокаран в цялата творба, е продължен в дълбочината на пластичния портрет, в детайла и разполовява същността на образа, като започва от най-одухотворено човешкото – погледа. Теменужките не са есенни цветя. Контрастът деликатно засяга представата за пролет и есен, влага и изсъхване. Това е обертонно повторение на контраста между дете и старост, допълнен от римуването, и то в неточна римна двойка – *старостта* / *цветя*. *Восъчното лице* и *кехлибарените пръсти*, обичайни за обезплътеното човешко присъствие при символистите, се "деавтоматизират" (при това в системни връзки с жълтия цвят[3]) и въздействат като пластични детайли, създаващи визуална представа за болестно състояние, безсилна и безпомощна префиненост. А производното прилагателно *восъчно* е свързано и с представата за траурен обред...

В подземния свят на *избичката*, се озоваваме пред *масичката* и вече се появява експлицитният епитет *безсилен*. Почти антиномичен на епитета *властен* (даден за призрака) той определя *лампичката* (всички допълнително "обезсилени" чрез умалителни форми). Привечер, в тъжния предметен и човешки свят, изкуственият източник на светлина се опитва безсилно да замести пожара на дневното светило и да удължи финалното припламване преди мрака и смъртта. Перцептивно значим е фак-

тът, че единствената употреба на фонемата *ж* в първата част на стихотворението е в метафората *поЖар*. В интериора абсолютният светлинен интензитет е редуциран до *мъЖдукане*. В избичката естественият природен ритъм е измерван. Ритмично, но механично. Часовниковият механизъм следва неумолимо своя вечен кръг, измервайки времето вън. Цикълът на стрелките ще се повтаря, но не и времето, не и тази последна вечер живот. Жестокият сблъсък между необратимата прогресия на времето за умиращата, от една страна, и бездушната циклична повторимост за механизма, от друга, е подчертан от ономатопеичния глагол *съска* и от още нещо – механизмът е не просто часовник, а будилник, т.е. съществително с корен глагола *будя*...

Определеността в *старият будилник*, *масичката*, *лампичката* ги представя като конкретни, единични обекти, видени от конкретен герой. Но характерните за лириката преливане и единност между интимно-конкретното и типично-всечовешкото са социално актуализирани в тази творба, както видяхме. Така тези битови предмети стават типични за всяка бедна пролетарска квартира. За трети път срещаме наречието *пак (ухаят пак липите)*. Пак е късна пролет и цъфтят сладостно-меланхолните ароматни липи (и теменужки...). И както е било и ще бъде, девойките мечтаят, мечтаят в навечерието на своето лято. Но за много от тях това е последна пролет... Самият образ на липите е разполовен романтико-трагично. В полихроматичното и сенсуалистично платно на творбата те са символ на празничния кипеж на природата и младостта, но същевременно липовият цвят е жълт (като жълтата гостенка и тютюна...), а вдъхването на аромата му е мъчително за *изтерзаните до болка гър* които се задушават...

Контрастно-съпоставителният съюз, с който започва четвъртата част, повтаря типа връзка между първата и втората и, както ще видим, утвърждава механизма за уязвяване на клиширани романтични и символистични образи. Повторението тип връзка съвпада и със стилово превключване (подобно на това между първата и втората част) и промяна в плана на изображение, но този път в обратна посока – от пластична изобразителност към по-абстрактни представи. Смело може да се твърди, че четвъртата част е още едно обособено, символистично стихотворение, чиято поетика и смисъл (подобно на първата част) са атакувани от системните им връзки с целия текст. Тази съредност превръща разглежданата част и в иронично-полемично цитиран "чужд" текст.

Контрастно-съпоставителното начало на отрязъка, липсата на собствена, вътрешна поанта и подчертаната му незавършеност (с многоточие) всъщност лишават имплицитно това символистично стихотворение от собствено начало и край и го включват в системата на целия текст. В разглежданата част има очебийно много високовероятни за символизма художествени образи, но еднозначната им преводимост на контекстово ниво е основният механизъм на иронично-полемично цитиране. Текстът се отличава със стилова хомогенност и липса на (отбелязани вече в другите части) стилови пречупвания. Системната обвързаност с целия текст рефлектира и във високата степен на повторителност с ниска информационна значимост, характерни за тази част (в сравнение с целия текст и в рамките на самия отрязък). С други думи, внушението за обреченост и безсилна борба със смъртта последователно и абсолютно е наложено извън отрязъка, а във вътрешния му обем е достигнато още с първите два стиха:

Ала демон зловещ е записал
смъртен знак по смрачено чело...

Определението *смъртен* и показателното местоимение *тази* (*нощ*) са акцентувани с отклонение от схемата на тристъпния анапест. Ритмично (и лексикално) е наблегнато на внушението, че тази нощ девойката ще умре и това повтаря смисъла на други, също ритмично (и лексикално) акцентувани ядра – *пак* (*с траурен*), *тази* (*вечер е последна*).

Функционалната подчиненост на отрязъка може да се потърси и в ролята му на начална ретардация в един драматургично-напрегнат художествен свят. В заключение можем да кажем, че забавянето, абстрактността, повторителността и ниската степен на актуалност характеризират тази част. С още някои конкретни наблюдения ще продължим тезата за иронично-трагичната преводимост на абстрактните образи и представи, за повторението на познати вече мотиви и за иманентната съредност на това "мнимо" символистично стихотворение.

Високовероятна символистична фразеология изгражда метонимичното присъствие на жертвата, и то, за разлика от предходната част, присъствие само с болното, с болката, с болестта. Изображението на човека е лирически сгъстено и функционализирано – *сМРАЧено чело*, *безпощадна мисъл*, *изтерзани до болка гърди*, *морни гърди* – с основно внушение за непосредствена борба на тялото и духа със смъртта.

В тази част окончателно се налага студената гама – *бледи*, *оловно*, *вледенени*, *жълтия*. От оксиморонно зареденото съчетание *бледи звезди* попадаме на истински оксиморон – *оловно крило*, в който кристализира една от основните опозиции на текста: горе – долу, живот – смърт, романтично – трагично. Низходящото движение в пространството, *сМРАЧаването* и натежаването водят до образа *тежко оловно крило*. *Вледенените уста* повтарят *усмивка ледна*, а *жълтият призрак* насочва директно към заглавието и восъчно-липовата палитра на третата част.

А млада, толкоз млада тя е още!

Още с първата строфа на петата част текстът се "отдръпва" от лирико-епическия си модел, въплътен дотук, за да обеме (впрочем за втори път след посвещението) други жанрове с техните иманентни функции. Гледната точка се "вдига" над сюжетно-повествователното и метафорично-поетичното, за да зазвучи глас и изказен тип, който напомня хора в античната трагедия с основната му функция – да помести случващото се в един по-универсален времеви и етичен порядък. Погледът се отмества от непосредствено трагедийната фабула и обглежда събитията от друг ъгъл – в ретроспективен план и през етоса на социум. Композиционно този момент служи за ретардация, която уталожва напрегнато очакване, за да изостри момента на изненада и стремителната действеност в последващата развръзка.

В петата част на "Жълтата гостенка" художественото време се разтяга не само назад към миналото (тъжната предистория на събитията), но и навлиза в ново, необговорено до този миг пространство (*фабриката хладна*), епизира се.

Монолитността на лирическия тип в постъпателното разгръщане на текста дотук е атакувана на стилистично ниво от пречупвания и блоково редуване. Този механизъм присъства и в тази част, но тук са изявени в най-голяма степен и други "деструктивни" тенденции – жанровата отвореност, както и разколебаните граници на лирическия субект.

И тази част започва с контрастно-съпоставителна връзка, заредена с болка и обвинение. Абсурдността на ставащото е подчертана още в първия стих чрез двукратното повторение и постъпателното интонационно акцентиране върху прилагателното *млада*, чрез наречието за време *още* и чрез екзистенциално сегашно време. Ритъмът на фразата е тежък, забавен. Логическото ударение пада върху показателното местоимение за количество *толкоз*, а номинацията е пределно естествена – умиращата девойка вече не е нито дете, нито девица, тя просто е много *млада*.

Обича в тоз живот ***и*** тя
и нежността сребриста в лунни нощи,
и огнения химн на любовта.

Акцентираната типизираност (*и тя*) може да се мисли в няколко посоки. Като естествена поредност – и тази млада девойка има право на щастие, и тя иска да обича и да бъде обичана. С болка и обвинение менторът включва във и ...изключва от присъщност (като съдба, среда и вкусове) героинята. Присъединителният съюз не толкова свързва, колкото изключва контрастно и подчертава невъзможността на онова, което би следвало да бъде естествена възможност за всяко момиче на възрастта на героинята. Приобщителното *и тя* обаче извежда на преден план и нови, не толкова очевидни елементи на типизиране. Проследихме как за визуално-пластичния образ на девойката са използвани десетки клишета (не само литературни, както ще видим), които функционират изобразително в границите на текста и същевременно типизиращо – благодарение включително и на стилистичното си наследство. Цитираните по-горе строфи реферират не само сантимента и емоционалната екстремност на младостта изобщо, но и мелодраматизма на определена естетическа епоха, властващ по сцените – оперни и театрални, в поезията и ...в девичите лексикони. Горчиво-тъжно се обглежда и определен естетически модел. И това е направено изящно, чрез блоков псевдоцитат. Тоест реакцията е от естетически "вторичен", "архиестетически" порядък. Подчертаваме това, защото най-"поетичното" на пръв поглед се оказва на границата на естетическото, или поне заложеното като мяра в този текст. И защото следва откровено "погазване" на кодифицираните граници на "поетичното" с един почти публицистичен патос и реалии.

Преди да преминем по-нататък, нека направим едно обобщение за полихроматичните успоредявания в творбата. Студената, сребриста гама и огнената слънчева палитра се оказват атрибути не само на злокобната, последна нощ, на ледния призрак и на далечни прощални залези. Това са шаблонни представи в копнежно-патосната мечтателност на всеки млад човек. В поемата се гради антитетично напрегнат образен свят, в който опорни символи имат противоположни внушения – жълт е цветът на уханните липи, но и на болестта, огненото зарево избухва в залеза, в представата за пълнокръвието на любовта и ...се процежда в кръвта, както ще видим, сребристата гама нашепва за нежност, но тя прелива и в оловната наситеност и тежест на приижданция хлад. Редът може да бъде продължен, като той обхваща и хронотопа на творбата – опозициите вън – вътре, горе – долу и двупосочната ос на времето. Важно е да се изтъкне естетическата цел и постигната функционалност на тази антитетичност – противоречивост и нехуманност на изобразявания свят и време и естетическа непълноценност на съвременния им (не)отразяващ ги лирически тип... Който предлага богата почва за полемични жанрово-стилови реплики:

Но с дъх отровен фабриката хладна
погуби свежи младини...

Това вече е абсолютно непознат за предходния лирически тип изказ – публицистично осъждащ, поетически "опростен" до пределно четливо олицетворение. Образът на фабриката е непознат елемент от градския пейзаж, който символистите претендираха, че познават добре. Следва поредното стилово превключване с възвръщане в конкретиката на сега и тук (*и ето...*) до изковаването на типичен за символизма неологизъм (*нещадна*). Изобщо в разглежданата част може би най-отчетливо се демонстрира редуването на стилистични пластове, което разполовява съвсем симетрично строфите. Първите две се обемат от протестно-разговорното, а в третата второто двустишие стига до сливане на гласа на лирическия говорител и лирическия герой, за което ще стане дума по-долу.

Присъдата е еднозначно точна и категорична: нарушена е логиката и естествения ритъм на живота. Не сам по себе си преходът от ден към нощ, от светлина към мрак, от младостта към старостта, от живота към смъртта е трагичен, а неестественото, насилствено (*хищница нещадна, отровен, погуби, души я*) ускоряване и синкопиране на тази ритмичност, където естественият ход на времето носи само смърт, всяка вечер умират млади, не обичали и необичани девойки. И източникът на трагедийното не е в някакви морбидно-изначални сили, безответна природа, безлично зло, абсурд, метафизична орис, а във *фабриката*, в социалния ред. (Това поражда въпроса за отговорността и принципно нов мотив – за катарзиса.) А от клишираните образи на демони, хищници, призраци, царици и пр. е снета абстрактността, за да станат номинации на фабриката-убиец, болестта и смъртта с цялата си реалност и неотвратимост тук и сега.

Още в посвещението индивидуалната екзистенция, единичното е поместено в социална група и време. Във втората част се явява обобщението *робска орис*, утвърждаващо внушението за обреченост в индивидуален и социален план. Ретроспективният план на петата част обглежда миналото и корените на тази обреченост. В социалното време (*орис*) няма бъдеще за разлика от двупосочната измеримост на природно-астрономическото време.

Изявата на лирическия субект в тази жанрово и стилово дифузна част се движи от абстрактния глас на хор, съдник, оплаквач през публицистичните нотки на съпричастен съвременник и естетическата реплика (или по-скоро вид "дублаж") на поет, за да стигне в края до сливане с вътрешния глас на обекта на изображение. В различните си роли лирическият говорител е изразител на неличностна гледна точка, на позиция извън предела на сюжета и на границите на поетичното. Той показно се дистанцира от празничния крясък отвъд обсега на мизансцена. Акцентираната аргументативност, ярка контрастност (*А млада... Но с дъх...*) и сливане с жертвата целят възбуждане на ангажираност, съпричастност у читателя. Силният катарзисен порив има свое развитие и решение в текста.

Паралелно с разколебаването на лирическия изказ постепенно се изместват абстрактните представи от ретроспективния план, от вторично естетическия, от публицистичния, за да се маркира сетивност – обектна и субектна, тук и сега (*и ето: вече... Души я* ***някакъв***...) и да се стигне до елептиката на предсмъртни стонове. С текстовата граница към следващата част влизаме и в естетиката на друг извънлитературен жанр – киното, и по-специално стилистиката на немия филм.

Навън!... О, въздух, въздух! Светлина!

Без никакво своеволие над текста последната строфа на петата част, и то само в неразривната си връзка с последващата картина, може да се мисли като скрипт върху екран с присъщото за този естетически и комуникативен контекст двусмислие между внушението на генерализиращ патетичен "глас" зад кадър и реплика на героинята.

След ретроспективното разтягане на времето, в самото начало на шестата част то се свива драматично (и драматургично) до миг. Експресивната елептика на скрипта, заместващ звуково осезателната реч, преминава в описателен текст, но не в отстранен аорист, а в кинематографично сегашно време, несвършен вид (*изправя*). Рисуваният образ и неговата действеност буквално се снемат от екрана – с всички визуални клишета (смъртна бледност, тежко дишащи морни гръди, трескави горящи очи, пръснати в безреда коси). В подкрепа на ясните сигнали от естетиката на нямото кино идва и реферираната пряка реч – тя присъства като визия, като "мърдане на устните на екрана", но не и като звук, като конкретни изречени думи (*Вик... сред полумрака, ... горестни слова, ... в ужас ... проплаква*).

Функционалността на това жанрово "пресягане" към друга типизираност и друг тип естетика на повествованието може да се тълкува в няколко посоки. Мигът на досега с небитието търси органична естетическа интерпретация в драматургично-трагедийно и същевременно визуално въздействащо "сгъстяване" на хронотопа и образността. Реалната прогресия на текста отговаря на реалното, а оттук и на кинематографичното време. Пластично-изобразителният кинематографичен, при това "едър", портретен план (*трескаво очи горят, бледи устни*) налага пределна видимост. Тя въздейства с иманентната същност на киножанра. В контекста на вътрешножанроват клишираност и типизация обаче се налага интересен извод. Кинематографичнат визуалност анулира абстрактния или асоциативен план на (клиширани) символи отсъстват погребалната кола, призракът, жълтата гостенка, стоманеният гигант. От друга страна обаче, въвежда други типизиращи клишета, споделени от два жанра и функционализирани от кино-литературни стилове. Получава се тотално прекодиране на словесни и визуални клишета в пластично-изобразителни щрихи с ненакърнена генерализираща сила.

И така стигаме до един безкрайно интересен момент в текста. Композиционно тази част и по-специално последният, трети куплет функционира като развръзка. Понеже в нея няма изненада, ефектът се постига с най-натуралистичната за поемата картина. Натуралистична и същевременно..., но нека направим едно сравнение:

Върху бледи устни бавно *пЛъЗва*	и тънка <u>позлата</u> ***в стъклата***
<u>кръв</u> на алени ПЕТНА	*раЗЛя* се на плахи ПЕТНА.

Въпреки че коментарите може би са излишни и само ще накърнят собственото преживяване и осмисляне на тази съпоставка от изкушения читател, все пак ще си позволим да отбележим, че става дума за текстова находка на удивителна като ниво, характер и внушение (авто)цитатност. В сложната образна проекция се прекодират и "превеждат" всички синтактични групи и единици, като смислово най-значими са оразличаванията в субекта (*позлата –> кръв*) и определеността (*плахи –> алени*). Тук вече е безспорно твърдението ни, че уводната пейзажна част със загатнатата ѝ сюжетност е майсторска увертюра, където с виртуозност, характерна за музиката, са въведени някои образни мотиви и отношения. Именно съпоставката по-горе имахме

предвид и когато, анализирайки уязвимостта на естетическата самоцелност на увода, споменахме, че авторът иронизира дълбоко теорията за аналогиите, съответствията, които единствено творецът можел да идентифицира в природата.

Следва финално "констатиране" на смъртта (*безжизнени очи*). Повтарят се сноп лайтмотиви – цветови, сетивни, образни, сякаш ледената жълта царица току-що си е тръгнала с душата на девойката и след нея проблясва за миг зловещото ѝ жълто сияние (сравни: *и сноп жълта светлина / сред безжизнени очи помръзва... <– усмивка ледна, мрежа, восъчно лице, кехлибарени пръсти, цъфнали липи, вледенени уста, жълтия призрак*). Повторението със скъсяване в литературата, а и в музиката, носи внушението за завършек. А последната строфа на тази част маркира и сюжетно-събитийния финал. Актуалният край на сюжетно-повествователното е "осветен" в жълто и скован в мраз.

Последната част започва и продължава с висока изявеност на лирическия говорител – интонационното наблягане, повторенията, търсеният контраст, елементите на явна квалификативност градят субективно подредена картина с определени естетически и етически послания.

Присъединителна връзка освен смислите, които въвежда и които ще разгледаме, отключва времевата перспектива към отвореност на финала и обвързването му с извънтекстови пространство и време, което е един от мостовете към читателя в разработката на катарзисния мотив. Изобразителният план, организацията на лирическото време, а дори и на ритмическата структура налагат два основни, ярко контрастни смисъла – за възвратимост и ритмична повторимост и за необратимост и смърт. Рамково се повтаря не уводът, а средищен за творбата мизансцен от третата и четвъртата строфа на трета част. (Елемент от уводната пейзажна миниатюра видяхме как обрамчва друго композиционно ниво на творбата – събитийно-сюжетния финал.) И все пак майсторски е поставена и "истинска" рамка, свързваща текстовото начало и край, но на ниво ритъм. При това в структурата има промени, за да може и това ниво на организираност да подкрепи смисъла за трагичната разлика между началото и края, между природната прогресия от залез към нощ и необратим край в човешкия свят – възстановен е тристъпният амфибрахий, но римната схема е кръстосана и друг е броят на стиховете.

Авторът изчиства сцената от битови щрихи – съсухрената женица и суетнята около мъртвата – за да се съсредоточи върху вещния свят. Повторена е интериорна картина с изгледа през прозорчето и със сноп лайтмотиви – будилника, газената лампичка, прозорчето, лунния блясък, ароматните липи, празничният кипеж отвън – но "дребните" различия в изострената функционалност на детайлите и фактът, че картината е видяна и разказана от лирическия говорител, набляга на липсата на другия поглед и пре-*живяване*. Будилникът и лампичката отново са олицетворени, но липсва вътрешният асоциативен план на тези художествени образи, който подсказваше друга, *жива* чувствителност (***сякаш** ситен зимен дъжд ръми*). В първата интериорна картина изгледът през прозорчето е видян от умиращата девойка (***През** прозорчето заглеждат се очите – вън...*), а тук намираме ясно уточнение (*А вън, **пред** прозорчето,...*). Ритмичното съскане на *буди*лника напомня неговота ненужност. Злорадството на бездушния, но олицетворен с тъжна ирония жизнеспособен вещен свят прави още по осезателна липсата на живот.

Освен ритмическата рамка авторът полага и ясно обрамчване в полихроматичния ключ, подчертаващо антитетичната природа на този красив и тъжен свят – заглавието и посвещението кореспондират с финалната "мазка" в жълто (ЖЪЛТАТА ГОСТЕНКА, *жълтата царица –> ароматни липи*). Този рамков паралел и заключителните полихроматични контрасти (*пожар от злато <–> студени, печални лъчи, посребрени от лунния блясък*) внушават тъжна ирония към красотата и по-специално към постулираната ѝ недостижимост. Недостижими и абсурдни са ароматните липи и лунният блясък в предсмъртната агония, когато не достигат въздух и светлина.

На индивидуалната смърт контрастират красивата и безответна природа и тълпите от живи, но *бездушни* хора. Образът на "бездушните тълпи" изкушава тълкувания и съпоставки както в ключа на символистичните парадигми, така и в по-семпли социални значения, достатъчно преекспонирани. Конотативните наслоявания безспорно присъстват, може би смисълът на образа се ражда именно във взаимните им преводи и прекодировки. Ще се осмелим обаче да подскажем още едно възможно осмисляне, защитимо в текста като цяло. Смирненски е първият истински градски поет, първият художник на града не само с неговите социални контрасти, но и с неговите суета и "крясък", анонимност, оргаистичност. Оттук метонимичният образ на града (празничният крясък на бездушни тълпи) не функционира само като социално ясно адресирано обвинение, но – в по-обобщителния си смисъл – като огледало в катарзисния комплекс, в което могат да се огледат съвсем различни като социална принадлежност читатели. Творбата постига отрицание на много по-дълбоко етико-естетическо ниво, което се доказва и от организацията и смислите на времето.

Епилогичната част резюмира наслагването и отношенията между различните типове време. Абстрактно астрономическото време се мисли като нехуманна ритмичност, безсмислена и чужда на живота "съскаща" прогресия:

И все тъй ритмично будилника съска,
в гласа му злорадство звучи...

Времето в природата се осмисля като вечно естествено обновление – смяна на ден и нощ с огнени залези и посребрени от лунния блясък вечери, пролет с ароматни липи и есен *с горестни цветя*, жестоко в своята красота, безответност и неминуема морбидност при успоредяването си с поредната смърт. Времето на човешката екзистенция и природното време се успоредяват в жестока неминуемост, където природната цикличност контрастира на крайността, единичността на човешкия живот и неговата невъзвратимост:

Проблематизирането на естествения ход на времето е едно от средствата за най-крайно естетическо отрицание. Назад в социалното време лежи убийственият труд във фабриката, в "робската *орис*" няма бъдеще. Денят отсъства от хронотопа на творбата, но ако, подкрепени от кръговата организация на лирическото време, започнем да я четем отново и отново, вместваме в деня единствено целодневния изнурителен фабричен труд, начеващ със звън на будилник.

Композиционно поемата се обрамчва от уводна "пейзажна миниатюра" и епилог. Сюжетно-събитийното е вместено в по-универсален порядък – хронотопен и идеологически. Несъвпадението между събитиен и текстови финал потвърждава принципната отвореност на творбата, жанрово маркирана още в "несъщинското" текстово на-

чало с посвещение. Композицията със свои средства игнорира езотеризма на блоково цитираните символни отрязъци. Защото "начинът, по който творбата започва и завършва, е мяра за степента на нейната обвързаност или обособеност спрямо други текстове и действителността" (Н. Георгиев).

* * *

Стихосбирката "Да бъде ден" е преиздадена много скоро след излизането си, Смирненски става популярен. Според Георги Бакалов тази популярност говорела за "естетическия подем на нашия пролетариат", който съумял "да оцени по достойнство своя талантлив поет"[4]. От друга страна обаче, поетът не ще да е бил четен само от (широкия като социални граници) пролетариат, иначе той не би бил сред "активните БЪЛГАРСКИ (разр. моя – Р. Б.) поети въобще" – нещо, което Г. Бакалов в полемичната си страст провъзгласява. Ще добавим, че не би станал и останал класик, въпреки че пролетарското беше единствената и неоспорима стратегия за канонизирането му сред христоматийните автори. Понятието "естетически подем", целящо да докаже въображаемата културна идентичност на една до голяма степен въобразена тогава класа в България, е, меко казано, неясно. Без да "впрягаме" терминологичния апарат на възприемателната стилистика, ще отбележим само, че е прието да се говори за динамика във възприемателната нагласа и за променливост в смисъла на художествената творба, но не и за "естетически подем" или спад. Разбира се, подобни обвинения към езика на Г. Бакалов са неправомерни, но можем да бъдем придирчиви към същинската идея и цел на критика. "Свеж, оригинален и сочен" са част от характеристиките, които Бакалов дава на поетическия талант на Смирненски. Критикът всъщност иска да подчертае абсолютното новаторство и естетическа "първородност" на поета, но не желае (по идеологически причини), а и не може (по други причини) да ги открие там, където са те. Зад злополучния "естетически подем" стоят изградените вкусове, очаквания и подготвеност на публика, която повече от десетилетие е чела не само класически образци на българския символизъм, добри и лоши преводи, но и треторазредни подражания.

Поетиката на Смирненски действително е новаторска, но именно със специфичния дълг към традицията и отклонение от нея, с новия баланс между познато и ново. За съжаление тази поезия е била и Е (с много малко изключения) четена бързо – в буквален и терминологичен смисъл. Отклонението и новото се схващат само в областта на идеите, а новата понятност и понятийност на познатата енигматична, но клиширана романтична и символистична фразеология, новата функция на художествената изисканост остават неосъзнат мост към смисъла, едно неосъзнато новаторство именно поради познатост. "Познат" е и грубо отделяният съдържателен пласт, защото първите читатели на "Жълтата гостенка" и на всички христоматийни произведения на автора са абонатите на "Работнически вестник", където така нареченото "ново съдържание" първо се появява като оперативна идеологически манипулирана информация и пропаганда.

Ето защо Бакалов продължава: "Новото не е в темите, тъй като подобни теми се срещат в многобройните опити за пролетарска поезия. Но подстъпът към тия теми, но тяхната разработка – това е нещо *небивало* в нашата поезия... феерия". За съжаление при Бакалов и верните наблюдения са дискредитирани от общия идеен контекст

до полемична критика. Показателно е все пак, че създателят на марксическата критика изказва мнение, противоположно на последвалото по-късно традиционно тълкуване, което като че ли поправя "грешката" на критика, съвсем "естествена" между впрочем, като имаме предвид, че той все пак има и друга социална роля като издател на "Работнически вестник". А иначе "фееричното" естетическо изящество е "бивало", както става ясно. "Противнишкият лагер" пък (в лицето на Вл. Василев и "Златорог") логично обявява, че Смирненски е "истински поет" в по-малко политически тенденциозните си работи.

Невъзможността Смирненски да бъде оценен от съвременниците си не е случайна. Осмеляваме се да заключим, че не само идеологическият контекст, а и литературната вторичност на Смирненски става причина истинската му оригиналност да се окаже над възприемателния праг на читателската аудитория. Съвременникът на Смирненски, бил той читател или критик, от пролетарския или "противнишкия" лагер, осъществява "блоков" прочит както в съдържателен, така и във формален план, като всеки "лагер" има своите пристрастия и "притъпена чувствителност" към единия или другия.

Соцкритиката продължи блоковия прочит като основа на оперативен идеологически епос. По-късно бързият прочит на тази поезия имаше за единствена цел описанието на "сбъднатите" социални и революционни идеи, като преминаваше през поетичната форма, език и знак като през иманентен посредник, пътьом определяйки ги като високопоетични и/или символистични, та до смущаващото обобщение на Здравко Чолаков например, че Христо Смирненски е "преди всичко поет идейник"[5]. Проблемът е, че не само Смирненски, а никой голям поет не може да бъде такъв, защото подобна квалификация увенчава не естетическо, а прагматично-комуникативно възприемане и превод (и ако беше такъв, Смирненски щеше да бъде дописник в "Работнически вестник", а не гениален български поет). Но точно те осигуриха печална лабилност на Смирненски като класик. Този прочит имаше определени политически и идеологически импликации, качеството и неправомерността на които не се промени, само обърна оценъчния си критерий[6]. Прав е С. Янев, когато пише, че "не политическите обстоятелства направиха Смирненски класик в българската литература. В този смисъл не Девети септември и победата на социалистическата революция, чиито пръв велик поет бе той, определиха класическото му значение за българската литература"[7]. Преосмисляйки "социалистическата революция" и "победата" ѝ, не трябва реципрочно да преосмисляме и класиката, защото литературата представя естетическа действителност, а не долнопробно политическо резоньорство. Политическите идеи и идеали са исторически променливи, но в поезията те са преосмислени и префункционализирани в собствени естетически и присъщи само на жанра внушения и смисъл и достигат собствено естетическо битие. Причините, които ускоряваха прочита на Смирненски, сега не трябва да го елиминират. Социалната и идеологическата диференциация на читателската аудитория не може да повишава или понижава качеството на поезията, защото художествената литература не е политически лозунг или социална програма. Във възприемателната стилистика се говори за "прочит", за динамика във възприемане на произведението в диахронен план, за актуалност, но не и за подобряване или влошаване на качеството му.

Така или иначе монополната и затворена като система марксическа критика измести за десетилетия литературното изследване на поезията на Смирненски. Да не говорим за откровеното премълчаване на значителен корпус от късни текстове, мост към които е поемата "Жълтата гостенка". Не можеше да се допусне укротяването на пролетарския устрем в тази поезия. Така един ключов мотив остава осъдително необговорен. И у символистите темите за тълпата, улицата, града имат социален знак като носители на пространства на битова и духовна безнадеждност и арена на класова борба, но друго е отношението към класовата борба. И именно в техните произведения и в текстовете на Смирненски се полага една голяма тема (с далеч не само литературни импликации), основна на септемврийското поколение, но старателно зачеркната за дълги години в родните ни литературоведски анали, а именно за безумието и братоубийството като единствена реалност на насилието в социално-политическото развитие.

Бързият прочит на Смирненски обаче има и други причини, както споменахме по-горе, а като резултат – още и много по-сложни, и "чисто литературни" пропуски в анализа на творчеството му.

Символизмът идва с едно тотално възражение срещу естествения език, който за разлика от знаковите системи на другите изкуства преди да бъде знакова система на литературата и в частност на поезията е средство за комуникация с високоидеологизирани смислови единици. Символистите се заемат да компенсират тази "несправедливост" като постулират и се опитват да реализират надезиков смислотворен механизъм. Целта на поета Прометей според Рембо е "разстройването на правилата на всички смисли". Маларме разсъждава за двойното състояние на думата – в естествения език като понятие и в поезията като звуково-сетивно изразяване на природата, което носи спомена за чистото понятие. Музиката на стиха търси смисъл и сугестия над възможностите на езиковия знак; последният трябва да се превъзмогне, да се забрави. Според Маларме думата "цвете", употребена в стих, няма нищо общо с представата за цвете, а според Пол Верлен само музиката може да предаде смислов нюанс, за който в езика няма средства. В поезията думата трябва малко или повече да загуби от лексикалното си битие, да се десемантизира, за да стане означаващо за "нещо друго". Тъй като изолираната дума никога не е нова (защото действа като понятие), в символистичната творба думата само в контекст и творбата като цяло стават символ. А символът е мит[8].

В поезията на символистите десемантизираният език трябваше да бъде сетивно битие на извънвременна идеална същност на света, на универсални аналогии, съответствия и пр. Тази постановка обаче автоматично породи два проблема, парадоксално противоположни, но с една и съща пораждаща причина – езотеризма на новата поезия, трудната (всъщност постулирана като невъзможна освен чрез интуиция) комуникация с творбата и паралелния и противоположен процес на клиширане на символа, разцвета на епигонството, лесното подражание и изчерпването на модела. Теоретично постулираното в опита си за реализация се сблъсква с ... езика, с денотативния му механизъм и с възприемателя. Причините и същността на този процес са извън обсега на настоящата статия, но това кратко припомняне на програмни моменти от символистичната доктрина е необходима предпоставка за нашата теза, още повече че българският символизъм в някои от най-репрезентативните си текстове споделя тези общи постановки

въпреки изключителното си своеобразие, заради което понякога поставяме под въпрос изобщо съществуването на "български символизъм".

Преди да продължим, съвсем накратко ще резюмираме най-точната характеристика на поетиката на българския символизъм и на същината на постсимволистичния преход, дадена от Н. Георгиев. Според автора до 20-те години поетиката е "дифузна", което ще рече, с "висока многозначност на минималното словосъчетание и отделната дума", дори на морфемата[9]. Върху площта на тези единици се кръстосват по две и повече смислови линии. Гради се плътна мрежа от организиращи връзки, включително на звуково ниво, с ниска събитийност и интересност. Поезията на Попдимитров, Траянов и Лилиев демонстрира "обезроден, силно десемантизиран стил" и достига "връх в стиловия езотеризъм". Стиловото пречупване през 20-те години връща в лириката смислово монолитни съставки от социално ангажирани стилове (разговорен, публицистичен), като изрази, клишета, цитати, речеви и композиционни блокове са главните участници в смислообразуващия механизъм. Постига се вторична простота, често "маркирана с активен отказ от утвърдени белези на литературно обособяване". В статията си "Великият преобразувател" Н. Георгиев обобщава, че сърцевината на поетиката на Смирненски е в еднозначната конкретизация на високовероятни за символистична творба отрязъци, в които всяка дума е "малко поле за сражение между предишен и нов смисъл".

Част от целите на нашия анализ е да се разкрият двусъставността или двустепенността на този процес, а именно първичното семантизиране и изграждането на специфично художествено значение в рамките на естетическата структура. Поемата "Жълтата гостенка" не е пародия. Не е и възторжена ода с ярка романтическа оптика, образност и фразеология. Използвани са някои от механизмите на пародията, но произведението е един от най-сериозните и интимни "опити" в диалога на Смирненски със символизма и то на "арената" на езика, а оттук и представително за една преходна постсимволистична естетика. Творбата разкрива отчетливо преходен модел с вторичната, цитирана блоково "дифузност" на предходния тип, съчетана с изпробването на новия тип блоковост, за която става дума по-горе.

В поезията на Смирненски символът се връща към знак, думата се семантизира, читателят възприема представи и понятия. Знакът функционира с буквални и конотативни значения, преминава в троповост, плете сложни семантични мрежи с другите знакове. Символът става художествен образ, той има изобразителна и пластична роля. Вечерта, залезът, бледата девица, градът, призракът... – те безспорно носят много от предишния си контекст и в това е един от дълбоките полемични смислови механизми на тази поезия. Но те не значат "нещо друго", а изплитат своето значение, художествена функция и сила върху буквалния смисъл на думите, конотативните значения, контекстовата свързаност на езиковите единици, изабразителната плътност. Всъщност, профанизирайки донякъде, можем да кажем, че в тази поезия няма символика, а метафори с изобразителна и идеологически-обобщителна функция. Поетичният ефект отново е в собствените възможности на езика. Възприемателят (и анализаторът) са вече в сферата на първична семиологична система (с някои уговорки), а Смирненски трудно може да бъде подражаван. "Отворената система", каквато според С. Янев е поезията на Смирненски, всъщност представлява всяка художествена система, която непосредствено борави, подчинява и се подчинява на ес-

тествения език. "Затворената система", от своя страна, се опитва да "прескочи" езика, да обособи собствени единици, а това неминуемо води до схематизъм, висока предсказуемост и изчерпване. Една от причините за това развитие е недооценяването на безкрайните възможности на естествения език. Тук си струва да си припомним любопитния и поучителен експеримент на Гео Милев, който съставя (не сътворява) едно прилично символистично стихотворение без (или с вторично-иронична) селекция и комбинация, а селекцията и комбинацията са едни от основните механизми за префункционализирането на комуникативния език в поетичен.

Проблематиката обаче се усложнява от факта, че все пак символизмът е вторична моделираща система. Смирненски "подхваща" символизма във вече напредналата "злокачествена" фаза на клишираност и блоковост. Според С. Янев поетът е разчел "естетическия трагизъм" на символизма. Това изказване признава принципната качественост и ценност на формата. Дихотомията е съмнителна по принцип, а спрямо символистите е неплодотворна, да не кажем неверна, защото при тях структурата е изначална, формата е съдържание. Смирненски посяга на структурата, а не просто на съдържанието. Структурата е естетически факт. Добър или лош, оптимистичен или упадъчен е въпрос от друго естество. Символистичният стилов пласт в тази поезия не е подчинен на новото революционно съдържание (традиционното тълкуване), а е ново съдържание и структура.

Образ и смисъл са неразривно свързани в символа. Извън този смисъл образът се "разпада" и започва да изобразява, назовава, детайлизира. От друга страна, смисълът на символа не се свежда до еднозначно преводима формула или понятие (защото тогава това би било алегория), а се реализира динамично в системата на творбата и във връзка с други символи. Ако романтиците отричат дихотомията и мислят символа като единство на идея и образ, то Хегел рационализира структурата до алегория, казвайки, че "символът е преди всичко някакъв знак". (Между другото тук някъде се корени и не просто идеологическата преднамереност, а естетическата немощ при тълкуването на Смирненски в марксическата критика с нейния изключителен вкус към алегорията.)

Н. Георгиев защитава с всички свои публикации тезата, че е по-добре да не приемаме литературата за вторична моделираща система. Това възражение (да приемем, с оглед нашите цели) срещу възгледите на Юрий Лотман е абсолютно вярно и е основа за изключително плодоносния модел на интерпретация с основни опозиции естествен език – префункционализиран език, нехудожественост – художественост. Но ако едно литературно направление е постулирало вторичността като белег за художественост, ще трябва да приемем тази вторичност КАТО ОБЕКТ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО и само като част от него въпросът дали тази вторичност е или не е реална и реализирана.

Ю. Лотман обръща внимание не толкова на атомарното разбиране на знака (единство на означаващо и означаемо), а на включването му в знакови системи и то със системност не в плана на изразяването (разглеждан по-често), а в плана на съдържанието, доколкото и съдържанията на знаковете могат да се мислят като свързани вериги. Според автора знакът е "пресичане на две структурни вериги в някаква обща двуединна точка". Това разбиране за знака и разгледаните начини за възникване на значение са интересни и оперативни за целите ни[10]. Символизмът, както и разглеждания от Ю. Лотман романтизъм, попада "в онези вторични семиотични системи,

които претендират за всеобщност", и в които доминиращият начин за образуване на значение е така наречената "вътрешна прекодировка". Смирненски е преобразувател и новатор, защото неговото поетично слово излиза от системата и актуализира остро проблема за "съотношението на значението на понятието в структурата (на идеи или на стила) с извънсистемното значение". Извънсистемното значение в случая е обективно-речниковото. От него думата тръгва по своя дълъг и интересен път в системата на художествената творба. По-горе казахме, че анализирайки Смирненски, сме в границите на първична семиологична система. Но ако символизмът е една "провалила се", невъзможна вторична система, то поетиката на Смирненски в известен смисъл е вторичен модел на степен с уникален метасмислотворен механизъм.

Ще обобщим, че трябва да различаваме две отношения: първото е между "нормален" езиков знак и функционализирането му например като метафора в дадена творба, между нехудожественост и художественост. Второто отношение е в известен смисъл вторично и то беше предмет на нашето внимание, а именно между стабилно възложено значение на езиковия знак в една затворена система и вторично-първичното, цитатно-оригиналното, деструктивно-градивното значение в отворената, но генетично и полемично свързана с първата, вторично-първична семиологична система, каквато до голяма степен е поезията на Смирненски.

И съвсем накрая, мимоходом, трябва да се спомене, че избирателният, търсещ характер на преходната естетика се простира не само в полето на езика, но и на жанра. Преходните естетически модели са изкушени от извънлитературните жанрове, като че ли художественото, търсейки нова идентичност, се оглежда и изпробва не само границите на "поетичния" език, но и границите на литературния жанр. И дори само тази тема, и то с оглед творчеството на Смирненски, предполага едно сериозно и обстойно проучване.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] При символистите – *неприютно* пространство, където лирическият герой търси *приют* и *заслон*; където *безлични тълпи* тънат в разврат или безсмислени кръвопролития, където във *влажни сутерени* се протягат ръце *жълти* и сухи като клони... Освен това десигнацията улавя и генеративен смисъл, собствен за цялостното творчество на Смирненски, обявен за първия истински градски поет.

[2] На това и други подобни стилови редувания вече е обърнато внимание от Н. Георгиев в статията му Великият преобразувател. – Пламък, 1968, № 18.

[3] Вж БОЙЧЕВ, Я. Семантика на едно прилагателно в творчеството на Христо Смирненски. – Език и литература, 1975, № 3. Също ЕЛЕНКОВ, К. Живопис и звукопис в поезията на Смирненски. – Литературна мисъл, 1973, № 6.

[4] БАКАЛОВ, Г. Христо Смирненски. Плевен, 1925.

[5] ЧОЛАКОВ, З. Христо Смирненски. Творчески портрет. С., 1988, с. 63.

[6] Преди години прочетох интересно писмо на кандидат-студент във в. "Пулс". Бъдещият филолог бе в дълбоко недоумение как в "демократичните" времена следва да се анализира един "комунистически" поет. А по повод годишнина от разстрела на Вапцаров във в. "Труд" бе припомнена подривната му дейност като активист на БКП и веднага след това бе оспорена стойността на литературното му творчество.

[7] ЯНЕВ, С. За пародийното в литературата. С., 1989, с. 142.

[8] Тук имаме предвид структурата на тази вече вторична семиологична система, така както е представена от Р. БАРТ в студията му Съвременният мит. В: – Въображението на знака. С., 1991.

[9] ГЕОРГИЕВ, Н. Тезиси по история на новата българска литература. – Мнения и съмнения. С., 1999.

[10] ЛОТМАН, Ю. Поетика. Типология на културата. С., 1990.

Людмила Хр. Малинова

НЕПУБЛИКУВАН СПОМЕН ЗА ХРИСТО СМИРНЕНСКИ

На 18 юни 1923 г. напуска живота романтичният и присмехулно-нежен поет Христо Смирненски. Ако през краткия си жизнен път той не е подозирал, че по прокарания с идеалите на младостта магистрален път към бъдещето ще летят черните мерцедеси на следващата власт, то в последните месеци и години на своя живот болният поет с прозрението на обречен вижда човешкото несъвършенство, трагичната самота на личността, посветила се на един идеал ("Великден"), своя рицарски дял в маскарада на живота ("Рицари след бой", "Маскарад" и др.).

За Христо Смирненски има написани много спомени – в отделни книги (на Крум Кюлявков, Радослав Габровски), във възпоменателни листове; съставен е сборник; други са публикувани в периодичния печат – общо над 200 на брой. Повечето от тези текстове са написани в края на 40-те и началото на 50-те години и несъмнено носят отпечатъка на своето време.

Предлаганият на вниманието непубликуван спомен за Христо Смирненски е написан от Бончо Хаджибонев, писател, автор на няколко белетристични книги в периода между двете световни войни. Кое е характерното за този спомен? Както всички текстове от такъв характер, ъгълът на виждане, оценката на хората и събитията са субективни и освен това често повлияни от времето, през което са написани. В този текст се налагат искреният тон на автора, лично изстраданите събития, стремежът му да разкаже за човека и поета Смирненски без конюнктурно възвеличаване и патетично многословие. Изпъкват атмосферата на времето, тревожните предчувствия в дните преди военния преврат, артистичното обкръжение, в което се е движил поетът. Акцентира се на мястото на Смирненски сред българските интелектуалци от онова "ляво поколение", за което говори Иван Мешеков. В текста виждаме поета в неговото човешко измерение, неподвластно на политически пристрастия и на корективите на времето – скромен, развълнуван, безпаричен, болен, влюбен...

Ръкописът на този спомен се съхранява в Института за литература към БАН. Там той е постъпил на 14 декември 1950 г.

Христо Смирненски

Преди две-три десетилетия, ние, писателите, които дружехме, още не знаехме кой каква стойност ще има в бъдеще, какво място ще му отреди времето. Бяхме още твърде млади, всеки от нас едва беше издал по една, най-много две книжки стихове или разкази. Но смеехме да мечтаем, че някой от нас ще стане голям, именит писател, че ще се наложи на цял народ, че ще стане негова гордост и кумир.

Но за Христо Смирненски, чиито стихотворения бяхме чели, дори заучили наизуст, пръснати в някои списания, вестници и сборници и по-късно събрани в книгата му "Да бъде ден" – всички съзнавахме, че е дълбок, сърдечен поет с голям талант, чието име ще пребъде.

Среден на ръст, малко възнисък, с добро телосложение, с правилни, нежни черти на лицето, с матова кожа, която понякога избиваше в слаба руменина, с бавна, спокойна походка – Смирненски се отличаваше от нас и по тихия си сдържан говор, по скромността и вежливостта си.

Косата му – черна и малко разчорлена по бохемски, вчесана назад, с попадали кичури встрани, хармонираше на лицето му; челото му бе височко, чисто, без бръчки, веждите – правилни, надвесени над гъстите му клепачи, а погледът проницателен, човечен, мек – излъчваше красота и сила. Тоя прекрасен поглед, през който прозираше душата му, поглед, който криеше благородство, мекота, но и дръзка воля, беше понякога язвителен, присмехулен, злъчен. Тогава и езикът му ставаше закачлив, лют, предизвикателен. Из неговата уста излизаха думи правдиви, дълбоко искрени, думи из наранено сърце и наболяла душа. Това биваше в редки минути, в най-приятелска среда, в минути на тежка размисъл за измъчения и беден народ, в минути на благороден гняв против неправдите, против измамите, подлостите, двуличието и хищността, които се насаждаха и вирееха широко у нас; против ония, които култивираха тия долни страсти, които развращаваха народа и го тласкаха към тежки неволи, глад и духовно израждане.

Но такива разговори бяха редки. Към такива задушевни изповеди Смирненски не беше склонен.

Отношенията ни бяха обикновени, но сърдечни. Случайни срещи по улицата, на разходка към Борисовата градина, на кафе в сладкарница "Цар Освободител", в някоя книжарница или издателство – разговори все около литературата, все за нашата поезия, на която дадохме толкова много дан, за която зарязахме образованието си, кариерата си, бъдещето си. Хора като Христо Смирненски, Димчо Дебелянов, Христо Ясенов, Гео Милев, Людмил Стоянов, Гьончо Белев и Николай Хрелков, с които дружах в ония години, не мислеха за неизвестното утре, не гонеха служби и доходи, не милееха за кариера, която ще им подсигури живота, нито им трепваше око пред бъдещето. Те съзнаваха, може би дълбоко в себе си, че тяхното дело ще пребъде, че то е достатъчна награда за самите тях и за близките им, че това, което са направили при толкова мъченически несгоди, е подвиг за своето време, че вярата и надеждата им в утрешния ден е била дълбока. Те знаеха, че техният път е определен от съдбата; че тяхното призвание е стръмен път към Голгота. И затова кървавите стъпки по тоя път личат като ярки петна в нашата художествена литература.

Някои от нас се занимаваха и с политика. Всички бяхме убедени левичари. Но никой от нас не предугаждаше развоя на събитията и близката катастрофа на страната ни.

Срещите ни ставаха по-внимателни и предпазливи, разговорите кратки, насаме, между четири или шест очи. Увехнаха много планове, починi, замлъкнаха веселите разговори и младежки смях.

Към края на 1922 година, може би ноември или декември, една привечер дойдоха при мене, в книжарницата ми на "Цар Освободител" 14 – Филип Чипев, мой братовчед по майка, Христо Смирненски, със своето любимо момиче, наверно Женя Дюстабанова, Тодор Боров, карикатуристът Ал. Добринов и художникът Стефанов и пожелаха да си устроим приятелска импровизирана вечер.

Поканих ги в галерията над магазина, гдето беше канцеларията и жилището ми, настанихме се удобно, пратих да купят вино и закуски и се унесохме в най-интересни и весели разговори. Дойдоха по-късно още двама наши другари, които и досега не си спомням кои бяха. Толкова бяхме се вдали в разговор с Христо и Филип, че дори забравих околните.

Със Смирненски не бях се виждал доста време. Наглед беше добре със здравето, никога не се оплакваше от нещо, ала понякога се закашляше, лицето му слабо поруменяваше, казваше, че бил се простудил. Аз се озадачих, защото току-що бе се поминал мой брат, лежал на фронта от тежка малария и заболял от скоротечна туберкулоза. Имаше опасни признаци. Мъчно ми беше за човека, за поета, за добрия, незаменим другар.

Говорихме много: за вечната наша орис – поезията, за книгите, които бяха излезли, за това, което готвим да напечатим, за издателя Александър Паскалев, който се беше обградил само с помазани привилегировани поети и писатели, за издателя Георги Христов, чийто главен литературен съветник и редактор беше Николай Райнов, за току-що излезлия роман на Райнова – "Между пустинята и живота"*, гдето даваше образа на Христа без божествения ореол на спасител. Говорихме за Георги Бакалов, който ликвидираше като издател, за новите списания и сборници и за теглото на писателите. Говорихме и за поета Владимир Попанастасов – Пепо, мой близък познат от Арменското кафене, вуйчо на Смирненски, един от най-ревностните сътрудници на "Българан" от първите му години. Пепо бе паднал убит на 3 юли 1913 г. при Лъгадина в бой с гръцките войски. Поемите му "Легенди", в които бе влюбен Смирненски от детинство още, бяха наистина прекрасна поезия за онова време. Пепо бе един роден поет. И Смирненски, надарен с ирония и хумор, бе един от сътрудниците на "Българан" в по-късните му издания, дори негов краткотраен редактор преди вестникът да мине в ръцете на реакцията.

Въпреки че Смирненски изобщо бе свенлив и мълчалив, предпочитайки да слуша другите, отколкото да говори, тая вечер, попаднали на интересни теми и спомени, той се оживи и развесели. На няколко пъти, в кръга на идейни другари и приятели, ние бяхме се почерпвали със Смирненски и Ясенов в питейното заведение "Копривщица" на булевард "Дондуков", гдето съдържателите – братя Будинови, бяха наредили китно едно вътрешно кътче, с рогозки около стените, с картини и карикатури, и гдето ние беседвахме на "жизнецветни теми", чуквахме чашки и се веселехме по младежки. Тука идваха обедно време да си "вземат пая" и Гео Милев, Гьончо Белев, Георги Михайлов (преводач на "Прокълнати поети"), в редки случаи Людмил Стоянов и Николай Хрелков. Тая компанийка бе се пръснала вече, па и времето беше станало по-друго. Следяха и наблюдаваха.

Сега, събрани на закрито, като мои гости, всички се отпуснаха. Смирненски си пийна само 3-4 чашки, но беше приятно възбуден. Момичето му бе се облегнало на рамото му и слушаше унесено. Кое беше това момиче, не попитах, но виждах, че много се обичат. Христо галеше ръката ѝ, отвреме навреме я поглеждаше влюбено, тъжно, и се усмихваше разсеяно.

* Романът е излезнал през 1919 г.

Така мина времето до късно след полунощ, когато се разделихме. Не помня дали имаше полицейски час по това време.

Притеснителен, дори срамежлив, Смирненски не се налагаше никому, не се натрапваше даже на най-близките си приятели, а чакаше да го поканят. Беше толкова скромен, както и Ясенов, че предпочиташе да бъде сам, да "плува в самота", отколкото да дири случайни компании.

Десетина дена по-късно случайно се срещнахме със Смирненски по "Цар Освободител". Той беше сам. Тълпата се движеше по булеварда, както винаги безгрижна и доволна, шумеше, блъскаше се. Смирненски беше излязъл да подири близък човек, беше празничен ден и наши хора никъде не се виждаха. Поканих го у нас. Поседяхме около един час. Той бе твърде уморен и дори полегна на дивана. Въздъхна дълбоко и рече загрижено:

– Почна да става лошо. Властта е подгонила мнозина от нас. Някои се крият вече, други заминават из страната при близки хора. Предчувствам, че идат тревожни дни...

После, като скръсти ръце на гърди, това беше обичайната му поза, рече загрижено:

– Искам да замина някъде на отдих, да си почина, па и да поработя, но къде? И с какво? – и леко въздъхна. После стана да си върви.

Изпратих го до кафенето, но там беше затворено. Беше вече късно. Шумната улична тълпа се разотиваше, по булеварда се мяркаха последни двойки и тук-там групички от младежи.

На раздяла поговорихме за Филип Чипев, за Ясенов, за Гео Милев и останалите.

– Виждаш ли ги? При тебе мяркат ли се? Когото видиш – поздрави го от мен... Сбогом! – рече Смирненски и стисна ръката ми.

– Сбогом! – отвърнах аз и потръпнах от една зловеща мисъл: защо не си казахме довиждане?

Това бе последната ни среща. По-късно, през пролетта на 1923 г., узнах от Ал. Добринов, че Христо не бил добре, че бил в Горна баня на почивка и лечение.

Политическото напрежение се сгъстяваше. Носеха се тревожни слухове за преврат.

Бяхме разтревожени и загрижени. И 9 юни дойде внезапно, вероломно, дръзко. Изненадани и затънали в себе си и понесени във вихъра на новите събития след убийството на Стамболийски – малцина от нас бяха ходили да навестят Смирненски.

Маргарита Славова

МАЛКО ПОЗНАТИЯТ ВАСИЛ КАРАГЬОЗОВ – "ВОЙНИК, ПОЕТ В ИЗГНАНИЕ" И ДРАМАТУРГ

Васил Карагьозов е творец интелигент от възрожденски тип, приобщен към революционните идеи на своето време и отзивчив към неговите духовни потребности и естетически търсения. *"Войник, поет в изгнание"* – така се подписва на френски в писмо от фронта писателят, участник в трите съдбовни за България войни – Балканската, Междусъюзническата и Първата световна.

Наред с лирическите изблици, плод на които са циклите "Трепети и сълзи", "Одрински поезии" и "На война", редникът се изявява като творец и в дневниковите бележки и писмата до близките.

Писмата от фронта – свидетелства на времето и поетовата психобиография, са вълнуващи творения на епистоларното изкуство. Те ни правят съпричастни на бойни подвизи и делнични войнишки грижи, на излъгани надежди и натрупани разочарования. Същевременно очертават духовния портрет на художник, съумял да съхрани в суровия делник на войната сетива за красотата на околния свят, бащинска нежност и копнеж към уюта на дома и простите човешки радости.

Част от тези писма са публикувани в "Избрани творби" през 1983 г. По думите на един от съставителите и редакторите на тома – проф. Иван Сарандев, в него са включени със съкращения всички писма на Васил Карагьозов до съпругата му Иванка Манчева-Карагьозова, писани по времето на Балканската и Междусъюзническата война, както и по-интересните писма от Първата световна война.

Двадесет и три годишен, младоженец, Васил Карагьозов е на фронта от първия ден на Балканската война – 5 септември 1912 г. На 6 септември изпраща върху открита пощенска картичка първото си фронтовашко писмо. Тъй като не участва пряко в боевете, а е натоварен с писарска работа, в това число и да води журнала на 56-ти пехотен полк, писмата му, почти всекидневни, са своеобразна хроника на бойните действия, видяни и оценени "отвътре", през зрителния ъгъл на човек от бойното поле. Ето защо за незапознатия с военната история читател те носят богат информационен заряд, а вероятно биха били интересни и за специалиста военен историк – като автентична свидетелска, макар и неофициална, гледна точка към известни факти и събития. Например:

9.11.1912

с. Ортакчий

Миличко, ето вече почти месец откакто сме разделени и аз скитам заедно с войската край Одрин. Сега се намираме южно от Одрин, край цариградския път, на 7 или 8 километра от Одрин. Бомбардировката на града не е почната, защото има да се превземат важни пунктове, та тогава да се настанят оръдията.

30.11.1912

с. Оглу паша

Мила Иванке,

Както сте чели вестниците, преговорите за мир вървят успешно и докъм Никулден вярвам да се дойде до известен резултат.

28.12.1912
с. Софуларе
Мила Иванке,
Ние си стоим в същото село, където прекарахме и коледните празници. Утре, до 7 ч. вечерта, е последният срок, даден на Турция, за сключване на мира…

31.12.1912
с. Софуларе
Мила Иванке,
Ние тук сме на почивка. Одринските укрепления стърчат само на 2–3 км от нас, но те вече не ни плашат, защото фаталната дата 28.12., която тъй много ни тревожеше, премина без инциденти – примирието продължава и може да се каже с пълна увереност, че сключването на мира е предстоящо.

21.1.1913
с. Софуларе
Мила Иванке,
За голямо наше нещастие и за нещастието на целия български народ войната се почна отново… От 5 дни насам има ожесточен артилерийски двубой, който ще реши изхода на войната.

Особена стойност има писмото, датирано:

Одрин,
14.3.1913, четвъртък
Мила Иванке,
Най-после след ожесточената атака на 12 и 13 март срещу турските укрепления Одрин, непревземаемият Одрин, падна…

Това писмо, което подробно разказва за превземането на Одрин, носи:

и патоса на победата: *"Никой, ама абсолютно никой не вярваше, че най-силната крепост на света ще падне тъй скоро"*;

и гордостта от *"това чудо, извършено от един издръжлив народ, какъвто е българският"*;

и жалбата по жертвите, дадени от двете страни – на победителите и победените: *"Ходих по цялата фронтова линия и видях ужасни картини"*;

и съчувствието към гладното местно население: *"Яли конско месо, а бедните пасли трева!"*;

и надеждата за скорошния край на войната: *"Сега, след превземането на Одрин, разрешението на въпроса по сключване на мира ще се ускори. Според сведения на Чаталджа също имало наши победи. Дано всичко това се свърши по-скоро."*

Впрочем тази надежда се прокрадва във всяко писмо – като лайтмотив на живота, който не се помирява с разрушението, болката и смъртта:

"Дано всичко свърши по-скоро, та да се опомним след този ужасен кошмар" (26.06.1913 г.); *"Ние все очакваме да се свърши тази чудовищна война"* (4.02.1913 г.).

"Ужасен кошмар" и *"чудовищна война"* – това е емоционалната оценка, дадена от хроникьора на събитията на бойното поле, което е видяно не само и не толкова

като арена на атаки и отстъпления, но преди всичко като *"арена на толкова човешки нещастия"*.

Хуманистичният патос определено надделява над патриотичния във фронтовите писма на Васил Карагьозов до близките. През призмата на човешкото се остойностяват и победите, и пораженията. Макар че в отделни моменти при оценката на войната се проявяват и възгледите на интелигента социалист.

"В такова време човек просто претръпва, неговото благородно чувство едва ли не се притъпява за известно време, само инстинктът за самосъхранение се изостря" – споделя със самоукор Васил Карагьозов. Но писмата му, точно обратно, опровергават това негово усещане и разкриват съхранената му способност да откликва на чуждото страдание или да се възторгва от хубостта на природата и творенията на човешкия дух:

"Мила, тежки мразовити дни настанаха за клетите войници. Нощем – на предната линия, изложени на ледения вятър и без огън (защото им се забранява да кладат огньове в окопите) – нещастните, положението им е ужасно!" (4.02.1913);

"Горко на ранените! Тежко на близките на падналите жертви!" (25.12.1912);

"Но защо, защо е всичко това? Ще стане ли по-топло или по-студено на сиромашта даже ако се превземе цял свят? Не ще съмнение, че положението на семействата в България днес е много по-тревожно и окаяно от по-преди. И ние живеем в културния 20 век!" (30.01.1913)

Антимилитаристичните настроения намират не само пряка риторическа изява в писмата на Васил Карагьозов. Те се чувстват и в крайно негативното му отношение към патриотарската поезия на Кирил Христов, наречен от него *"певец на ножа и кървите"*:

"Кирил Христов е за оплакване със своите апологии на войната. По-добре да си мълчеше, за да не се превеждат от американците стиховете му, пропити с войнишкото "напред на нож" и "ура"..." (1.03.1913)

Високоерудираната натура на младия фронтови писар предпочита друг тип поезия:

"Всекидневно ми иде на ум съдържателната Некрасова песен "Кат гледам ужасите на войната..." И в тия тревожни времена, когато падат толкова жертви, като ехо се разнася последният стих, рисуващ скръбта на майката: "Тя синове си няма да забрави, / починали в свирепи боеве..." Тия няколко реда добиват днес особено значение!" (30.11.1912)

Често творецът сам намира емоционални контрапункти на кошмара на войната – почти във всяко писмо възторжено споделя впечатленията си от околния пейзаж или с копнеж описва представата си за домашен уют и семейно щастие:

"Ние живеем сред природата: около нас се топят снеговете, шуртят потоците, цъфтят минзухарите и пеят чучулигите. Над главите ни прелитат повече жерави, отколкото гранати..." (1.03.1913);

"Тук е чудно пролетно време! Изпод земята невидимо и неочаквано се появиха безброй цветя и ние ги гледаме удивени. Щъркелите важно се разхождат около нас, газят из близкия поток, а ние им се любуваме от землянките, в подножието на хълма. Чуден е нашият хълм!" (10.03.1913)

Възторженото опиянение от природата често прелива в носталгия по дом и близки. И това е другият лайтмотив в писмата на Васил Карагъозов от фронта. Те са наситени с интимност и топлота, с любов и благодарност към съпругата, възприемана и като любима, и като другарка, с трепетно очакване на вестта за първата рожба:

"Само мисля за тебе, все за тебе, и да знаеш как силно е желанието ми да те видя и прегърна. Всяка нощ ми се струва, че си при мене, като пред очите ми изпъкват най-милите и сладките моменти из нашия другарски живот... И аз ти благодаря за всичко, всичко преживяно... и от сърце ти пожелавам да бъдеш бодра и търпелива в тревожните дни на скръбна раздяла, които прекарваме...";

"Мила, прегръщам те страстно, целувам те по сърцето и ти шепна:
До виждане! До щастливо виждане!
От твоя другар Васил"

Разкриващи атмосферата на духовно общуване и споделена обич, писмата изразяват сърдечните трепети на един нежен и слънчев човек, силно привързан към дом и близки, но насилствено откъснат от тях.

В дневниковите записки от 1915 г. (публикувани под заглавието "Пътни бележки" в "Избрани творби" от 1983 г.) откриваме лирическа миниатюра, условно адресирана до малката тогава дъщеря на поета Теменужка. И макар че в друга редакция и под заглавие ***"Снежинки"*** стихотворението се е появило година и половина по-рано в ученическото списание "Венец" (1914, кн. 7), по-долу се цитира вариантът, включен в контекста на записките. Защото, освен че мотивира лирическия облик на твореца, този контекст очертава емоционално-психологическия облик на един художник с потенциални възможности за пълноценна изява в областта на детската поезия – останали, за съжаление, нереализирани.

"И падна първият сняг, и побеляха планинските склонове над Враня. Наведен над писмената маса, аз нареждам ласкави словца за Теменужката:

Мила Теменужко!

Тази вечер дядо Снежко внезапно посети нашите места и обви с бяла премяна поля, чуки и долини. В душата на татко бавно зазвучава зимна песенчица:

Прелитат палави снежинки,
деца на люта зимна хала,
и тихо стелят – на дружинки –
земята, в морен сън заспала.

Там всяка пряспа мълком готви
обилен клас след мразовете
и всяка беличка снежинка
ще се превърне в майско цвете.

Така и Теменужката, когато татко се върне напролет, ще разцъфне от радост. И ще блеснат тогава милите очички под игривите лъчи на възроденото слънце."

Сетивната конкретност на пейзажа и одухотвореният образ на зимната природа – *"земята, **в морен сън заспала**", **"палави** снежинки", **"деца** на люта зимна хала"*; лирично-песенната тоналност и непосредствено изведената идея за красотата и хармонията на естеството, за диалектиката на живота поставят тази сякаш случайно родена творба до най-добрите образци на нашата пейзажна лирика за деца. А паралелизмът между стихотворния текст и текста на записките доказва умението на автора да доближи поетичния образ, изпълнен със значимо човешко съдържание, до детския поглед за света.

Още две стихотворения, посветени на починалата месеци след раждането си първа рожба на Васил Карагьозов – също Теменужка, намираме в писма, писани порано, по време на Балканската война.

"Аз даже съчиних и песничка за Теменужката..." – пише поетът в писмо от Одрин (14.03.1914). Ето и самата песничка:

Теменужке модроока,
Теменужке ароматна!
Мойта обич е дълбока
към усмивката ти златна.

Ах, да знаеш как бленувам
погледа ти чист да зърна!
Сладко да те нацелувам,
весело да те прегърна.

А пък ти кажи на мама,
че настават дни честити!
Скоро ще се видим двама
след тез битки страховити!

Другото стихотворение е в писмо то 23.04.1913 г. *"Песничка, написана нарочно за тебе"* – четем в текста-обръщение към детето. Заглавието ѝ е ***"Горската теменуга и нашата Теменужка"***. Рамкирана от начално-финалното повторение на строфата:

Теменужке, ти цъфтиш
във гората приветлива,
но ела дома и виж
Теменужка по-красива!

– тук е пресъздадена идиличната картина на семейния "благодат" – с атмосферата на духовно общуване и взаимна обич, дълбоко лелеяна от поета-фронтовак.

В цитираните стихотворения-писма – интимен монодиалог на щастливия баща с непомилваната от него първа рожба – липсва художествената обобщителност и изразителност на писаната по-късно "зимна песенчица" (разгледана тук преди тях).

Но те са и израз на копнежа на поета за мирен живот и косвено отрицание на войната, и неподправено свидетелство за хуманистичния заряд на неговото светоотношение. Лирическите късове са образен и емоционален контрапункт в писмата му до любимата съпруга, които я правят съпричастна към суровия войнишки бит и "хрониките" на победи и поражения.

"Аз намирам подтик за работа и в тъгите, и в радостта" – ще обобщи покъсно в писмо до своя близка (Мария Пантелеева) творецът. Няколкото негови детски песни са плод на радостта и любовта. Онази сладка радост от мисленото "общуване" със семейството, онази всеотдайна любов към съпруга и деца, които изпълват душата на поета до края на преждевременно прекъснатия му житейски път.

След войните, когато отново се завръща към учителската професия и към активна обществено-културна дейност, Васил Карагьозов пише и една детско-юношеска пиеса в стихотворна форма с приказен сюжет, озаглавена ***"Вълшебните ягоди"***. Нейният текст не е публикуван. Сведения за сценичната съдба на произведението намираме в спомените за поета – на неговия колега, другар и близък на семейството Тодор Пъндев и на актьора Иван Попов.

В тези спомени има моменти, които ни въвеждат в атмосферата на някогашния кипящ културен живот на столицата и на неотстъпващата ѝ в това отношение провинция.

През ония години в големи и малки градове, дори в селата, широко се разгръща училищна театрална самодейност. Формират се (още от началото на века) така наречените детски музикални китки – своеобразни училищни оперетни трупи, които търсят за репертоара си български детски оперети. На тази нужда откликват мнозина учители-композитори, сред които е и старозагорският учител по музика Тодор Пъндев. И тъй като му е било необходимо сътрудничеството на колега-литератор, той привлича за свой сътрудник приятеля си Васил Карагьозов. Тандемът сътворява оперетката "Вълшебните ягоди", представена на 08. 01.1924 г. от детската музикална китка в Стара Загора. "Игра се не оперно, защото музика за цялата пиеса не успях да направя – но с хорови ансамбли и балети, достатъчни за разхубавяване на вълнуващия поетичен разказ" – споделя Тодор Пъндев (в "Моят другар и приятел", С., 1945 г.).

Преди това (през есента на 1922 г.) Карагьозовата пиеса, преименувана със съгласието на автора на "Слънчова невеста", се е играла на сцената на софийския театър "Ренесанс".

Съхранени са няколко авторски машинописни преписа на текста на пиесата, жанрово определена като "приказка в четири картини".

В основата на сюжета е използван познатият у нас фолклорен мотив за Слънчовата женитба, разработван и от други наши писатели (например в идилията "Слънчова женитба" на П.Ю. Тодоров). В произведението на Карагьозов мотивът е интерпретиран чрез въвеждането на приказно-митологични персонажи, функции и сюжетни ходове.

Наред с главното действащо лице – сирачето Росица, Слънчовата годеница, и нейните дружки, представени в битово-реалистичен план, се появяват фантастичните обитатели на приказното царство – мащеха-зима, царица-пролет, великан-пазач, горски вили и божества, както и митологичният образ на жениха Слънчо, представени в приказно-романтичен план.

Драматургичното действие обаче разчита не толкова на традиционния конфликт между силите на Доброто и Злото, колкото на познатата от народната песен сюжетна ситуация – драматичния оброк на земната девойка на Слънчо, наложен по силата на съдбовно предопределение. Така авторът преплита един народнопесенен мотив, предразполагащ към идилична или мелодраматична трактовка, каквато е избрана в случая, с друг, също народнопесенен мотив – за доброволната саможертва в името на любовта. А образната система е натоварена с допълнителни функции и значения. Например Росица веднъж е пасивен обект – Слънчова избраница, която действа единствено по силата на предопределението; втори път – поема функциите на протагониста, ликвидиращ началния недостиг (животворните вълшебни ягоди) благодарение на своите идеални качества; а във финалната част, която повтаря финала на първообраза, тя придобива символичен смисъл – представя саможертвената любов.

Подобно художествено решение при удвояването на функциите отчита младежкия адрес на драматургията и на спектакъла, но при наслагването на значенията "забравя" за него. Дали е находка или несполука на автора, днес е трудно да се каже. Защото като културно-исторически факт на едно друго време драматургията на "Вълшебните ягоди" трябва да се оценява с критериите за художественост на същото това време. Такъв подход ще ни позволи да разберем и възторзите на някогашната публика, които са отбелязани и в двата посочени по-горе спомена, и появата на подобно произведение в литературното дело на творец като Васил Карагьозов.

Прочитът на това произведение днес би бил сантиментално оцветен с разбиращо снизхождение и същевременно би оценил по достойнство "задевките" на момит и момците в първата и последната картина, великолепно решени в народнопесен стил. Подобен прочит, задължително отчитащ историческата перспектива, може с мо да обогати нашите представи за Васил Карагьозов, чието име се свърза едва ли не само с развитието на ранната пролетарска и антивоенна литература.

Съхранила поривите на един човешки дух и тътена на едно размирно време, епистоларната проза наред с детската поезия и драматургия на Васил Карагьозов дава на съвременния читател уроци по хуманизъм и мяра за пълноценен и съпричастен живот, мяра за интелигентност, каквато, уви, малцина днес притежават. Малко познатите страници от неговия творчески портрет допълват с ярък и достоверен щрих портрета на българската интелигенция от първата четвърт на XX век, която, макар и лишена от своята нормална за развитие среда, запазва облика си на духовен лидер на обществото.

Владимир Янев

ВЪЗПРИЕМАНЕ И ХАРАКТЕР НА БЪЛГАРСКИЯ ЛИТЕРАТУРЕН АВАНГАРДИЗЪМ

За разлика от възприемането на авангардизма в Западна Европа и в Русия посланията на нашия авангардизъм остават неразчетени от съвременниците му, а и десетилетия след това. Причините са от различен характер, но е факт проблематичността на рецепцията. В тази връзка Иван Сарандев твърди, че "*и досега липсва инвентаризация, установяване на художествените факти, имената на авторите, на литературните програми и манифести, появили се в печата*"[1].

Така, ако вярваме на рецептивната естетика, че истинската ценност на творбата се конституира в акта на нейното възприятие, ще признаем непълноценността на отношението към авангардизма някога, пък и неразработеността на много от аспектите на проявленията му в съвременните изследвания. При съществуващото положение дори рискованото предположение – "*онова, което сме в състояние да твърдим без особени рискове, е фактът, че в българския авангардизъм са представени от експресионизма и футуризма до дадаизма, сюрреализма, диаболизма и имажинизма*"[2] – не може да бъде категорично оспорено. Може, разбира се, да възкликнем – "Барабар Петко с мъжете!", но не е ли авангардизмът по принцип точно такъв "Петко"?!

Все пак бихме могли да се поусъмним, че една информативна статия на Кирил Кръстев за дада – "Началото на последното", няколкото стихотворения на Теодор Траганов (автор на сецесионно-мистичните "Истерични веери" и "Гонг на безумието"), както и позоваванията върху сегменти от "Нула. Хулигански елегии" на Николай Марангозов, са достатъчно основание за провъзгласяването на български дадаизъм, както настоява в малко позната своя публикация Иван Сарандев[3]. Изследователят отстоява сходни тези и до днес, твърдейки, че "*в хронологически план дадаизмът се появява у нас едновременно с футуризма (1922)*", за да продължи – "*при това литературното отроче има същото месторождание и родители – Ямбол и литературният кръг около списание "Крещендо"*"[4]. Едва ли следва да се надценяват епатажно-игровите акции на ямболските авангардисти, чийто връх е натворилият известен скандал "Манифест на дружеството за борба против поетите"[5]. Но твърденията на изследователя имат своя логика, докато съмненията ни имат поне тази стойност, че представят трудностите при опознаването и изследването на българския авангардизъм от годините на неговите изяви до днес.

Нашата литературноисторическа и теоретическа мисъл компенсира в известна степен своето отрицаващо недоумение (достатъчно ясно проявено в текстовете на 20-те години и в преобладаващия брой интерпретации до 60-те–70-те години) чрез постановките за взаимовръзка между разнотипните естетически явления на традицията и модерното, по-специално в интересуващия ни аспект – за типологичните сходства на символизма и авангардизма. Така в по-ново време Светлозар Игов твърди, че дори "*когато се отблъсква от символизма, следвоенната поезия е постсимволистична, наследява изразната зрелост на българския предвоенен символизъм*"[6]. А с тезисите си за трансформационните процеси в "*своечуждието на българския модернизъм*"[7] Александър Йорданов онагледява по свой начин и цитатността на авангардизма спрямо символизма.

Подхващайки становищата на Тончо Жечев и Светлозар Игов за трите етапа в движението на българския модернизъм (индивидуализъм – символизъм – авангардизъм) и имайки предвид членението на Никола Георгиев за трансформационно-приемственото редуване на "*компактно*" и "*дифузно*" в художествения изказ[8], Никита Нанков също дава израз на разбиранията си за ставащото в литературата ни в тази посока. За него първият етап обхваща последното десетилетие на XIX и първото десетилетие на XX век и е свързан преди всичко с имената на Стоян Михайловски, Пенчо Славейков, Петко Тодоров, д-р Кръстьо Кръстев. За тях се изтъква, че търсят "*идеалното държавно-обществено устройство или същностно идеалното в човека изобщо и в българина в частност*" и че изказът им е "*преобладаващо компактен*". За символистите, представящи втория етап (от първите години на XX век докъм началото на 20-те години), "*философско-естетическото равнище е божествено-идеалното, а естетико-поетическото – дифузният изказ*".

Третият етап – от началото на 20-те години на XX век – според Нанков се представя най-вече от Гео Милев и авангардистите, Смирненски, късния Николай Лилиев, Асен Разцветников. Следват разсъжденията: "*Във философско-естетическо отношение противопоставянето между земното и отвъдното съществува, но ударението категорично пада върху земното, разбирано като съвършено и носещо някои черти на отвъдното – тема за "земния рай"; напрежение, породено от преодоляване на двумирието (поемата "Септември" на Гео Милев, стихотворението "Червените ескадрони" от Смирненски, статии като "И свет во тме светится..." от Гео Милев и т. н.). Разнообразие в естетико-поетическо отношение: а) трансформиране на компактния изказ от първия етап и от времето преди модернизма, (компактността в най-ярката ѝ форма, изследвана от Георгиев) в хетерогенно-колажен компактен изказ (изследван от Александър Кьосев, Едвин Сугарев и др.) – Гео Милев и експресионистите, авангардизмът; б) запазване и модифициране на дифузния изказ – Смирненски, Лилиев, Разцветников и др.*"[9]

Ако и да са лансирани в скорошно изследване, тези положения не са съвършено нови – Розалия Ликова доста отдавна подчертава връзката между символизма и следващите го художествено-естетически явления. Естетическия прелом тя тълкува в много от книгите си не само като тотално отрицание, а като явление, съдържащо в себе си родилните петна на символизма. "*Със своята идейна, философска противоречивост, със своята естетическа двойственост, която го влечеше едновременно към живота и към метафизическата абстрактност, символизмът носеше в себе си причините за своята смърт*", отбелязва изследователката, за да продължи: "*и заедно с това възможността да продължи живота си на по-висока историческа степен*"[10]. На последното съждение се основават идеите, че "*воювайки със символизма, поезията на двадесетте години същевременно го унаследява*"[11], че "*преодолян исторически [...], символизмът с редица свои достойнства в областта на поетиката бе "снет" диалектически в отричащите го антисимволистични течения*"[12]. Въпросът за трансформацията на поетиката на символизма изследователката разглежда многократно и на различни равнища, но в случая най-важно е да подчертаем стратегемата на основната постановка за отрицателите-наследници.

Така изразеното разбиране е поетологически конкретно у Лидия Гинзбург: "*Връзката осезаемост и съответно еманципацията на специфичните стихотворни*

средства (размер, рима, ритмосинтактични връзки, звукова организация и т.н.), съчетаването на най-далечни смислови единици, неограничено растящите метафори, издигнатата до принцип многозначност на словото – всичко това символизмът предлага на ония, които идват да го сменят, и дошлите на смяна разработват тези начала с още по-голям максимализъм."[13] Една основополагаща концепция!

Върху схващанията за генетичната връзка символизъм – авангардизъм градят възгледите си и българските "символистоведи". Симеон Хаджикосев например допуска, че авангардните течения в литературата ни приемат "*формата на криза на поетическото съзнание на символизма*"[14]. Иначе казано – почти всеки изследовател, независимо дали борави или не с термина, определя българския авангардизъм като "постсимволистично" явление. При цялата си мотивираност и надеждност спокойните научни постановки за приемствеността, за възвратно-постъпателните движения, за генетико-типологическите сходства не разкриват в достатъчно пълна степен драматизма на сблъсъка между двете разнородни системи. Творците с най-ярко проявен индивидуален профил от следвоенната генерация виждат в символизма и в неговите представители естествените си врагове, а тяхната непосредствена близост определено им пречи да се чувстват благодарни продължители.

Срещу стражата на прословутата "кула от слонова кост" идва не смяна, а разнородна тълпа от разрушители. Те настъпват "без сигнал, без ред"! Настъпват не като частични реформатори на поетическия език – това им изглежда дребнаво смешно; не като обикновени критици на закостенялата система от художествено условни шифри, предназначени за декодиране от малцина – това е само тяхно средство към по-висша телеология, а като тотални отрицатели на целия дотогавашен естетически език и способите му за боравене и комуникиране – като изразители на радикални проекти за устройството на националното, на човешкото. Противопоставяйки на неведомите тайнства на кулата, на нейните застинали неоромантични форми, на изолираността и неизменяемостта ѝ своята раздвижена до деформираност представа за света, своя активизъм, своето "варварство", новите автори са пълни отрицатели на предхождащите ги ценности. Те не признават затворените и ограничени пространства, отричат езотеричната реч, подменяйки я с хилядоустия език на улицата, заглушавайки с виковете си шепота, за да демонстрират критико-провокативно отношение към безволието или към гордата самодостатъчност на символистичния "аз". (Някъде Кокто беше сравнил опитите на кубиста Пикасо да излезе от триизмерното пространство с бягството на каторжник, устремен към свободата извън пределите на собственото си "аз". Центростремителността на символизма е категорично неприемлива за центробежните, центроразрушителните идеи на авангардизма. Последните "физически" метафори са заети от Едвин Сугарев[15].)

На стремежа към извисеност авангардистите противопоставят прозаичната и груба делничност, на аристократизираните духовно-музикални форми – плебейската грубост и режещите слуха нови съзвучия; на богатата, психологически нюансирана инкрустация – "*интензивността и радикализма на чувствата*"[16], на изолационизма и самотничеството – декламативната връзка с тълпите и то не на представените в "слънчевостта" им тълпи. За последното става дума и по-нататък, но нека още тук отбележим съвсем не странната близост между писаното през 1912 г. в списание "Акцион" от Лудвиг Рубинер и в "Септември" на Гео Милев. Да сравним "*Кои са друга-*

рите? – Проституиращите, поетите, сутеньорите, колекционерите на загубени вещи, джебчиите, безделниците, влюбените – в кулминацията на любовния екстаз, религиозните безумци, пияниците, страстните пушачи, безработните, скитниците, разбойниците, изнудвачите, протестиращите, извеяните, паплачта... Ние сме изметът, боклукът, презрението. Ние сме светата сган!", с участващите в бунта "*селяци / работници / груби простаци / безимотни / неграмотни / профани / хулигани / глигани/ – скот като скот* [...]". Това е "*светата сган*" на нашия поет!

Твърде остри са противоречията между символизма и наследяващо-опровергаващата го литература в контекста на конкретно-историческото и художественоестетическото време. Това решително скрива от погледите на съвременниците общността на част от сродяващите различните направления принципи и не следва да се прикрива от изследователите при търсенето на несъществуваща плавна моделност на литературния развой. Защото признаците на модернизма и авангардизма могат да са в известна степен сродни, но са преди всичко съществено различаващи се! (Различните неща се различават по белези, които са донякъде общи за тях, но това не ги прави по-малко различни.) Така че ще приемем като основателна забележката на Едвин Сугарев: "*Това, което отделя и противопоставя символизма и естетизма на футуризма, експресионизма, дадаизма, сюрреализма и прочие "изми", едва ли е по-маловажно от това, което ги свързва.*"[17]

Естествено, че не е по-маловажно – много, особено важно е! Двайсетте години на XX век в световната и в българската литература не представят обикновен поколенчески разрив, извечно съществуващия конфликт "бащи – деца". По това време става въпрос за съвършено ново отношение към словото, към изкуството, към културата, към екзистенциалната проблематика в най-широкия смисъл на понятието. Тогава късните напъни на естетизма, напразно опитващ се да "*замества религията на живота с религията на изкуството*"[18] са отречени от разрушителния, но заедно с това и жизнестроителен порив за цялостно битийно пренареждане. Радикалният авангардизъм не признава приемствеността, еволюцията, не се задоволява с частични реформи – той е бунтарски насочен срещу самите основи, срещу "онтологията" на живота и на изкуството. Предходните изява на модернизма му се струват остарели и непродуктивни. В тях откриват и отричат един "Аз", прекомерно втренчен в себе си, който дори когато гледа настоящето, не го възприема като проекция на бъдещето. С основание – символистът търси универсалното, въплъщение на абсолютния Дух. А както патетично провъзгласява Жорж Сорел: "*Ние знаем, че нещо е добро тогава, когато то като градивен камък на бъдещето изпепелява настоящето.*"[19]

В духа на казаното е интересно да се обърнем към книгата на Марко Бунин "Сигнали" (1924). Тук авторът иронизира "*вцепенения поет*", който "*хълца/ и нощем, и денем, / забил очи / като гвоздеи / в страшните, / стърчащите / като стълбове / въпросителни / на времето*" и безцеремонно отрязва: "*Мълчи, / или угасвай!*" ("На бледния поет"). Героят на Марко Бунин е със съзнанието, че живее в пространствата на едно "*съдбовно надвечерие*", че "*върви с гигантски крачки / към бездната на бъдещето*". Оттук идва императивното:

Разбивай тъмните стени на Утре,
прекрачвай пропастта
с една велика лудост.

Душа,
забременела със едно
дете на бъдещето,
което ще се роди сред гръма
и повика на първата победа.
Разбивай, твойте стрели са
лъчите на изгряващото слънце
и твоя страшен гръм е
пурпурната зора.

Току-що цитираният финал на "Надвечерие" сякаш прелива в патоса на "Утре": "*О утре! Твоя взор блести от / хипнозата на ден велик, / обхванал ме във свойте пръсти, / а старите на Днес се кръстят / треперят пред гръма на твоя миг.*" В несръчно ръбестите клетви и предвестничества гръмогласничи онзи "*разбунен вик*", "*вик, пробил сърцата*", "*вик засилен до сигнал*", който обявява, че "*един стар свет е паднал на колене*". Този вик изразява революционната ексцесивност на пълния отказ от всичко старо и традиционно.

Трансформируемоста на символистичния модел не бива да препятства виждането на принципните различия между него и авангардизма. Стремежът на новите български автори към тотално пренареждане на съществуващото, както и безусловният негативизъм към традицията, не можеше да не влезе в остро противоречие с тематичната, жанровата, стиловата, ритмическата инерция на символизма, с автоматизирането на неговите принципи, особено очевидно при епигоните му. Ценностите на духа, върху които слагат ударение нашите модернисти, са отречени и подиграни като израз на бягство от кардиналните проблеми на живота. Надземното, отвъдното, трансценденталното – изобщо, метафизическите лутания на духа – са загърбени в името на изкуство, следящо отблизо живота и заредено с агресивното желание да го коригира. То претендира, че е ни повече, ни по-малко "*съвършено ново изкуство*" (Гийом Аполинер), което значи и отказ от завещаните модели за съвършенство. Авангардизмът е тотален бунт. Затова при него тишината, хармонията, вътрешната съсредоточеност на лирическия "аз" се взривяват от крясъка, дисхармонията, демонстративната активност.

Още в ранните изяви на модернизма личността става враг на своето включване в структурите на определените отношения, на йерархията, ако и предложенията на символизма да са насочени към духовна йерархичност на ценностите. Така например всеизвестното твърдение, че символистите откриват града в нашата поезия може би трябва да претърпи корекции от гледна точка на същностни различия при интерпретацията на образа му. Техният град, тяхната природа са градът и природата на душата. Авангардизмът подхвана идеята, но я конкретизира и "профанира". И ето че при Николай Марангозов "душата" става "*сърце, експлодиращо с бяс*", "ничията никога" – всякоя и на всеки "*многолика любовница*". Наместо символа на града авангардизмът предложи образа на улицата, грубата, страшна, отблъскваща улица на цивилизованото варварство. Културата на символизма се стреми да съхрани ценното, докато културата на авангардизма със свойствения си негативизъм го стилизира пародийно, придава му гротесков характер. Авангардистът е играещ творец, отричащ статиката на ценностите, неубеден в тяхната вечност.

И още нещо – българските символисти така или иначе представят индивида като пасивен спътник на ставащото, а не като деятелен субект. За тях земният живот има значение дотолкова, доколкото се съотнася с вечния. Те защитават християнския тезис за примата на духовното над материалното, за преходността на сегашното и неговото преодоляване от универсалното преклонение пред абсолютите на красотата. Красивото е етично, а етичното няма строги исторически проекции.

Авангардизмът е на противоположни философско-етични позиции. Това става възможно, защото през и след войните "граничността на ситуацията" – личностна и обществена – довежда до коренно изместване, изгубване и новоустановяване на границите между живота и словото. Нека в тази връзка припомним наблюдението на Радосвет Коларов за двата "*коренно противоположни в семантично-структурно отношение пласта*" в "Септември" на Гео Милев. В процеса на анализа си изследователят конкретизира поетологически ефекта от динамично противоречивото съвместяване на "материално" и "нематериално" в поемата: "*Символите от абстрактно-алегоричния план започват да излизат на равнището на предметно реалния свят, превъплътени като негови елементи, и, обратно – елементите на предметно реалния свят започват да се издигат до равнището на символи.*"[20]

Това са верни литературоведски наблюдения, в тях се разкриват творческите основания на Гео Милев. В неговото съзнание е отпаднало разбирането за изкуството като норма, като своеобразна забрана да бъде "естествено" и да си служи с всички форми на естеството. Нищо не е забранено за този, който не признава забраните, който прескача видимите и невидимите им граници! Подобно прескачане на границите не е възможно да се осъществи само като илюзионистки художествен трик. То е определено от мисловно-емоционалната структура на индивида, разрушил вътре в себе си представата за йерархична подчиненост и несъвместимост на разнородните елементи. (Ницше бе провъзгласил хипотезата си за "*субекта като множество*" – не е ли тази вътрешна множественост на авангардисткия "Аз" причината да се търси множествеността, множеството на другите "Аз"-ове, включително и чрез стремежа към единение с всеобщото и неединно въпреки това "Ние"?!)

В този смисъл акциите спрямо приемствеността имат свои идейно-художествени основания. Диктатурността и йерархичността на традицията могат да бъдат преодолени само чрез принципно ново отношение към нея. Това е отношение не на продължители, а на радикални изкоренители на предшестващото! Включително и чрез трансгресията спрямо старателно отглежданите в академичните кабинети и поетическите будоари разграничения между фикционално и нефикционално. Последното е посочено в изследването на Жоржета Чолакова, което разглежда основанията на пресичанията между фикционално и нефикционално в създаденото от авангардистите. Ето едно характерно твърдение на авторката: "*Авангардизмът не е художествен метод, той не е предназначен единствено за изкуството, а чрез формите на изкуството изразява принципно нов тип човешко съзнание, преструктуриращо света. В този смисъл художествеността вече не е цел, водеща към разбирането за съществуващите сложни взаимоотношения на човека със света, а средство за формиране на нова екзистенциална установка, съзвучно с представите за антигравитационните, при това реално съществуващи в човешката природа състояния. Литературата, както и всяка друга сфера на художествеността, престава да има*

собствена, строго диференцирана територия. Тя става компонент – при това равнореден, а не водещ – на една цялостна интерпретативна система, която поради своя универсализъм изисква надреден език, интерферирал различни знакови системи – на словото, живописта, киното, детската игра и др. Така разликата между фикционално и нефикционално слово престава вече да има първостепенен характер – от значение е преди всичко епистемологичната природа на текста."[21]

За някаква нова синкретичност ли става дума тук? И ако е така – няма ли да възкликнем: нищо ново под слънцето! Да, всички времена си приличат по своята "иновационност", но има епохи, когато – да перифразираме Оруел – различията са твърде различни. В случая става въпрос за принципно нов идиолект – индивидуалният стил на авангардиста се определя от оперирането с разнородни стилово-езикови пластове. Става въпрос и за полярно разместване на цели и средства, за отношение към изкуството като естествена опорна точка за преобръщане на света.

Авангардистите усещат и представят своята култура (какво че те често, а противниците им винаги, я определят с отрицателни представки: "антикултура", "контракултура"?!) като нещо съвършено различно от всичко дотогавашно и я поставят в качествено нови – разбира се, остроконфликтни отношения – със съвременната им цивилизация. При тях с особена острота се разгръща конфликтът култура – цивилизация, който според Освалд Шпенглер е характеризирал и други епохи на човешкото развитие. Изследователят твърди, че западната култура през XX век навлиза в преходен период. Но това не е култура, прехождаща към друга култура, а култура, отиваща към специфическо състояние, към "цивилизация". Цивилизацията е култура, но в период на разпадане, на залез. За Шпенглер преходът от култура към цивилизация в античния свят протича през IV век, а в западния – през XIX век. И тук, и там границата между различните периоди се определя от безпрецедентния процес на урбанизация; разпадането на националните традиции; възникването на космополитична ориентация.

Пренесени на български терен (при отчитане на исторически, етнически, културни различия), подобни схващания едва ли губят съществено. Не изтласква ли и у нас "градското" традиционно "рустикалното" като бит, психология, културни нагласи? (Едно характерно твърдение от 1934 г. отбелязва "*борбата между традициите в битовата ни психология и зараждащите се антибитови елементи в дълбочините на обществения духовен и народен живот*"[22].) Не са ли характерни за литературата ни "космополитните" установки у Стоян Михайловски и Алеко Константинов, в кръга "Мисъл", в творчеството и схващанията на Кирил Христов и Антон Страшимиров, при символистите, които откриха града и по-конкретно – универсалността на символно-психологическата парадигма "град" в модерното битие, мислене, творчество? Да не говорим за интелектуалците от следвоенната генерация, при които "*духът на новите времена променя посоката на творческото съзнание*"[23].

За да не бъдем заподозрени в оперирание с единични факти или в елитарност, нека отбележим, че войната по същество трагически окончателно свърза и съдбата на България, и социалнопсихологическите усети и разбирания на широките маси (тук приоритетите на политическото са само видимата част на айсберга) с "извъннационалното", с "космополитното". Защото да разбираш своята съдба в контекста на световната е съвсем различно от Дядо-Либеновото обичане на Отечеството, което, оказ-

ва се, не е само родната Копривщица. Както и да се проявява отношението към "новонамереното" Отечество и към света, то вече не е затворено в "котловината" или единствено в рамките на етноса. Този етнос не се мисли като ценен сам по себе си, интензивно търси съизмерване с Другите и Другото, готов е да ги разбира, да абсорбира творчески, да "праворазбира" цивилизацията. И съответно – да "праворазда̀ва" от своя позиция. Така един наченал у нас от Възраждането процес намира вулканичното си изражение през 20-те години на XX век в авангардните проекти.

Не са ли свидетелства за това упоритите търсения на европейска идентичност (включително и отрицанията със "световен" прицел) с авангардистичния си връх през 20-те години на модерния тип творци? Нали Гео Милев още в "Посоки и цели"[24] прокламира необходимостта "*българската литература да излезе вън от себе си: вън от традицията на националното, съвременното и популярното.*" Той е категоричен: "*Не съществува "модернизъм", не съществува чуждо и наше... Време на велико преселение. Трябва и ний да напуснем брега на традицията – индивидуална или национална – и да заминем към брега на истинното и чистото изкуство.*"

Традицията пречи на субективното волеизявление – ето защо във "Фрагментът" Гео Милев обявява края на "епоса" с неговата логичност, аналитичност, обективност, противопоставяйки му асоциативността, синтеза, субективността на "лириката". Но твърде скоро именно "лириката" ще отрече "*чистото изкуство*", за да посочи същността на времето на "*велико преселение*" – щурмуване на върховното, снемане на небесното "*долу / върху печалния / в кърви обляния / земен шар*", сбъдване на фантазиите за земния рай на общочовечността. Гео Милев е още по-категоричен в "Небето", където тенденциозно противопоставя експресионистичните си разбирания на импресионизма. Мисленето върху основата на бинарни опозиции, които така или иначе сблъскват повече или по-малко тенденциозно разграничавани явления, не е новост в националната ни практика. Достатъчно е да си припомним членението на "млади" и "стари" от д-р Кръстьо Кръстев; "Тъгите ни" на Димо Кьорчев и "Бодлер или Тургенев?" на Иван Радославов – насочени вече срещу набързо състарените в угода на новото "млади".

И все пак никога преди това "бинарността" и стремежът към оразличаване не са така остро подчертавани, не стават основа за тотални обобщения. Това е всеобща тенденция, с която нашите модерни автори, водени от съзнанието, че са равноправна част от европейската култура, определено се съобразяват, верифицирайки я чрез свои концепции. Така например Ворингеровата опозиционна двойка "север – юг" при Николай Райнов придоби друга "географска" насоченост: "изток – запад". А това според изследователя ни означава: "декоративно" срещу "живописно"; "идеализъм" срещу "натурализъм"[25]. Чавдар Мутафов пък говори за "*вечния афинитет на две бития*" – "*реално*" и "*въображаемо*", за да заяви: "*Експресионизмът прочее е освобождението на съдържанието на външния свят от съдържанието на душата. Последната, запазвайки все още своите собствени форми на израз, е принудена вече да търси същността на нещата вън от себе си – и тепърва да я постига.*"[26]

В един или друг аспект върху основата на острата противопоставност градят идеи и възгледи отрицателите на символизма – Никола Фурнаджиев в "Нов път", Константин Гълъбов, Атанас Далчев, Димитър Пантелеев от кръга "Стрелец". Те не остават незабелязани и неоспорвани, като им се противопоставят друг тип и по друг

начин тълкувани опозиционни двойки. Това може да се види в "Златорог", където не само Боян Пенев и Владимир Василев изразяват по-традиционни естетически възгледи, в "Хиперион" с войнствената непримиримост на Иван Радославов, който в защитата си на една causa perduta нерядко е изобретателно язвителен спрямо новото.

Подобен род примери още веднъж подчертават разнородността, "аритмичността" на епохата. Това е схванато от Едвин Сугарев, който твърди: "*Никога преди българската литература не е била толкова разнообразна, колкото в тези години: в тях идейните течения от миналото съществуват паралелно и се наслагват, като същевременно влизат в полемичен диалог с новото, което се утвърждава: първите сериозни стъпки на пролетарската литература (стиховете на Смирненски) и новите модификации на модернизма (експресионизма на Гео Милев, диаболистичната проза, ранната поезия на Атанас Далчев). Картината на литературния живот става необичайно пъстра и объркваща.*"[27]

Това далеч не е пълната картина на литературната пъстрота през десетилетието. През него авангардизмът не е единствената доминираща тенденция (ако и толкова ни се иска да е така, че сме склонни именно към подобно представяне) в тогавашната българска литература. За съвременниците изявите на Гео Милев, Ламар, Марангозов, на Чавдар Мутафов, на диаболистите Владимир Полянов, Георги Райчев, Светослав Минков, в известен смисъл – на "новопътците" (най-вече на Никола Фурнаджиев), даже и да са познавани и дори отчасти признавани, са под равнището на завоеванията на реализма и на символизма.

Тук се изправяме пред явен парадокс. Българският литературен авангардизъм, както изобщо авангардизмът, ясно изразява желанието си да заеме неовладени пространства, да предизвика масов отклик. Затова, в противовес на символизма, у нас новото изкуство не се обръща към малцината достойни читатели, към аристократите на духа. А обективно се оказва със значително по-малка обществена подкрепа, читателският му "рейтинг" е доста нисък. Предпочитанията са към символизма, у по-"старомодните" – към реализма. На какво се дължи това, при условие че днес за мнозина е безспорна ценността на авангардните търсения и открития?! (Историческата дистанция от 20-те години благоприятства възприемането на смисловите потенции на авангардистичните текстове. Вместването им в системата от ценности на тяхната епоха, независимо от факта, че тези текстове опонират на културната традиция, е ако не докрай осъществен, то наложителен литературноисторически акт.) Да, на какво се дължи?! На културната изостаналост ли? На неподготвеността на българската литературна критика и наука да изпълнят своите мисионерски, пропагандаторски, анализаторски функции? На неспособността на публиката веднага да оцени новото?

Всеки от зададените въпроси има определени основания. Но трябва да подчертаем – когато се връщаме към миналото, нагледно откриваме, че не съществуват единни обществено-културни потребности и ценности. Всъщност именно върху разбирането за ценностния разлом, за необходимостта от нови радикални проекти, които категорично се противопоставят на компрометираната нормативност, гради основанията си авангардизмът. Той затова е и авангардизъм – апелира към бъдеще, много по-различно от обичайните представи, от еволюционистките практики. В това се крие и причината за твърде често яростното му неприемане. Повечето наши писа-

тели и критици реагират отрицателно спрямо авангардизма не защото обслужват "буржоазни" интереси. В огромната си част те са опозиционно настроени и спрямо неустойчивата власт на 20-те, и спрямо относително стабилизираната икономически и политически върхушка от 30-те–40-те години. Така, без да идеализираме българската междувоенна интелигенция, не можем да не видим, че тя ревниво брани независимостта на идейно-естетическите си позиции.

Освен това най-изтъкнатите ни писатели и представители на литературно-научната и литературнокритическата ни мисъл, ако и да живеят в модерните времена, носят в себе си идеала за единност на националната общност. Те вярват в проектите на еволюционното изграждане на новото върху базата на цялостните завоевания на миналото. Затова очакват от литературата да изпълнява функцията на съхранител и умножител на истината, красотата, героиката на единния български дух. Повечето от тях пряко или косвено са свързани с традициите на "Мисъл" и виждат като анахронично делото на Вазов, но не са далеч от преклонението му пред общонародното. В тях живеят идеите на Славейков за мощна и монолитна духовност, която чертае пътищата пред нацията, изисква от интелигенцията ѝ жертвена готовност в името на идеалното, дадено в забележителните образци на историческото битие на изкуството.

Авангардистите обаче не са склонни да историзират – те истеризират миналото и съвременното! Именно истерико-анархистичната хипертрофия на авангардистичното отношение към света не могат да приемат "еволюционистите", в основата на чието световъзприятие обикновено лежи схващането за нравственото самоусъвършенстване на индивида. При авангардистите митът за такъв индивид, който, обяснявайки се със своя "Аз" във формите на безкрайни монологични питания, достига до прозрения, независими от обществените приключения, е изоставен. Монологът категорично се загърбва в името на диалогичността, чиято пулсираща, разширяваща се вселена се стреми към всеобхватност. Необходимостта от разширяване на диалога, от питането и разпитването на различни езици, довежда до своеобразно социокултурно полиглотство – в името на радикалното авангардистично есперанто. Неговата енергия е насочена към масовото Днес в името на всеобщото Утре. Човекът, читателят, възприемателят се натоварват с отговорности пред изкуството, чиято цел е радикална промяна на живота.

Конвенционалното съзнание обаче трудно може да понесе подобно натоварване с отговорности, с напрежението на нестандартния избор, с "футурошока" и естествено им се противопоставя. Фактът на това противопоставяне сам по себе си регистрира извеждането на възприятията от уюта на познатото. Съзнанието, и то не само художественото съзнание – чрез удари отвън и отвътре – е заставяно да бъде плуралистично. Това особено важи за модерната история, за новото време, което издигна Града с неговата цивилизационно-културна разнопосочност. Тук се ражда авангардът; самият Град е въплътено авангардно творение! И ако в началните фази на съществуването си Градът пази в определена степен "благопристойност" спрямо традиционното и изгражда свои "сакрални" центрове, то с динамичното му развитие митологичната неоспоряемост и циклично-еволюционната менливост на тези центрове се подлага на критически атаки и тотално отрицание. Революционно-креативното се противопоставя на традиционно даденото.

Затова новите Деца на Града, истинските негови жители, които нямат друга освен урбанистична памет, стават изразители на бунта срещу него. Те не му пеят романтични дитирамби, възприемат го "*като огромна хилядоглава, хилядоока хидра, която един ден внезапно ще се изправи страшна и свирепа* [...]"[28], като "*жестоко животно, разгърнато в равнината с безсмислено зеещи челюсти*", "*язва върху бедрото на природата*" – оттук и призивът: "*по-далеч, по-далеч от разложения му облик!*"[29] Правомерно изглежда в този смисъл наблюдението, че "*жителите на експресионистичния град се представят като призрачни, подобни на марионетки същества, нападани от тъмни сили, над които при цялата си привидна и нелепа самоувереност те нямат никакъв контрол*"[30].

Няма ги вече плавните концентрични кръгове, сред които центърът (административен, религиозен, институционален) е и безспорен цивилизационно-хуманитарен връх – загубва се представата за хронотопно единство. Именно загубването на подобни представи е в основата на авангардистичната дестабилизираност и на авангардните опити чрез бунт срещу всепоглъщащата "хидра" да се открият новите обединяващи ценности. Тези опити са радикално изпреварващи, "аритмични" и естествено срещат активната и пасивната съпротива на стабилизираното читателско съзнание. Обяснението е подсказано от Фюри: "*Обществото не само се развива чрез различни ритми, а в едно и също общество съществуват и различни равнища на съставящите го реалности; те не се подчиняват на хомогенното и всеобщо време.*"[31] Точно разнотемповостта на времената, начупеността, тектониката на пространството извежда на преден план авангардния тип мислител и художник.

Характерни за този тип художник са тоталните претенции да вкара всички и всичко в бурния поток на времето – не в увеселителното влакче, а в кошмарните ветровити тунели на изнемогващата динамика. По принцип тези претенции са нереализуеми. Не бива априорно да се предполага, че всички преживяват по един и същ начин времето, че могат да бъдат насила извадени от "своето" време дори в кризисни епохи. Никоя епоха не се състои само от кризисни елементи – това авангардистите категорично отказват да приемат за своята епоха и толкова по-зле (но и по-добре!) за тях. Не в смисъл, че печелят нещо от радикалната си опозиционност и непримиримост – печели неедноизмерността на изкуството, динамиката на духа му.

Авангардистът отказва да създава хомогенни творби, да ограничи чрез наследените от традицията правила на хармонията своята свободна игра със съдържания и форми, да укроти динамизма на своя дух, който се проявява чрез асоциативните прескоци, фрагментарността, деформативността на дисхармоничното изкуство. Размишлявайки върху същността на новото в това изкуство, още през 20-те години д-р Спиридон Казанджиев отбелязва, че при него "*наблюдаваме едно отрицание на формата, стремеж да бъде тя разбита, преодоляна*", за да обобщи: "*Сега отвъд формите на образа се търсят движенията на живота. "Видимостта" не е достатъчна за искреността на новия художник; зад нея той търси самата същност, битието.* [...] *Изкуството се връща отново към живота – не към идеята за живота, а към самия живот. Най-добре се наблюдава това в характера на неговото вдъхновение – това вдъхновение не е визионерство, фантазна игра на впечатленията от външния свят, а витален екстаз, който извира от живота и носи неговите импулси.*" Има наистина нещо първично оптимистично в това изкуство – то

не изразява горестно примирение с живота, а буреносно всеприсъствие в него. ("*Животът е радостна и стихийна хаотичност*", отбелязва по този повод нашият д-р Спиридон Казанджиев, за да продължи, че чрез новото изкуство "*човешкият дух за пръв път празнува такова освобождение*"[32].)

Пред скиталчествата в надземното новият творец предпочита пътешествията сред чудесата на обикновеното, да "*пуска думите на воля*", както изискваше Маринети, да експериментира – вън и независимо от установените правила. Предлагащ да се скъса с дискурсивните практики на миналото, авангардистът се стреми към максимална интензивност и ускореност на общуването. Затова са необходими друг тип хора и читатели, склонни да приемат радикално новото като израз на собствените си възприятия. Различни от установения тип са реакциите им към света и изкуството – те представят поведенчески и естетически доминанти, оспорващи еднолинейните представи за развитието.

Разноускорителността на литературния живот, на литературната процесуалност е особено ясно подчертана от присъствието на авангардни нагласи и в българското културно съзнание. На авангардизма и най-вече "*на експресионизма в българската литература се падна ролята да провокира естетическите търсения и експерименти, да служи като динамична антитеза на вече остарели художествени явления и, макар и хаотично и интуитивно, да се домогва до нови художествени методи, структури и форми. В това се състои неговото място и значение в литературата след Първата световна война*"[33]. Едва ли тези верни характеристики изчерпват значението на авангардизма, което в цитираното становище на Едвин Сугарев до известна степен се свежда до катализатор на литературния процес. Едно от същностните му явления през 20-те години, експресионизмът ни е свидетелство за "изравнеността", "синхронността" на българското естетическо време с европейския художествен Гринуич. А такива "свидетелства" в нашето културно образование рядко сме получавали.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] САРАНДЕВ, И. Първата. – В: Български литературен авангард. Антология. С., 2001, с. 7. Доскоро нямахме антология на българския авангардизъм (известни изключения са: Игра на сенките. Българска диаболична фантастика. Съст. Огнян Сапарев. Пловдив, 1983, и Манифести на българския авангардизъм. Съст. Виолета Русева. Велико Търново, 1995). Слава Сарандеву, след дълги митарства съставената от него книга видя бял свят през август 2001 г., за да се види, че ако и да не сме дали чак толкова много, поне сме възприели малко нещо от света. Антологията стимулира по-цялостното възприемане на авангардизма ни, за да конституира продължаващото му битие. Нали още добрият стар Бъркли беше казал: "*Да съществуваш, значи да бъдеш възприет!*"

[2] Пак там, с. 7. Дали наистина чрез авангардизма "*националната ни литература е неразделна част от общоевропейския литературен процес*", както твърди Иван Сарандев?! Макар че какво толкова лошо има в това и да е и малко "разделна" част. Не с ускорено развитие, естествено, а просто така – със своя свойственост!

[3] САРАНДЕВ, И. Българският литературен авангард. Дадаизъм. – Възел. № 1, 1992, 16–18.

[4] САРАНДЕВ, И. Българска литература (1918–1945). Т. 1. Пловдив, 2004, с. 389.

[5] Манифестът е подписан от Кирил Кръстев, Васил Петков, Неделчо Гегов и Тотю Брънеков. Срещу "*дадаистичната шега*" реагират Антон Страшимиров, Ангел Каралийчев, Христо Д. Бръзицов. Повече по въпроса вж: КРЪСТЕВ, К. Спомени за културния живот между двете световни войни. С., 1988; САРАНДЕВ, И. Български литературен авангард. Антология. С., 2001.

[6] ИГОВ, С. История на българската литература. 1878–1944. С., 1990, с. 280. Все пак – не може ли да се говори за авангардна "извънпостсимволистична" поезия, в която не "зрелостта", а първичната виталност и "варварството" задават основния тон?!

[7] ЙОРДАНОВ, А. Своечуждият модернизъм. С., 1993.

[8] Срв. с ГЕОРГИЕВ, Н. Тезиси по историята на новата българска литература. – Литературна мисъл, 1987, № 16, 3–27.

[9] НАНКОВ, Н. В огледалната стая. Седем образа на българския литературен селоград. С., 2001, 55–56.

[10] ЛИКОВА, Р. Проблеми на европейския символизъм. С., 1984, с. 540.

[11] ЛИКОВА, Р. История на българската литература. Поети на 20-те години. С., 1979, с. 18.

[12] ЛИКОВА, Р. Естетически прелом в поезията на 20-те години. С., 1978, с. 18.

[13] ГИНЗБУРГ, Л. За лириката. С., 1983, с. 399.

[14] ХАДЖИКОСЕВ, С. Странната одисея на българския модернизъм. – Литературна мисъл. 1984, № 4, с. 74.

[15] СУГАРЕВ, Е. Българският експресионизъм. С., 1988.

[16] АНДРЕЕВА-ПОПОВА, Н. Поезията на немския експресионизъм. С., 1983, с. 29.

[17] СУГАРЕВ, Е. Някои основни естетически категории в поетиката на немския експресионизъм и в българската поезия през 20-те години. – В: Поетика и литературна история. С., 1990, с. 150.

[18] КРЪСТЕВ, К. Смъртната красота. Есета. С., 1939, с. 21.

[19] Цит. по ЯУС, Х. Р. Исторически опит и литературна херменевтика. С., 1998, с. 304.

[20] КОЛАРОВ, Р. Структура на идейно-художествения свят в поемата на Гео Милев "Септември". – В: Българската литературна критика за Гео Милев. С., 1985, с. 325, 326.

[21] ЧОЛАКОВА, Ж. Лицата на човека, с. 8.

[22] АНДРЕЕВ, С. Към характерологията на българина. – Българска мисъл, 1934, № 3, с. 187.

[23] СТОЯНОВА, Л. Преображения на фантастичното, с. 8.

[24] Везни, 1, 1919, № 2, с. 17.

[25] Вж. статиите Живописен и декоративен стил в разказа – Златорог, 2, 1921, 19–20; Източно и западно изкуство – Везни, I, 1919, с. 237

[26] МУТАФОВ, Ч. Пейзажът и нашите художници. Цит. изд., 303–304.

[27] СУГАРЕВ, Е. Българският експресионизъм. С., 1988, с. 14.

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

[28] МИЛЕВ, Г. Цит. съч. Експресионистично календарче за 1921, с.87.
[29] МУТАФОВ, Ч. Дилетант. Декоративен роман. С., 1926, с. 38.
[30] ФАУЛЪР, Р. Речник на съвременните литературни термини. С., 1993, с. 68.
[31] Цит. по СТОЯНОВ, Ж. Идеите за историята. XX век. С., 1993, с. 70.
[32] КАЗАНДЖИЕВ, Д-р С. Пред извора на живота. – Златорог, 1923, № 2, с. 89.
[33] СУГАРЕВ, Е. Цит. съч., с. 10.

Пламен Антов

ЕСТЕТИЧЕСКИЯТ АВАНГАРД: АРТИКУЛИРАНЕ НА *ПРИРОДАТА*-В-АЗА

а) Между *Аза* и *тълпата*

Една възможна дефиниция на авангарда, върху която се основава настоящият текст*, фундаментализира неговия вътрешно амбивалентен, трансмодерен характер. Авангардът радикализира до взрив една вътрешна апоретичност на модернизма, който, бидейки проявление на модерната менталност, търси постигането в себе си – и чрез себе си – на индивидуалната свобода на Аза, и в същото време постига неговото игнориране. Абсолютизирайки модернистичната идея за постижимостта на персоналната свобода единствено в полето на ирационалното, авангардът едновременно *фундаментализира* Аза и го *отрича*, доколкото чрез него контрамодерният патос на модернизма, ориентиран към преодоляване на рационалната представа за света, прагматистки структурирана около буржоазния индивид, достига онзи критичен момент, когато репресираната от цивилизацията Природа взема окончателния си реванш над модерния рационализъм.

Кардиналният разлом между "социална" и "културна" (естетическа) модерност произвежда един особено важен образ, на който предстои да се окаже с решаваща роля за съдбата на модернизма – образа на **масата, тълпата**. Търсенето на неговата генеалогия ни отвежда до фундаменталната апория на модернизма, произвела отделянето на модернистичния *Аз* от модерния, социално детерминиран *индивид*.

От една страна, положен в параметрите на универсалния просвещенски дискурс, модернизмът е проявление на тоталния култ към Аза, напълно релевантен на просвещенското вальоризиране на индивида и произлезлият от това буржоазен индивидуализъм. От друга страна обаче, модернистичният Аз твърде бързо, в момента на самата си самоартикулация като такъв, се отделя от своя генезис; настъпва кардинален разлом между модерния индивид (субекта на "социалната модерност") и модернистичния (ситуиран в естетическото) Аз. Модерният индивид се е оказал – *в дискурса на самия модернизъм* – самоопроверган чрез подчиняването си на принципи, които го изличават, вписвайки го в една репресивна социална механика. Буржоазният егоцентризъм и индивидуализъм, утилитаризмът и прагматизмът представляват едновременно крайна форма на изява на отделния индивид, но и неговото *вътрешно* деградиране под похлупака на една всеобхватна социална механика, която му е отнела свободата, а чрез това го е отнела от самия-себе-си; деградирала го е до нивото на *тълпата*.

Антитезата е значително по-усложнена, отколкото изглежда на пръв поглед. С цялата си вътрешна амбивалентност, този статус на буржоазния индивид е произведен от модернистичния дискурс като ***необходимия антагонист*** – необходим на модернистичния Аз за собственото му самоидентифициране и в крайна сметка себе-

* Текстът е откъс от по-мащабно изследване.

произвеждане. За да се самоидентифицира, модернистичният Аз се нуждае от тълпата. В порива към артикулиране на собствената си свобода той произвежда тоталното ѝ отсъствие, от което да се разграничи, въвеждайки себе си в образа на един прастар архетип – архетипа на Героя, разрушител и съзидател, непримирим бунтар срещу тълпата и срещу всякакъв детерминиращ го социален контекст.

Така в акта на самото си себеконституиране модернистичният Аз създава тълпата като необходимото "друго-на-себе-си". Този генетичен акт е паралелен и принципно изоморфен на начина, по който самото Просвещение създава, *въобразявайки си*, мита. Азът и тълпата се раждат едновременно и заедно, обвързани в неразчленима заедност като сиамски близнаци, по същия начин, както едновременно и заедно – взаимно обуславяйки се – се раждат през XVIII век идеята за модерността и носталгичният мит за щастливото дивачество.

На този новопоявил се образ – тълпата – предстои интензивен живот през следващите две столетия, като общата насока в последвалото саморазвитие на модерното изкуство е към промяна изцяло в негова полза на равновесието в опозитивната му свързаност с Аза. Промяната се изразява, първо, в процес на постепенно абсорбиране на Аза и, второ, в процес на придвижване на периферията към центъра на схемата. Тези две паралелни тенденции ще достигнат своя максимален интензитет у авангарда, в чиито параметри – и по-специално чрез неоавангарда от 60-те години – ще се състои решителното прещракване на модуса към радикално нов тип социокултурна и естетическа менталност, базирана изцяло на **масовото** – така наречената *масова култура*, която отбелязва раждането на постмодернизма.

"Външното" редуциране на Аза сред/от тълпата, ситуирането му в един тотален *социален контекст*, което е налице в класическия авангард, чрез неоавангарда на 60-те в постмодернизма ще се трансформира в неговото окончателно изличаване на нивото на езика, чрез *текстовия контекст*.

б) Между *Народа* и *тълпата*

Модерната менталност – родена през XVIII век от думите на Русо и от действията на Робеспиер – се характеризира в своите естетически рефлекси с особено интензифициране и проблематизиране – на различни нива и в различни посоки – на релацията между *индивида* и *общността*. Едновременно са открити фундаменталните образи на *Народа* и *тълпата*, спрямо които по различен начин индивидът се съизмерва и съполага. Различна и дори противоположна е и ценностната аура на двата образа; без да се задълбочаваме тук в детайли, можем най-общо да отбележим, че докато Народът е идеологически конструкт, идеологически оценностена категория, диахронно проецирана и отвеждаща в литературно-жанров аспект към епическото, то тълпата – своеобразна синхронна проекция на Народа – е силно пейоративизирана категория, отвеждаща към сатиричното.

Но и в двете си хипостази този акт на валидизиране на общностното е знак за деиндивидуализацията на модерния индивид – процес паралелен, но противоположен по посока на процеса на оценностяване, еманципиране на самия индивид, кардинален за Просвещенския проект. Откриването на индивида става паралелно с апострофиращото го откриване на общността. И ако в социополитически аспект – в дискурса на "социалната модерност" – тази зависимост не поражда някаква вътрешна

за индивида драма, то в полето на изкуството настъпват драстични катаклизми. Ведно със самоосъзнаването на индивидуалната си свобода Азът осъзнава и нейната относителност в параметрите на една тотално рационализирана социална институционалност, в която е вписан против волята си. Това, с което основно се заема модерното изкуство, е да проблематизира абсолютните стойности и граници в тази релация, да очертае периметъра на персоналната свобода. Романтизмът – първият ясно обособил се етап в модерното изкуство (мислено като епифания на модерната авторефлексивност) – пръв диференцира статуса на Народа и тълпата, поставяйки ги в категорична антитетичност. С различни нюанси този антитетизъм е наследен от индивидуализма. В контекста на българската поетическа традиция романтическият антитетизъм между абстрактно-сюблимния Народ и соматично снишената тълпа е зададен през Възраждането, а комплицираността на трактовката е следствие от паралелното утвърждаване на модерния Аз и противоречивите му съотнасяния с *колективистичното*, раздвоено между *общностно-митическия колективитет*, чийто рудимент се явява и новоасимилираната от Запада *модерна общностна институционалност*, при което двете хипостази на общностното се наслагват една върху друга и едновременно с това се отричат яростно. У Ботев, у когото тази коекзистентност е проявена по най-драстичен начин, романтическият Аз е категорично приобщен към сюблимно-абстрактния Народ ("Той", изразено чрез смислови конструкции от типа "Мълчи народа!") и омерзен от синхронно проецираната, соматично снишена тълпа ("вий" – "а вий… вий сте идиоти!"). Мислен в един исторически-диахронен и абстрактно-символичен аспект, Народът за романтично акцентирания Аз на Възраждането е свръхоценностена категория. Разколебаването в идеологическия му статус настъпва всеки път, когато е помислен като синхронна, тук-и-сега актуална категория, т.е. когато е сдобит с качествата на *тълпата*; тогава патетичният възпев е сменен със сатиричен патос, налице и у Ботев и в една формулна лапидарност изкристализирал в известния стих на П. Р. Славейков "Не сме народ, не сме народ, а мърша".

Същата ценностна дихотомия е съхранена и дори радикализирана впоследствие у неоромантическия индивидуализъм. У П. П. Славейков разломът между епическия Народ като духовен субстрат, като еманация на племенния дух (такъв, какъвто е в "Кървава песен") и конкретната, соматично реалната, тук-и-сега положената тълпа ("фасулковците") е непримирим.

В цялостния контекст на модерността Народът и тълпата неудържимо се поляризират взаимно, съобразно собствения си генезис: докато Народът е романтичната "редакция" на един архаичен, идещ от племенното общностен колективитет, то тълпата е изцяло буржоазен субстрат. Този генезис предопределя не само тяхната противоположна ценностна аура, но и различната им *топосна ситуираност*: Народът е носталгично положен в далечното, копнежно постижимо село, докато тълпата е атрибут на буржоазния тук-и-сега наличен град'.

Отделяйки се от романтизма, модернизмът изцяло игнорира романтическата идеологема Народ. Преходът от *Народ* към *тълпа*, с всички следващи от него частични трансформации, отбелязва зараждането на модернистичната чувствителност и модернистичния излаз от природно-стихийното, от селото и ситуирането на Аза в една изцяло градска среда, обитавана и формирана от *тълпа*, не от народ. Модернистичният Аз е безрезервно вписан в тази тълпа. У Бодлер тълпата е изцяло положителен "персонаж" – тя е онова "огромно хранилище на енергия", в което Азът е

длъжен да се потопи, за да се слее с "множеството, вълнението, движението", да попадне "сред мимолетното и безкрайното"[2]. Цитирайки своя "герой" Константен Гис, той възкликва: "Всеки човек, който [...] се отегчава сред тълпата, е глупак!"[3]

Тълпата за модерната менталност е същностно проявление на сегашното и реалното, на материалното и динамичното – категории, определящи за нейния "ethos".

в) Между "*вечното*"/*статичното* и "*преходното*"/*динамичното*

Тази страст към тълпата като страст към "сегашното", характерна за модернизма изобщо, ще кулминира в авангарда, където обсебването на Аза от "множеството, вълнението, движението" е пълно. Една от най-важните, макар и вторично произведени, антитези тук е антитезата "динамика – статика", иманентна за модернизма, доколкото имплицира едно вътрешно за него напрежение между сегашното, актуалното, "*преходното*", от една страна, и "*вечното*", от друга – напрежение, концептуализирано в непримиримото надмогване на символизма от авангарда. Докато, в качеството си на символ и духовен субстрат, Народът е ***статичен*** и диахронно проециран в дълбочина (поскоро в *дълбинност*, отвеждаща отвъд историческото, към митическото, племенното), то тълпата – като негова синхронна проекция – е носител на една безкрайна ***динамика***.

В българската литературноисторическа парадигма тази разполовеност между *статичния Народ* и *динамичната тълпа* е пределно онагледена в отношението на авангардиста Гео Милев към движението "Родно изкуство", което той определя като "една голяма мъртва традиция"[4]. Докато "Родно изкуство" търси в образа на народа една константна *духовна* величина, еманация на племенното, ако парафразирам една изречена в друг контекст фармула на Гео Милев, то в поемата "Септември" народът ще бъде насподобен с всички белези на атавистичната тълпа; тълпата – динамична и проецирана изцяло в "сегашното" (в Бодлеровия смисъл на понятието), рушаща със сляпата мощ на природна стихия фундаментите на модерната буржоазна цивилизация.

Аксиологическата сдвоеност между *тълпата* и *динамиката* добива максимален интензитет в прехода от *естетическия авангард* към *политически авангард*, т.е. при глобалния развой на авангардното изкуство по посока на преки ангажименти с лявата идеология. Образът на тълпата като синоним на свръхоценностени от лявата (в друг политически контекст – в Италия – и от фашистката) идеология категории като *динамика*, *движение*, *активизъм*, е особено характерна за цялото списание "Пламък", което освен че е непосредственият контекст на поемата "Септември", отбелязва и самата трансформация на естетическия авангард в политически. "Тълпите метежни с горящи глави", нахлуващи в един по карнавалному умиращ и раждащ се свят, са ключов образ в стихотворения на Марко Бунин и Жюл Ромен (год. II, кн. 1). В същата последна книжка на списанието е поместен и твърде интересният фрагмент "Ленинизъм" от Георги Шейтанов, в който е налице откровена апология на движението, динамиката – прозрачен рефлекс на една социополитическа антиномия: динамичната тълпа срещу статичната буржоазна цивилизация. Авторът илюстрира провала на парламентарната еволюционна стратегия с примери от естествената история: "Теорията на нещата беше изместена от теорията на хората. Ако в борбата с околната среда растенията са победени, животните, напротив, са победители – защото се движат."[5]

Текстът на анархиста Шейтанов е представителен не просто за сп. "Пламък", а за особено важния преход от *естетически авангард* към пряк *политически ангажимент*,

за начина, по който чрез авангарда *естетическата* революционност естествено се трансформира в *лява*. Опозицията, маркирана в този текст – "теория/статика" от една страна; "практика/динамика" от друга, – е с директни политически измерения: Маркс, Плеханов, Кауцки и Бернщайн се провалят, защото разчитат на теорията, която, положена в модуса на *рационално-умозрителното*, е статична; Ленин успява, защото разчита на динамичния *соматичен* фактор, на тълпата. Тълпата – такава, каквато я откриваме и у Гео Милев – "отприщено стадо от слепи животни". Тълпата, сред чиито основни вътрешни характеристики според един от задълбочените ѝ изследователи са стремежът към нарастване, към достигане на максимална численост ("хиляди", "безброй" у Г. Милев) и към разрушение[6]. Тълпата, което е нещо твърде различно от онова "статично" понятие Народ, което по същото време търси движението "Родно изкуство".

Приключвайки с текста на Шейтанов, ще отбележа една продуктивна аналогия, чрез която той се вписва органично в цялостния авангардистки контекст. Мисленето на социалния организъм като биологически организъм, налице в цитирания по-горе пасаж, е напълно в духа на една определяща за авангардистката менталност практика, чиито най-емблематични изразители са Шпенглер и Фройд. Тази практика е базирана на една доминираща стратегия – ***фундаментализирането на биологическото***, при което то е мислено като дълбинно проявление на Природата, изплъзнала се от репресивната мощ на цивилизацията. Този фундаментален процес на реабилитиране на Природата-като-биология, осъществен на всички равнища от постницшеанския авангард, е налице у такива култови фигури като Бергсон и Вайнингер. За универсалността на явлението красноречиво говори фактът, че у Вайнингер се натъкваме на идентично – както у Шейтанов – вальоризиране на *активното-като-силно* за сметка на *пасивното-като-слабо*; у Вайнингер опозицията, разбира се, е полово детерминирана ("определяемостта" на жената е изведена на физиологично ниво – нейното тромаво "валчесто, тежко и голямо яйце" "се търси" и оплождa от малкия и подвижен сперматозоид[7]).

г) Между *Аза-в-тълпата* и *тълпата-в-Аза*

В процеса на обособяването си, в движението си от романтизъм към авангард, модернизмът се разгръща в посока към размиване на лесната романтическа релация "Аз – тълпа" чрез интериоризиране образа на тълпата, чрез поместването ѝ вътре в Аза. В порива си към *реалното* и *сегашното* модернизмът върви към изличаване на всички външни (социални) и вътрешни (психологически) граници между Аза и тълпата, разбирана като *обективирана еманация на другостта*.

Движението от романтизъм към авангард е паралелно на прехода от *Аз* към *тълпа*. В онази ситуация от края на XIX и началото на XX век, която можем да дефинираме като авангардистка, доколкото подготвя и създава цялостния контекст на онова, което ще избухне след 1912 г., тълпата в своята дълбинна атавистичност и стихийност е изцяло аксиологизирана за сметка на Аза.

Статутът на тълпата като *другостта-на-Аза* е изследван в различни аспекти – външен, социополитически и вътрешен, психологически.

Льобон, Канети, Ортега-и-Гасет структурират предимно външната, социалната доминация на тълпата (масата), простряна в една соматизирана и психологизирана плоскост, или социалното ѝ виртуализиране чрез технологиите (медии, кино, кому-

никации и т. н.). Тези *външни* промени в структурата на модерното общество и модерната менталност ще произведат онзи тип изкуство, което е познато като ***масово*** и което ще бъде осъществено в един тотален вид много по-късно от постмодернизма.

Но за мен е далеч по-интересен вторият паралелен начин, по който авангардът изцяло подменя Аза с колективистичната стихия, разбирана в един дълбинен, атавистичен, отвеждащ към примитива смисъл. Ницше, Бергсон, Фройд и различните по-късни адепти на психоанализата (Юнг, Ференци) изследват вътрешните, психологическите аспекти на тоталната абсорбираност на Аза от колективистичната стихия. Авангардът постулира не само "външните", соматични и социално детерминирани аспекти на тази абсорбираност, но и една невидима тълпа, положена изцяло в собствения – макар и несъзнаван – психологически опит на Аза, разширявайки до безкрай територията на този опит отвъд самия Аз. Ницше, Бергсон и Фройд придават вторичен обем на "тълпата-в-Аза", разкопавайки все по-дълбинни пластове в Аза, "слизащи" отвъд собствените му рационално познаваеми и управляеми предели и отвеждащи далеч навътре-и-назад към потиснатата Природа, към онтогенетичната и филогенетичната сензитивност, към дивашките инстинкти, към инфантилното предсъзнание.

Бергсон се обявява против рационалистичната метафизика, основана на култа към интелекта, който той разобличава като ограничен инструмент на повърхностния буржоазен практицизъм, на прагматичното и утилитарното. Тази принципна ограниченост на интелекта може да бъде компенсирана чрез *интуицията*; истинските стойности на битието се намират в собствените дълбини на Аза и те са постижими, смята Бергсон, единствено в полето на ирационалното.

В своята "археология на Аза" Фройд разкопава архаични фосили, носители на информация, разположена под собствения рецептивен и авторефлексивен праг на Аза; информация, идеща от предсъзнателния период на инфантилното като индивидуално несъзнавано. По-късно Юнг ще върне още по-назад корените на Аза, стигайки до колективното несъзнавано, а Ш. Ференци ще напусне окончателно сферите на човешкото – дори в неговите колективистични измерения – за да търси някакви универсални инстинкти, моделиращи поведението на модерния цивилизован човек.

Тази дълбинна археология все повече разобличава идентичността на Аза като напълно илюзорна величина. Тя извежда наяве не само облажаваната от Русо и Бодлер първична чувствителност, а преди всичко първични деструктивни инстинкти, проявяващи един дълбинен атавизъм у модерния човек, уроборосно отвеждащ към предрационалното и предмодерното, към примитива, разбиран като атавистична ***интериоризирана другост-на-Аза***, разобличавайки *Аза като съдържащ тълпата в себе си*, като *Аз-тълпа*. Образът на тълпата е проявен под формата на психологически акумулирани деструктивни енергии, идещи от тъмното наследство на *инфантилното* и *дивашкото*, сливащи се чрез общия си статус като "рай на архетипите" (Юнг), като територия на митическото.

д) Между *човека* и *звяра*. Ницше

Началото на трансмодернистичния обрат, който ще ескалира в авангарда и неоавангарда на XX век, може да бъде свързано с фигурата на Ницше, който, екстремизирайки носталгията на модерното съзнание по изгубения Златен век на собственото му детство, пръв започва да я мисли не в русоистки-бодлеровски смисъл като

невинност и пълнота на усещанията, а като агресивна първична виталност, като Природа, стояща отвъд всички представи на човешката етика за "добро" и "зло". Ницше пръв открива изгубената пълнота на дионисиевата стихийност, опива се от първичното смешение на сладострастие и жестокост, характерно за дионисиевия карнавал, в който "се проявява сякаш някаква сантиментална черта на природата, като че ли тя въздиша поради раздробяването ѝ на индивиди"[8].

Идеологията на Просвещенския проект на практика е *вътрешно* финализирана от Ницше с идеята за Свръхчовека, заел мястото на мъртвия Бог (сюжет, почерпан от Достоевски, но аксиологически преакцентиран). Именно констатацията за смъртта на Бог отключва онази радикална смяна на кода, която наричаме *авангардистка ситуация* и чиято основна характеристика е разпадането на света и регресирането му към Природата като интернализирана аморална мощ, която настоява да бъде изхвърлена навън. Ницшевият Свръхчовек е двойствена фигура, персонифицираща тази Природа; той е нещо-повече-от-човека, нещо следващо, надграждащо и доразвиващо човека, отиващо отвъд него, и в същото време е човекът, регресирал в Природата. Налице е знаменателна аберация – човекът, заел мястото на мъртвия Бог, на абсолютния Порядък, Център и Авторитет, всъщност се е оказал еманация на една инфрачовешка природна стихия, мрачно вместилище на атавистичния Хаос, проявление на животинското, териоморфното, одиозното.

Чрез Ницше модерността, която винаги се е съмнявала в себе си, започва да изживява първата си радикална криза като криза на самата идея за човека и за цивилизацията като процес на необратимо отдалечаване от Природата. В култ е издигнат носталгията по примитивния човек-звяр, а историческият филогенезис е видян като периодичен процес на "вечно завръщане" към изгубените, но много живи начала на природното, хронологически предмодерното; валидизиран е митът като "друго на разума" (по израз на Хайдегер); аполоновското като сублимация на разумното и хармоничното е подменено с дионисиевото, разбирано като проявление на чувствено-първичното, стихийното, като оргиастична възбуда от хаоса, като потапяне в плашещата и аморална мощ на Природата.

В своята "генеалогия на морала" (1887) Ницше заклеймява "опитомения човек", който "вече се е научил да се чувства като цел и като връх, като смисъл на историята", и пръв отбелязва вътрешната изчерпаност на западната рационална цивилизация (Европа, пише той, вони на "излишество, несполука, болнавост, умора, отживялост"[9]). Възроптавайки срещу буржоазната изнеженост, срещу "смаляването и уравновесяването на европейския човек"[10], Ницше предприема радикална героизация на варварството като бунт срещу буржоазното. Той реабилитира "*животното "човек*", което не се срамува от инстинктите си[11], и тъгува по онези изчезнали раси, в основата на които "прозира хищникът, прекрасният, похотливо обикалящ за плячка и победа *рус звяр*", преминавайки в открита **апология на войната** като начин за пречистващо и оздравително завръщане в дивото: "тази скрита същност [на модерния човек] от време на време има нужда да се разтовари, животното трябва отново да излезе навън, отново да се завърне в дивотата"[12].

Войната от 1914 г. – абсолютният фокус, около който се случва авангардът в европейската култура – само ще потвърди в един екстремален вид онези фундаментални мутации в модернистката чувствителност, които Ницше е доловил – и в някаква степен перформативно постулирал – още през 70-те години на предходното столетие.

е) Между *вчувстването* и *абстракцията*; между *душата* и *Езика*

В този контекст Ницше, по думите на Ч. Тейлър, пръв установява и изследва "зашеметяващата мисъл, че Азът може би не се радва на някаква гарантирана, априорна монолитност"[13]. Модерният човек след Ницше вече не е онзи монолитен романтичен Аз, който се самоартикулира чрез противопоставянето си на един определен "външен враг" – обществото, тълпата, буржоазния рационализъм; разпознавайки Природата не като *външна хармония* (каквато все още е тя за Бодлер), а като *вътрешна дисхармония*, той е локализирал хаоса вътре в себе си. Той е звярът, заключен в клетката на Аза, в чийто "кръгъл танц", подобно на пантерата от едноименното стихотворение на Рилке, "една скована воля виждаш ти" – воля, разкъсвана от атавистична стръв по изгубената реалност на "света отвъд"[14].

Подир Ницше Азът окончателно е изгубил вътрешния си идентитет, което прави невъзможни всичките му опити за някакво самоартикулиране. Оттук насетне всеки опит за това неизменно ще произвежда артикулиране на невъзможността Азът да бъде артикулиран. **Антисубективизмът** ще се превърне в доминираща характеристика на изкуството. Окончателната загуба на Аза – това е фундаменталният обрат, който се случва на границата между XIX и XX век. Дори тоталната интериоризация на света чрез символистичния солипсизъм, неговото абсорбиране от Аза, е само отчаян акт на артикулиране отсъствието на Аза. Въпреки фасцинираността си от гещалти като "душа" и първоличната модалност, символистичният изказ непрестанно отмества, отдалечава и в крайна сметка отменя артикулацията на Аза чрез силно усложнена система обективиращи символизации, при което "обръщането навътре, към опита на субективността – казано с думите на Ч. Тейлър, – не означава обръщане към един Аз, който трябва да бъде артикулиран – под което се разбира хармонизиране на природата с разума, на инстинкта с креативната мощ. Напротив, обръщането навътре ни отвежда отвъд Аза."[15] Символизмът сънува света по същия начин, по който според Фройд сънят деконструира реалността, пренареждайки абсорбираните в състояние на будност образи и представи. Символизирането на художествения език е същностно *регресивен акт*, доколкото то представлява отиване отвъд психосоматичната конкретност на Аза, потапяне в наследени *общи* представи. Самият процес на символизирането е същностно примитивен естетически процес, активиращ творческите практики на примитивни и периферни култури (африканска, индийска, азиатска), както и тези на "историческия" примитивен прадед; то е фундаментален похват и в детското изкуство. "Езикът на символите – цитира Н. Райнов Луи Менар във важната си студия "Символ и стил" – е естествен език на раждащите се общества; колкото повече стареят народите, толкова по-мъчно разбират тоя език."[16] Символизирането е акт на депсихологизиране на художествения език, само привидно поместен в параметрите на символистичната "душа"; всъщност "душата" е подменена с една надперсонална структура, със самия *език*. Езикът предхожда Аза и го абсорбира, както според Маларме думата предхожда значението и го предопределя. В задочния спор между Ат. Далчев и Гео Милев относно това дали Яворовото страдание е персонално[17] или сублимация на едно тъмно колективно наследство, утаено в душата на поета[18], Ян Кошка е склонен да вземе страната на втория, с едно съществено уточнение: "Страданието на Яворов наистина не е негово лично страдание – отбелязва Кошка, – а [...] е страдание на дискурса, сътворен от поета".[19] Афектът на символистичната "душа", настойчиво маскиран като много личен, е всъщност епифания на една

мощна *надиндивидуална стихия*, в която тъмното наследство на колективното несъзнавано е придобило ***езиков*** *характер*. Страда не Яворовият Аз, а езикът, поетическата норма, Структурата; налице е не автентично, примордиално страдание, а *игра на страдание*.

Абсолютен израз на тази радикална криза на модерния Аз става авангардисткото изкуство, сублимиращо най-архаичните пластове на колективистичното. Освободена е дионисиевата стихия на ирационалното, инфрасъзнателното, първично природното чрез творчески практики като ecriture automatique; игнорирани са всякакви външни – исторически, социални, психологически – детерминираности освен една единствена – *природата в Аза*. Чрез творческите практики на авангарда звярът – ако използвам метафората на Ницше и Рилке – е пуснат от клетката, чиито позлатени решетки са се оказали твърде крехки, за да възпрат мощния порив към "зова на дивото". Ние, провъзгласяват дадаистите в един от своите манифести, парафразирайки същия образ, просто изхвърляме бебето от себе си, а Тристан Цара пояснява генезиса на движението като желание за "пълно приближаване на индивида към дълбоките изисквания на неговата природа, без оглед на история, логика или морал"[20].

Фундаменталният антимиметизъм на авангарда, довел до стремеж към тотално разрушаване на художествения език, е израз на търсенето на адекватен начин за артикулиране на окончателно разпадналия се свят, изгубил хегелианската си телеологизираност, и разпадналия се, умножен вътре в себе си Аз. Чрез тотализирането на абстракцията авангардът скъсва радикално с индивидуалното, с личностното битие, с "душата", с "вчувстването". Езикът на абстракцията е непостижим за индивидуалното съзнание, той изразява една общностна, колективна менталност; рожба е на инстинкта, не на интелекта ("Само динамичната сила, която се таи в споената от общ инстинкт недиференцирана маса, е могла да създаде от себе си формите на най-висша абстрактна красота – пише Ворингер. – Такава абстракция не е по силите на самия индивид."[21])

Миметичното, клонящо към реализма изкуство е par excellence *буржоазно* и *дясно*; аполоновско по характер, то артикулира-и-продуцира един *вътрешно* хомогенен, хармоничен, центриран, рационално устроен, равновесен и подреден в себе си свят. В културно-исторически аспект то възниква с възхода на буржоазната менталност през Ренесанса и функцията му е да артикулира укрепващата доминация на буржоазния индивид в центъра на един хармоничен, подреден и обозрим свят.

Антимиметичният етос на модернизма, който кулминира чрез авангарда, идва, за да обозначи същностната невъзможност да се артикулира един неудържимо разпадащ се, децентриран свят и един разпадащ се, неидентичен на себе си Аз. Не целостта, а мигът; не монолитното, а фрагментарното; не хомогенното, а хетерогенното; не разказът, а вътрешната противоречивост на непосредственото преживяване в калейдоскопа на светкавично сменящи се контексти. Чрез похвати като абсурд, гротеска, нонсенс, автоматизъм – вътрешно *иронични* и *саркастични* по своя характер – художественият език на авангарда прониква отвъд Аза, за да артикулира надиндивидуалните сили, които са го абсорбирали – "външната" социално детерминирана тълпа, която е сублимация на един репресивен социополитически контекст, и "вътрешната" тълпа-в-Аза, чиято не по-малко репресивна власт на естетическо равнище е релевантна на репресивната власт на Езика. Като художествен феномен Езикът метонимизира свръхрепресивната структура на социалния дискурс.

Авангардът довежда докрай генетическата апория на модернизма, който, легитимирайки се като непримиримо отрицание на социалния рационализъм, постига индивидуалната свобода в параметрите на ирационалното, като реабилитира *опасни, отвеждащи към Природата, надиндивидуални стихии*, които постепенно игнорират Аза, извеждайки на сцената репресивния дискурс на *Езика* като метонимия на една примитивна колективистична стихия – *тълпата*.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] "Метрополията се обитава не от народ, а от маса." – ШПЕНГЛЕР, О. Залезът на Запада. Т. 1. С., 1994, с. 81.

[2] БОДЛЕР, Ш. Художник на съвременния живот. – В: БОДЛЕР, Ш. Естетически и критически съчинения. С., 1978, с. 528.

[3] Пак там.

[4] МИЛЕВ, Г. Родно изкуство. – Везни, 2, 1920–1921, №. 1, с. 40; също и в: МИЛЕВ, Г. Съчинения в три тома. Т. 2. С., 1976, с. 183.

[5] ШЕЙТАНОВ, Г. Ленинизъм. – Цит. по: Пламък. Месечно списание за изкуство и култура. […] Фототипно издание. Приложение: Пламък, 2, 1925 […]. С., 1986, с. 60.

[6] КАНЕТИ, Е. Масите. – Цит. по: КАНЕТИ, Е. Пристъпи от думи. С., 1994, 12–14.

[7] ВАЙНИНГЕР, О. Пол и характер. С., 1927, с. 272.

[8] НИЦШЕ, Ф. Раждането на трагедията от духа на музиката. – В: НИЦШЕ, Ф. Раждането на трагедията и други съчинения. С., 1990, с. 78.

[9] НИЦШЕ, Ф. Към генеалогията на морала. С., 2000, с. 39.

[10] Пак там, с. 40.

[11] Пак там, с. 65.

[12] Пак там, с. 37.

[13] ТЕЙЛЪР, Ч. Епифаниите на модерността. – Литературен вестник, № 12, 25–31 март 1998, с. 12.

[14] Цит. по: РИЛКЕ, Р. М. Лирика. С., 1979, с. 83.

[15] ТЕЙЛЪР, Ч. Цит. съч., с. 12.

[16] РАЙНОВ, Н. Символ и стил. – Везни, 2, 1920–1921, № 1, с. 16.

[17] "…аз мисля, че така безкрайно може да скърби и страда само отделната личност […], но не и колективът, в чието битие страданието, колкото и голямо да бъде то, е само едно събитие. Категорията на трагичното е индивидуална." [Фрагмент 79] – ДАЛЧЕВ, А. Съчинения в два тома. Т. 2. С., 1984, с. 30.)

[18] "Яворов е съдба: "козел отпущенія". И неговата поезия: епилог. Страданието, което е постоянна тема в поезията на Яворов, не е негово лично; защото не може да има толкова голямо лично страдание. То е колективното всенародно страдание на миналото – тъмно наследство в душата на поета." – МИЛЕВ, Г. Кратка история на българската поезия. – Предговор към: Антология на българската поезия. С., 1925, с. 11; също и в: МИЛЕВ, Г. Съчинения в три тома. Т. 3. С., 1976, с. 117.

[19] КОШКА, Я. Междулитературната санкция на езиците на европейската модерност. – В: Езиците на европейската модерност. Български и словашки прочити. С., 2000, с. 87.

[20] Цит. по: Френски поети сюрреалисти. С., 1993, с. 10.

[21] ВОРИНГЕР, В. Абстракция и вчувстване. С., 1993, с. 40.

Камен Васевски

ДРУЖБАТА НА ГЕО МИЛЕВ С ГЕОРГИ ШЕЙТАНОВ
(в светлината на непубликувано писмо)

"30. X. 1944, София

УВ.[АЖАЕМИ] Г-Н КАНТАРОВ,

С удоволствие отговарям на писмото Ви, макар че засега поне, далеч не ще мога да задоволя напълно интереса Ви относно дружбата на нашите скъпи покойници – Гео и Георги.

Не се познават от ученици, а в началото на 1924 год.[ина], мисля, че Ник.[олай] Хрелков доведе Шейтанов у дома (ще проверя това, като ида в Г. Баня при него, дето той продължава да се лекува).

Още при първите посещения на Ш.[ейтанов] у дома Гео остана очарован от него; и аз самата чувствувах, че той излъчва някакво обаяние, на което никой не може да устои, и самият Гео силно се поддаде на него. Сварвах ги много пъти да беседват, да правят тълкувания на Ленина или да анализират литературни творби. Аз лично съм разговаряла с Ш.[ейтанов] на театрални теми, постановки и др.

Конкретно не мога да си спомня отделни разговори и затова Ви придавам общото си впечатление от контакта на двамата незабравими приятели. Вие сте прав: Гео клонеше вече към анархизма и за мене беше ясно, че това става под Шейтаново влияние.

Спомням си Ш.[ейтанов] и на весели приятелски вечери у нас, на които са присъствували и Хр.[исто] Ясенов, и Ник.[олай] Хрелков. В такива часове той ни е разправял няколко пъти за организираните си бягства от затворите.

Кореспонденция не притежавам, останала между двамата, защото Ш.[ейтанов] изобщо се обаждаше чрез трети лица с по две думи и ни уведомяваше где се намира (обикновено биваше в Г. Оряховица). Разбира се, през всичкото време е идвал у нас като нелегален.

Действително "с любов и увлечение" Ви придавам и тези оскъдни засега сведения относно отношенията между двамата, защото, прав сте, и в това, че и аз ценях много Г.[еорги] Ш.[ейтанов] като една изключителна личност, която блестеше с всестранна ерудиция и подчиняваща всеки, дошъл в допир с него. Не ще преувелича, ако Ви призная даже, че мъката ми по Гео щеше да загуби много от горчивината си, ако Г.[еорги] Ш.[ейтанов] беше останал жив. Ще се постарая, когато имам възможност, да събера повече материали около неговата личност и за отношенията между двамата от други техни приятели и ще Ви пиша пак.

Засега Ви изпращам тези две книги и още един "Септември" с мой автограф; по-късно ще Ви изпратя и другите издания. Скоро ще издам: "Кръщение с огън и дух" (революционна антология, съставена от Гео), Сборник "Пламък", "Възпоменателен сборник" и др. – те са актюелни, естествено, ще Ви ги изпратя като подарък, както и тези изпращам, за хубавите чувства, които имате към двама големи борци. Ще ми бъде приятно и лично да се запозная с Вас.

Поздравявам Ви сърдечно:

М. Г. Милева"[1]

Това писмо е плод на интереса на д-р Константин Кантарев[2] към дружбата на редактора на сп. "Пламък" с един от неговите най-активни сътрудници – Георги Василев Шейтанов. Както обяснява получателят му, той е отправил писмо до Мила Г. Милева от фронта[3]. Там младият офицерски кандидат (тогава на 43 години) бил в Югославия заедно с други български войници и командири по дирите на отстъпващите хитлеристи. Кантарев решил да събере сведения за необикновеното приятелство между Гео Милев и Георги Шейтанов с намерение да създаде книга. Писмото си той изпратил до ул. "Граф Игнатиев" № 13, София, където по онова време живеела някогашната актриса Милица Керанова.[4] И не след дълго дошъл очакваният отговор, придружен с пакет книги.

"Радостта ми беше голяма – спомня си д-р Кантарев. – Писмото ме развълнува много и обясняваше някои неща, които привлякоха интереса ми. От получените книги помня само поемата "Септември", а другите – не. (Всички те тръгнаха от ръка на ръка и скоро изчезнаха). Затова днес не разполагам с нито една от тях. Остана само писмото.

Не след дълго аз писах на Мила втори път, но не последва отговор от нейна страна. Връзката между нас секна. Така се случи, че не можах да се запозная с нея лично."[5]

Годините, вече над тридесет оттогава, не са изтрили от паметта на Константин Кантарев и други подробности, свързани с този факт.

"Сведението на Мила, че Николай Хрелков свързал Гео Милев с Шейтанов и че авторът на поемата "Среднощен конгрес" знае много за това другаруване, ме насочиха и към него. За съжаление, Хрелков не ми отвърна. Това ме накара да прибегна към услугата на моя приятел Васко, който настояваше писмото ми да не остане без отговор."[6]

Действително между Гео Милев и Георги Шейтанов се създава добро приятелство, което е много ценено от начинателя на "Пламък" през годините, когато той разгръща талант на редактор и публицист да направи своята втора печатна трибуна явление в нашата септемврийска журналистика. Перото на Шейтанов (той се подписва в "Пламък" обикновено с имената Георги Василев, Г. Вас., Георги Шейтанов, с инициалите Г. В., В.) е най-бойкото в щаба на списанието. То бързо улавя едни или други факти в цанковистката действителност и сътворява ярки статии, бележки, реплики, от които блика антифашистка струя.[7] Публицистиката на Шейтанов дава чувствително отражение върху равнището на Гео-Милевия "Пламък" и подсилва неизмеримо обвинителното му слово, произнесено над палачите на народа.

Георги Василев подпомага антифашистката трибуна и във финансово отношение. Заедно с това той е един от проводниците на ленинизма в колониte ѝ[8]. Разбира се, на него се дължат анархистическите навеи, срещани тук и там в "Пламък".

Непубликуваното досега писмо на Мила Гео Милева дава отговор на въпроса, откога датира познанството между тези публицисти. Както си спомня, Кантарев е мислил, че те се знаели още от ученици, тъй като двата града Стара Загора и Ямбол са географски близко. Мила Гео Милева твърди, и на това трябва да се вярва, че необикновеното приятелство между тия видни мъже се е сложило в началото на 1924 г., т.е. тогава, когато започва своя път сп. "Пламък"[9]. И дружбата продължила до края на техния живот. Пак тя разказва, че ги е сварвала "много пъти да беседват, да правят пълни тълкувания на Ленина". Следователно Шейтанов, както пише Ефрем Каранфилов в "Българи", кн. 2, е бил другар и съветник на Гео Милев. Той е измежду ония хора, които следват с перо спокойния път на антифашистката трибуна до сетния час.

Неслучайно в кн. 11, която е последна от внушителната поредица, той има две публикации. Писмото разкрива благородния стремеж на Мила Гео Милева да отдаде дължимото на своя съпруг, като направи широко достояние неговите произведения в нова България. Разбира се, не всичко, което тя споделя с д-р Кантарев, по-сетне смогва да осъществи. В случая това не е толкова важно. По-важното е, че тя е изпълнена с крилати планове, които искат да напомнят на младите поколения за безсмъртния редактор на "Пламък", станал жертва на белия терор. Този архивен документ, непубликуван до ден-днешен, привлича вниманието ни и с интелигентния тон на създателката му, а така също и с умението ѝ да излага съществени факти, изпълнили живота на двама бележити българи – Гео Милев и Георги Шейтанов. За тях един съвременник разказва не без чувство на гордост: "Когато говореше Гео, слушаха всички; когато говореше Шейтанов, слушаше и Гео."[10]

Не ще и дума, че писмото хвърля нова светлина както върху периода на списание "Пламък" и отношението на видния поет, критик и публицист към плодовития му сътрудник, така и върху атмосферата, в която е бил потопен той – атмосфера на доблестни и честни интелигенти: Николай Хрелков, Христо Ясенов, Георги Шейтанов. Всичко това, взето заедно, ни позволява да научим още и още за големия поет и журналист, критик и преводач Гео Милев, основател на едно от най-борческите списания в миналото на нашата периодика[11].

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] Пази се в архива на д-р Константин Кантарев.

[2] В писмото на Мила Гео Милева името погрешно е написано вместо Кантарев – Кантаров. Този човек бе хуманен лекар и живееше в Пловдив. Днес вече е покойник.

[3] Д-р Константин Кантарев, разговор – 5. XII. 1975, Пловдив.

[4] Съдбата на това писмо досега не беше известна. То не се намира в архива на Гео Милев. Бе ми предоставено за обнародване от писателя Недялко Месечков, а покъсно се добрах до самия оригинал, притежаван от пловдивския лекар.

[5] Д-р Константин Кантарев, разговор – 5. XII. 1975, Пловдив.

[6] Николай Хрелков наистина пише на Васил Михайлов, приятел на д-р Кантарев, за интереса му към Шейтанов и в едри линии очертава неговия образ. – Вж ХРЕЛКОВ, Н. Избрани произведения, С., 1973, 536–537.

[7] На Георги Василев принадлежат множество статии и бележки, които читателят навярно вече е забелязал в нашия т. 3, там, където пишем за Шейтанов.

[8] В статията "Ленинизмът" например той пише: "Човекът, който създаде делото на руската революция, беше Ленин." – Вж Г. [ВАСИЛЕВ]. Ленинизмът – Пламък, II, № 11, с. 21.

[9] Върху корицата на кн. 1 на списанието е отбелязано: "15 януари 1924 г."

[10] Василе Христу, разговор – 15. V. 1962, Сливен.

[11] Писмото и коментарът са публикувани в сп. "Пламък" (1977, № 2, 162–163), откъдето ги препечатваме с дребни поправки и допълнения.

Емилия Алексиева

ПАРАМЕТРИ НА КРИЗАТА В РОМАНА "ГОСПОДИНЪТ С МОМИЧЕТО" ОТ ГЕОРГИ РАЙЧЕВ

През 1937 г. излиза романът на Георги Райчев "Господинът с момичето". Според мнението на литературната критика този опит е несполучлив, особено при една по-детайлна съпоставка с "Еленово царство" и "Песен на гората" – негови емблематични творби. Смята се, че образите са психологически неубедителни, а разказаната житейска история – "банална, с булеварден привкус"[1]. Тези оценки, макар и крайни, може да имат своето основание, но само когато се прилагат съвременни критерии. Един текст трябва да се преценява и като се постави в контекста на своето време, а тогава читателският вкус е бил доста по-различен от днешния. Има и още две причини за вниманието ми към тази позабравена творба на Г. Райчев. Първата е, че става въпрос за роман, а винаги е интересно да се анализира една по-мащабна жанрова форма, още повече, че "Господинът с момичето" не бива да се подценява, когато се търсят пътищата, по които е вървяло развитието на българския роман между двете войни. Втората причина е, че на равнище *поетика* творбата е много интересна.

Знакът, под който може да се разгледа не само това произведение, но и цялото творчество на Райчев, е *кризисното* начало във всичките му прояви. Това начало е особено ярко, когато един писател твори в "граничен" период – *между* две войни, две столетия, две култури и т. н. Повече от ясно е, че творецът Райчев е усетил разрухата в битието на обикновения човек, който не успява да открие своето спокойно място в живота. Той си остава *раздвоен* между традицията и нахлуването на новото; между селото и града като манталитет и тип култура; между живота със спомените от миналото и драстичния сблъсък с реалността и над всичко това стои мъчителният избор между доброто и злото в търсене на стабилна опора.

Иска ми се да отворя скоба и да поясня, че кризата в съществуването на героите е залегнала и в основата на така наречените "диаболични" творби на писателя. В тях използването на свръхестественото, на фантастичното, на раздвояването в човешката личност може да се разглежда като *специфичен* художествен похват, а не като типичен диаболизъм. Основание за такъв извод ми дават самите творби на Райчев. При внимателно вникване в текста се вижда, че във всички тях психическите "отклонения" в поведението на героите имат своите *реални* причини в живота на хората, а не са плод на магия или на нещо, случващо се в друго измерение. В този смисъл основното кризисно начало може да се проследи в цялото творчество на писателя.

В книгата "Литературен живот между двете войни" Р. Ликова отбелязва следното: "Фрагментарност, деформация, изтласкване на външните събития в полза на вътрешни събития от психологически план, изместване на ужасното като външно явление в полза на ужаса като душевен хаос и психологическа екстремност, съчетаване на рационален анализ на душевните състояния на героите със себе си с полетата на подсъзнателното и интимното..."[2] В романа, който е обекта на анализ, сме свидетели на *изтласкването* на външните събития и излизане на преден план на преживяванията на героите. Необходимо е обаче едно уточнение. "Външните" събития, средата,

описани от Райчев, всъщност *активизират* вътрешните процеси. Двете неща са свързани много тясно помежду си, като пораждат кризисната картина. Преди да се премине към конкретния текст, е добре да се очертаят белезите на кризисното начало – основа на Райчевата поетика. Този роман има една особеност, която се очертава добре – това е *ретроизлъчването* на творбата. Много важен елемент от възприемането на всяко произведение е съпреживяването от страна на читателя. Струва ми се, че ефектът на дистанцирането в случая е много силен. Оттук идва и заключението на критиците, че творбата е слаба, вяла, неинтересна. Ретро-излъчването е особеност на поетиката на романа и неделима част от кризата, за която става въпрос. Читателят не успява, четейки романа, да възприеме историята като "реално" случила се. Тя остава четиво, с което той не би могъл да се идентифицира.

Елементите на кризата могат да се проследят особено добре при изобразяване на пространството. Главното е неговото възприемане от героите като *чуждо* и като задушаващо дори когато става въпрос за отворени места. Понякога ориентирите се размиват. Усещането е като за едновременно присъствие и отсъствие на хората от дадено място. Всъщност то престава да има значение за тях, защото мислено са по-скоро другаде, което е по-важно, отколкото чувството за ставащото "тук и сега". Персонажите се отчуждават, откъсвайки се от тълпата, като не обръщат внимание на случващото се около тях. Затова пространството остава някак незабелязано, но вещите "тежат" и притискат човека. Именно това е кризата – екзистенциална и пространствена, засилвана от монотонността и еднообразието на съществуването.

В кризисното излъчване на творбата важно място заема проследяването на опозицията *провинция – столица*. Новото място, което по стечение на житейските обстоятелства героите обитават, не става "тяхно". Присъствието им в него е обвързано със спомена за "другото" място, където са с мислите си (провинцията). Опитът за "бягство" от живота чрез самоубийство по същество е бягство, отчужденост и от пространството на обитаване, което е част от голямата криза. Разрухата се чувства и в отворените пространства (улицата, градината). Символите, които Райчев използва в романа си, придобиват особено място в неговата структура, като кризисното начало се разкрива най-точно при тяхното тълкуване.

Тези символи се откриват навсякъде в текста и постепенно с развитие на действието тяхната смислова натовареност расте. Ето и един пример:

> "Той приближи до прозореца; искаше да го притвори, но отвън го лъхна прясната хладина на нощта и той спря, приведе се през рамката и погледна. В притиснатия му джеб изпука нещо – покупката. Той отстъпи, извади предмета и го сложи на масичката.
>
> И отново загледа нощта.
>
> Погледът му бързо мина над тъмните задни дворове, плъзна се по осветените прозорци и ниските покриви и отскочи към небето. Оттам все така го гледаше студеният кръг на месечината."

Цитираният откъс не е просто нощен пейзаж. Пространството е затворено, погледът се плъзга от вътре навън. На много места в романа действието се развива в *полумрак*. Той се превръща в символ на объркания живот на героите, на страха им от вземането на важни решения, на неумението, а и на нежеланието да се впишат в своята среда.

Луната (също често появяваща се в романа) символизира огромната самота и трайно настанилата се тъга, обсебила всеки миг от живота на човека. Цялото произ-

ведение е пропито със сантименталност, което го прави по-трудно четивно за нашия прагматичен съвременник.

Г. Райчев е обрисувал най-добре в романа си *духовната криза*, която има своите корени в общественото развитие. Отношенията, които се очертават в най-общ план, са белязани с разруха. Семейството се разпада, а болестта и смъртта се превръщат в зловещи метафори на този разпад. Споменът измества реалния живот, а криминалният елемент в творбата само потвърждава, че правилата, наложени от обществото, не се спазват. Страхът и душевният срив стават доминиращи.

Ако анализираме само заглавието на романа "Господинът с момичето", ще установим, че в него е закодирана някаква *неопределеност*, в която се обединяват две противоположности – на старостта и младостта, на миналото и на перспективата в живота. Липсват имената, а героите биха могли да бъдат и други, случилото се би могло да завърши по друг начин. Но Райчев го е разказал именно така – като роман за една любов, останала в миналото и белязала със своята невъзможност и трагизъм човешкия живот.

Пространството в творбата на Райчев е фиксирано. Действието се развива на едни и същи места, героите минават по едни и същи улици. Всичко е застинало, неизменно. "Вярвам, че мнозина от столичните граждани – онези, които обичат да правят вечерната си разходка по булевард "Цар Освободител" до Борисовата градина, помнят появяването там на една необикновена двойка."[3] Освен че писателят е маркирал маршрута на своите герои, той ги е погледнал отстрани, през очите на случайните минувачи – реакцията им е *нескрито любопитство*. Двамата не обръщат внимание на онова, което става около тях, затваряйки се в себе си. Необичайното не е във възрастовата им разлика, защото по улицата биха могли да вървят един до друг баща и дъщеря или дядо и внучка, а във външния вид на стария човек. Става въпрос за един важен детайл, който макар че не е обект на анализ в настоящата статия, тъй като излиза извън темата ѝ, е много показателен. Подробно е описано облеклото на непознатия – старомодна мека шапка, "черна и широкопола, каквито се носеха много години преди войните. Висока колосана яка с черна копринена връзка, вързана Байроновски, със свободно развени краища". Към това трябва да се прибавят сивите ръкавици, леките стъпки, несъответстващи на "дългата, съвсем бяла брада" и нежните устни под "тънките бели мустаци". Това описание е изключително важно, защото съдържа в себе си информация, която има отношение дори към развитието на сюжета. Героят на Райчев Арсени Калудов *не се вписва* както във времето, така и в пространството. Определено той изглежда като човек от друга епоха, а и в хода на повествованието читателят разбира, че и характерът му е като на някакъв чудат Дон Кихот, романтичен, чувствителен и справедлив, вярващ в ценности, забравени от обществото.

Второто ключово място, където се развива действието, е *кантората* на търговската банка, в която героят работи. Той и тук не се вписва в пространството. Несъответствието е налице, защото читателят очаква, че такъв изискан човек, излъчващ благородство, би се занимавал с нещо по-артистично, с нещо творческо, но писателят "разбива" една след друга първоначалните читателски представи. Прозата на живота притиска човека със своите неумолими закони, отнемайки му радостта и надеждата. И тук автоматизмът и повторяемостта на действията са изведени на преден план. Мисълта на автора е: "Ето така е всеки ден." Едновременно с усещането за бавно протичащо време, което се изживява мъчително, читателят получава и визуална представа

за мястото, където Калудов прекарва половината от деня. Там всичко е оскъдно, но достатъчно за изпълнение на служебните му задължения – малко огледало на стената, бюро и стол с кожена възглавница. Нищо друго няма в това пространство, което да разсее самотата или да зарадва погледа. То се отличава с консервативност и клаустрофобичност. Работното място се превръща в част от местата, където човекът се чувства много *самотен*. Атмосферата в кантората е изнервяща. Всичко се върши механично, а това е белег на *тоталната криза*. В живота на Калудов – деликатен, съвестен и изпълнителен човек, няма, по думите на Бахтин, събития, а само повтарящи се действия.

В монотонното пространство на банката, в самотата на възрастния човек буквално *нахлува* младото момиче – Гира Калиновска. Заедно с нея се появява малка масичка и пишеща машина. Резервираността отстъпва място на радостта, че има човек, с когото ще може да разговаря. За пръв път Калудов обръща погледа си към гледката навън, към Витоша, осъзнал изведнъж, че красотата съществува съвсем реално.

Мястото за разходка, което двамата избират, също е фиксирано. "Те минаха през "Леге" и потънаха в потока на "Цар Освободител"… Двойката зави около двореца и пое отдясно към Военния клуб. Те вървяха и разговаряха – не виждаха никого, не чуваха никого. Така достигнаха Борисовата градина и поеха нагоре, по главната алея. При бюфета алеята беше оредяла вече, а при рибното езеро се мяркаха редки силуети на закъснели двойки." По-нататък, в хода на действието, фиксирането на точното място продължава и придобива характер на ограничаване. Избират се определени улици и очевидно причината за това не е само близостта до работното място и удобството. Мястото за разходка отприщва *спомените*. Те разсичат настоящето, но погледът не е насочен към бъдещето, а назад към миналото.

В текста се появяват два много съществени пространствени символа – хоризонтът и стената. Единият разширява пространствените граници; читателят вижда как очевидното се трансформира във въображаемо. През полуотворените клепачи на героя браговете на езерото се превръщат в морски бряг, а околните сгради придобиват очертанията на планини. Райчев свързва оптическото *разширяване* на пространството с нещо, което се осъзнава на ниво психическо и задълбочено възприемане на живота. Появява се мотивът за *хоризонта* и липсата му в ежедневието, смазващо като стените на затвор с отсъствието на перспектива и надежда.

В кризисното пространство на романа се появява устойчивият символ на *стената* – мисловна и реална ограничителна линия. Тя е не само опора и защита от любопитството на околните, но и преграда. Появява се като част от темата за голямата, но забранена и неосъществима любов. Това е стената, издигната от условностите на обществото, от фалшивия морал, от невъзможността на чувството да се противопостави на материалните изисквания на живота. Така външното пространство следва ограниченията на вътрешното, духовно пространство. Човекът се оказва несвободен, пленник, без силна воля, плащащ цял живот за нерешителността си.

Столичният град присъства в романа със своите улици, магазини, сладкарници, учреждения, а авторът въвежда топоси и от провинциалното градче – част от спомените на героя. Ако в първия случай кризисността е много ясно изразена, във втория тя съществува, но е някак по-приглушена. В общата пространствена схема се появява опозицията "долу" и "горе". Пътническият параход плува в мрака "надолу по реката". Младият човек съзерцава от палубата очертанията на брега – неясни и някак тревожни.

(Това е предчувствието за нещо съдбовно, към което той отива, а реката е метафора на самия му живот.) "Къде всъщност беше градът? Той вдигна очи над сградите и остана така – загледан и недоумяващ. Върху тъмната снага на два стръмни планински склона блещукаха светлини. Те почваха долу, от тесния проход, възкачваха се една над друга, пилееха се на ляво и дясно, все по-разширени, все по-нависоко, докато достигаха хоризонта и звездите." Двете точки по вертикала имат отношение не просто към пространството, а към духовните измерения на ставащото с героите.

Като във филм мракът се заменя от ярката светлина на деня. Онова, което е изглеждало плашещо и непознато, в следващия миг се оказва красиво – бели постройки, потънали в зеленина, чудни цветове на цъфнали дървета – розово, бяло, лилаво. Налага се сравнението със столичния град, в чието описание почти липсват багрите. Затова, дори в откритото му пространство, се чувства нещо тежко, угнетяващо. Има и още една разлика – тя се отнася до изобразяването на провинциалното и столичното пространство. В първия случай градчето е не декор, а действащо лице; във втория – място, в което статичността е част от кризата.

Въпреки топлия колорит и красотата, кризисните елементи са факт и в провинциалното пространство. В града има само една права улица. Останалите са "тесни, криви и стръмни". Настилката е неудобна – "обли, речни камъни". За да се придвижват, хората са принудени да се хващат за стената.

Мястото, където младият Калудов среща любовта на своя живот, е площад, до който се стига по пет високи стъпала – пет груби гранитни камъка – препятствията по пътя на героя. Ако приложим схемата на Бахтин, площадът се превръща в място на среща, и то фатална, белязала цял един живот.

Освен във външното пространство Райчев показва живота на своите герои в техния *дом* – отражение на вътрешния им свят. Калудов се прибира в скромната си стая, само за да се нахрани и да си почине, но домът му е чужд и прилича на хотел. В него липсват уют и топлина.

Особено място в сюжетното развитие заема апартаментът на младия Раданов. Причината е в това, че именно там Гира осъзнава краха на своето чувство и на илюзиите си. За разлика от другите вътрешни пространства то притежава още една, допълнителна характеристика – вулгарността. В антрето цари полумрак; героят посреща своята служителка облечен с домашен халат, под който се вижда пижама. Така сцената се зарежда от самото начало с неловкост. Към това се прибавят и вещи от обзавеждането на хола – канапе, огледало, пепелник, пълен с угарки – атмосфера, подготвяща насилието над момичето.

Мястото, където се намира домът на Раданов, е фиксирано неслучайно, за да се подчертае неговата финансова състоятелност. Апартаментът се намира на улица "Гурко", т.е. в центъра на града, докато за дома на Гира е казано, че е "далече, някъде в южните райони". Срещу конкретността в единия случай стои неопределеността в другия.

Друго пространство в романа, превърнало се в част от кризата, е редакцията на вестник "Обществен страж", чието име звучи иронично, като се има предвид корупционната сделка, в която служителят влиза, за да се обогати. "Вътре, на няколко крачки от вратата, имаше широко, вехто бюро, отрупано с вестници и хартии. Пред него седеше млад човек, наведен над дълъг коректурен лист… От момента, когато видя олющените стени, мръсния под, бюрото и господин "редактор" пред него, той вече чувстваше

някакво превъзходство, дори леко презрение и погнуса към всичко." Писателят е акцентирал върху бедността като причина за нравственото падение на човека, който би трябвало да брани обществения морал. За пореден път Калудов се проявява като Дон Кихот, помагайки на един мошеник, защото е син на жената, която героят цял живот носи в сърцето си. Заедно с писателя читателят си задава въпроса: "Правиш ли добро, помагайки на злото?"

В романа "Господинът с момичето" кризисността обхваща не само личния живот на човека, но прониква и в обществените сфери (банковото дело, търговията, журналистиката), които са разядени отвътре от корупция, кражби и подкупи. Тръгвайки от частния случай, писателят прави своите важни наблюдения, за да покаже, че кризата е страшна и като октопод обхваща целия живот.

Друг параметър, чрез който кризисността се очертава особено добре, е *времето* в романа. Трябва да уточним, че става въпрос за преживяното време и за неговото възприемане от индивида, т. е. за екзистенциалността. То не протича от миналото през настоящето към бъдещето. Обикновено някой от елементите в звеното липсва. Оттук се поражда ефектът на *празнотата*. Животът в настоящето е затлачен, нещата се случват по инерция. Бъдещето е изключено от съзнанието на героите. В този смисъл кризисността е резултат от липсата на перспектива. *Случайността* започва да играе много съществена роля в живота на хората. Бахтин определя това време като "авантюрно"[4]. Една от най-важните отличителни черти на кризата е измерването на времето чрез някакъв друг маркер: музикална творба, смърт на близък човек, предмет и т.н. Така се допълва усещането на читателя за разпад, обхващащ целия живот на героите от романа. Арсени Калудов не живее с настоящето. Той е обърнат към миналото и спомените са единственото нещо, което съживява скучното му ежедневие. Тъгата напълно го е обсебила. Така времето тече *назад*. В творбата има един детайл – часовникът, отмерващ последните дванадесет удара на човешкото сърце. Времето на възрастния човек е лишено от лично протичане. Той съществува чрез живота на другите. Романът е структуриран така, че любовното чувство, което е преживяно в миналото, се повтаря чрез битието на младото момиче – кръгът се затваря.

Възможно е да се открояят и други белези на кризисното начало, залегнало в поетиката на романа, но и казаното е достатъчно, за да стане ясно, че творбата е незаслужено пренебрегвана, защото "Господинът с момичето" съдържа потенциал за нов, модерен прочит.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] КОНСТАНТИНОВА, Е. Георги Райчев. С., 1982, с. 206.

[2] ЛИКОВА, Р. Георги Райчев. – В: Литературен живот между двете войни. С., 1996, с. 184.

[3] Цитатите се дават по изданието РАЙЧЕВ, Г. Господинът с момичето. С., 1937.

[4] БАХТИН, М. Времето в романа. Въпроси на литературата и естетиката. С., 1983.

Лилия Чеева

ЕКЗИСТЕНЦИАЛНОТО И УНИВЕРСАЛНОТО В ЛИРИКАТА НА ЕЛИСАВЕТА БАГРЯНА

"Когато ми се случва да потърся определение не за философията или за болезнената логика на моето време, а за дълбоката му чувствителност, независимо от всички теории, препрочитам стиховете на Елисавета Багряна...

Виждам я здраво внедрена в българската ѝ специфика: тя принадлежи пълновластно на своя кът от планетата. Но това не ѝ пречи да бъде универсална. И тази двойна нейна принадлежност е истинско чудо."

Ален Боске

Субективното по своята същност, личностно неповторимо художествено възприятие е фактор с две контрастни характеристики за всеки литературен изследовател. От една страна, то е извор на оригинални наблюдения, съждения, асоциации и изводи. От друга – затруднява избора на подход и цялостна аналитико-оценъчна концепция. А лириката на Елисавета Багряна притежава уникалната способност да слива в мига на възприемането чувството и мисълта, да завладява пространствата на сърцето и интелекта, да събужда в собствената ни памет преживяно и мислено и така да създава усещането за духовно пътешествие, за участие в общ, универсален процес на познание и себепознание. Именно тази специфика е определящ аргумент за отказ от познатите, продуктивни и с безспорно приносен резултат подходи за анализ на лириката на Багряна: по отделни книги, по теми, по мотиви, чрез образа на лирическата героиня.

На пръв поглед като че ли основните лирически мотиви дават възможност да се обхване поетическото творчество на Багряна като цялостен художествен свят. Те имат функцията на своеобразен смислово-образен мост между отделните книги, отразяват във времето разширяването на духовните хоризонти на лирическата героиня, дълбочината и мащабността на екзистенциално-философските прозрения на поетесата. Проследяването на мотивите открива няколко главни особености в поезията на Е. Багряна. Първата книга – "Вечната и святата" – съдържа основните лирически мотиви, които продължават и в почти всички следващи: за любовта, майчинството и светостта, за бунта срещу ограниченията на традиционната женска съдба, за полета, за родното, за смъртта, за поетическото творчество. След "Вечната и святата" се явяват нови, преди всичко екзистенциални, мотиви: за съдбата, живота, смисъла на съществуването, за времето, за човешката същност, за щастието и пр.

Налице е ясно очертана интерпретационна посока при "неекзистенциалните" мотиви. А именно – постоянно сближаване, преливане, дори метаморфоризиране: бунтът на младата женска същност срещу участта ѝ на "заключеница" се трансформира във всевластната "птича жажда", в полета и пътешествията из физическото пространство с духа и мисълта. "Заключеницата" излиза от своя затвор, за да се "преживее" като "кукувица", "скитница", "пътешественица" и да остане до края в състояние на духовен полет, пред който няма прегради във времето и пространството. Любовта и майчинството се сближават чрез асоциацията с разпятието, осмислят се чрез свята-

та им, вечна мисия в живота. Родното излиза от кръга на родовото, за да обхване "най-древните клетки", "белите атоми на славянския сантиментализъм и червените – на примитивните татарски племена". Превръща пътниците от "космополитния експрес" в сродена човешка общност. Дядовият кладенец от Сливен живее в Боянския кладенец заедно със и във спомена от родния дом и всеки дъх, образ на преживяното време и природата. Дядовата къща, Тракия, Черноморието, Родината се остойностяват като част от общата човешка родина – Земята.

Едновременно с това любовта, майчинството и светостта, родното и полетът се интерпретират като универсални характеристики на съществуването, изграждащи неговата пълноценност, придаваща му смисъл. Чрез тях се изгражда и изявява човешката същност. Тоест най-синтезиращи характеристики за лириката на Багряна се оказват екзистенциалното и универсалното. Те обемат всички мотиви, чрез тях се очертава образът на лирическата героиня. Това буди обоснована асоциация с една от основните постановки на екзистенциализма за същността – не като онтологична даденост, а създаваща и формираща се във и чрез съществуването.

Ако търсим някаква йерархия от гледна точка мащабността на идейно-художествения синтез, трябва да посочим приоритета на универсалното. Защото самото наличие на екзистенциални мотиви и категории не прави автоматично една лирика типично екзистенциална. При Багряна универсалното е характеристика на интерпретацията и внушенията. То е в преживяването и остойностяването на личното като човешки общовалидно. Универсалното при Багряна е изживяването на миговете от съществуването като вечност, изграждането на "материята" на вечността от пълноценно преживените човешки мигове и безпрепятствените полети на духа. Универсален е полетът, съдържащ в себе си и завръщането.

Лириката на Багряна преживява и осмисля полета като медиатор между земните корени на човешката същност и вселенските пространства на духовната ѝ екзистенция. Всичко това за поетесата е съдържание на съществуването, протичащо като универсален процес на познание. Именно трансформацията на преживяното в познание придава смисъл на човешкото съществуване, а крайният във времето живот на човека се конституира като част от вечността. Оттук извира хармонията в богатия емоционален свят на Багрянината лирика, синтезират се екзистенциално-философските прозрения, определено доминиращи в последните три книги: "Контрапункти", "Светлосенки", "На брега на времето". Своеобразна емблема за това вътрешно равновесие, за познанието като универсален процес на реализиращата се същност е стихотворението "Познание" ("Контрапункти"). Нетърпеливото очакване на всяко ново разсъмване остава – въпреки постигнатото знание, че всяко утро е път към нощта, а щастието – неизменно отминаващ миг.

Багряна йерархира като екзистенциална ценност не постигнатото знание, а самия процес на познание. Според екзистенциализма съществува само мислещата (т.е. познаващата и себепознаващата се) същност. Представката "ек" в самото понятие "екзистенция" ("съществуване") означава "надмогване", "преодоляване". Животът на Багрянината лирическа героиня е доминиран от непримирението със съдбата. Преживяването на съдбовните полюси любов и самота, надежда и отчаяние, радост и страдание се трансформира в духовна сила за надмогване на мъката, скръбта, болката от смъртта на любимия човек. В лириката на Багряна е вградена именно тази

"матрица" на съществуването като надмогване, което се реализира в непрестанен, универсален процес на познание. Единствено в него се извършва "чудото" – метаморфозата на преходното във вечното: утрини, които остават вечен изгрев; дни, чието слънце не залязва в нощ; "часове, дори минути, равни на вечността". Така преходните мигове на човешкия живот придобиват екзистенциален смисъл, вграждайки се във вечното.

Включвайки уникалното, "чудото", познанието се превръща не само в универсален процес, но и в смисъл на съществуването. Повторяемостта придобива стойност на уникална характеристика за лирическата героиня, "вграждаща" я сред универсалната символна знаковост на вселенската всеобщност – земя, небе, река. А ограничеият като физическа реалност земен свят става източник на универсално познание за галактики и вселени.

Дордето бие в мойта гръд несменният
часовник на кръвта,
нетърпеливо ще очаквам съмването
през нощта,
ще изживявам в дните си човешки
векове,
галактики, вселени ще узнавам
в земния ни свят –
тъй както птица, на земята кацнала,
небето пие
от реката.

Финалните стихове съдържат внушение за медиаторската същност на лирическата героиня чрез поетическия образ на птицата, "пиеща" чрез земното ѝ отражение в реката небесната безкрайност. В митологичния пейзаж водата е животворен източник и пречистваща сила, а реката – път, който пресича целия свят. Това единство на субективно образна поетическа представа и митологична образна знаковост представя друга характеристика на универсалното в лириката на Багряна в неговия най-точен речников смисъл – всеобщо, всемирно, всеобхватно. В този смисъл е и интерпретацията на основните лирически мотиви, в тази посока са и интерпретационните внушения на екзистенциалните компоненти.

Лириката на Е. Багряна не е философска в прекия смисъл на това понятие. Поточно е да говорим за философия на живота, изживян чрез сърцето и мисълта. От пълнокръвието на чувствата се захранва мисълта. Пълноводният поток, богатата палитра на лично преживяното излъчват енергия за мисълта, проникваща в пространството на универсалното. Именно в него нюансите и полюсите на чувствата се превръщат в екзистенциални характеристики, остойностяват се като съдържание на съществуването. И самият факт на тяхната реалност е смислопораждаща за него. Във времето те моделират същността, изграждат нейната "материя". Не е случайност, не е само биологична закономерност фактът, че пряко експлицирани двете понятия "съществование (битие)" и "същност" се явяват за първи път едва в предпоследната стихосбирка на поетесата – "Светлосенки".

Разглеждана като цялостен текст, лириката на Багряна не потвърждава изцяло философската теза на Сартр за съществуването, предхождащо същността. Въпреки че във "Вечната и святата" са заложени основните мотиви на цялото творчество на

поетесата, те са интерпретирани и в следващите пет книги – "Звезда на моряка", "Сърце човешко", "Мост", "Пет звезди", "От бряг до бряг", преди всичко като съдържание на живота, като характеристика на преживяванията на една ясно определила себе си, макар и доизграждаща се същност. Отчетливо екзистенциалната знаковост на преживяното започва да се откроява в "Контрапункти", но там са все още "парчета" от екзистенциалната "мозайка".

Цялостните образи на съществуването и същността се "сглобяват" в последните две стихосбирки: "Светлосенки" и "На брега на времето". Поемата "В стария Пловдив" ("Светлосенки") представя не само тази обща характеристика на късната лирика на Багряна, но е и забележимо различна. Обикновено стихотворенията започват с нещо преживяно – впечатление, чувство, факт и по-рядко случка. А след това, след като са минали през енигматичната "лаборатория" на сърцето, се трансформират в мисъл, съдържание, дори сентенциозна по изказ универсална истина. "В стария Пловдив" обаче започва с такава истина:

Така, изглежда, е завършека логичен
по нанадолнището неизбежно
на битието.

И след това се разгръща цялата аргументираща характеристика за началото "така". "Така" е двуизмерно, то представя посоката, "обратния кръговрат" на свършващото, приближаващо края си битие, назад "към необозряното начало". Но "така" представя и съдържанието на битието – "прогледнали спомени" за всичко преживяно. У Багряна то не е разнородно струпване от миналото, а "съживени образи". Именно универсалното понятие "образ" интегрира в себе си всичко:

забравена отдавна случка,
неизживяна среща,
недоловена дума,
заглъхнал вик,
без сбогом,
дори събитие съдбовно –
отминати тогава мимоходом,
с най-прелестното неблагоразумие,
с чудесното нехайство
на младостта.

Уникално е това прозрение за реалното вграждане в съдържанието на битието дори на онова, което съзнанието, мисълта не са остойностили. Въпреки че съответства на екзистенциално-философската теза за същността, формираща се чрез и в самото битие, представата, която текстът на Багряна изгражда, носи и нещо различно. Наред с "отчетените" от съзнанието мигове, факти, събития стои "неизживяно", "недоловено". Всички тези образи са равнопоставени фактори на съществуването с единна функция – на компас, определящ неговите посоки. Текстът представя съществуването като реализиращо се в самата същност. Т.е. тя, същността, не се поражда единствено като следствие от предхождащото я съществуване, както е според философите екзистенциалисти. Нещо повече, Багряна представя оригиналната теза, че човешкото съществуване има определени посоки, защото същността включва в себе си универсалните посоки "земя" и "небе".

Макар затлачени от наноси,
макар от облаци затулени,
но незагубени,
диктували като компас
посоките ни
по земята и по небето
на същността ни.

"В стария Пловдив" извежда посоката като важна характеристика на съществуването. Но именно защото в следването на конкретна посока се реализира същността, посоката придобива не определен пространствен смисъл, а се проявява като форма на съществуването.

Разглеждана като цялост, лириката на Багряна откроява пет основни посоки (форми на съществуването).

1. Сезонен кръговрат

Тук става неизбежно връщането към "Вечната и святата". Всеки цялостен прочит на лириката на Багряна потвърждава убеждението, че първата ѝ книга е не просто началото. Тя е своеобразна тематична, но и идейно-ценностна "матрица", чиито оригинални инварианти се разгръщат и реализират във всички следващи книги. Стихотворението "Мъдрост" разработва мотива за съществуването в два аспекта: характеристики на съдържанието му и посока (форма), в която се осъществява. Лирическият говорител разкрива истини, валидни за множествено обобщеното, универсално човешко "ние". Началната строфа изгражда приказно-символна картина чрез образите на дремещата гора, унеса на пеещите птици, отсъстващия вятър, стопяващия се в мъглата път. Чрез характеристиката на човешкото множество "ние" е представен съдържателен модел на съществуване, адекватен на екзистенциално-философската концепция за човека: "сами", "безнадеждно самотни и чужди", с "напразна тревога", "мъка в очите прикрита", "сълзи преглътнати мълком", "плач във човешки глас", "страх от надежди крилати". В този екзистенциален модел няма посока (форма), а само трагично съдържание, предопределено от отчаяната, безизходна самотност. Изходът от екзистенциално-трагичното е почерпен от "всевечната, земната мъдрост". Посоката (формата) и съдържанието на алтернативния екзистенциален модел са идентични на сезонния природен цикъл: пролетно ликуване, горене "с кехлибареното лято", "усмивка на обич" към прекрасния и чист свят в есента, освободен от страх заник на "вечерното слънце". Така човешкото съществуване придобива характер на еднаквост с природното битие, сливайки се с него по посока (форма) и съдържание, става не еднократно, а безкрайно. Липсва началната екзистенциална точка, но е фиксирана крайната. Тя обаче става условна, защото слива единичната смърт в природата ("да умрем с осланения лист") с миг от вечния денонощен кръговрат ("да угаснем с вечерното слънце"). Изгревът като неизбежност и синоним на вечността остава неексплициран, но се конституира по-късно в другите посоки (форми) на съществуването – щафета, безкраен кръг (колело). В тях неизменно присъства внушението за вечност, която от характеристика на природното битие се превръща в базова отлика на човешката екзистенция. Затова всички негови съдържателни "знаци" се пренасят в топоса на вечността. По този начин любовта на двамата – единичното, уникалното – отстъпва пред универсалното, включвайки се във вечно възраждащото се пролетно "отново" на природата:

Ето, ти си отиде – и аз ще си ида.
.....
а напролет отново ще цъфнат дърветата
и под тях други двама ще минат унесени.
"Параклис на пътя"
("Звезда на моряка")

2. Екзистенциална щафета

Тази посока/форма на съществуването, в която се реализира неговата вечност, придобива съдържание от святото жертвено майчинство – универсална изява на животворящата женска същност. Чрез екзистенциалната щафета се съхранява самата реалност на живота. Смъртта на майката не е абсолют, а преходност, медиатор между единичното – отиващия си живот на майката, и универсалното – вечния живот, продължаващ в нейната рожба.

Но чувате ли вие писъка невинен
на рожбата ѝ в люлката съседна?
.....
Ще минат дни, години и столетия
.....
А внучката ще носи всичко: името,
очите, устните, косите – на незримата.
"Вечната"
("Вечната и святата")

Освобождаващото "всичко" в предпоследния стих носи идеята за неунищожимостта на човешката същност, за вечното ѝ съществуване във всеки "пост" на безкрайната във времето екзистенциална щафета. В лириката на Багряна съществуването като универсална категория не е мисловна абстракция, то се динамизира, анимира от "преливането" на единичното, уникалното.

Топосните посоки на съществуването Багряна определя полюсно и същевременно всеобхватно: движение "към връх", "към дол", "през несигурни бродове". Този екзистенциален процес дава ключа (паролата) за общуване с безкрайния природен свят:

за да мога, сама, да говоря
с падащ лист и с подаващ се кълн,
с дъб столетник, опален от гръм,
дори с камъка, дето ме спъва,
и с онази голяма звезда,
която веднъж аз видях
и все още не спирам да диря...
"Парола"
("Контрапункти")

Съществуването се реализира в медиаторската характеристика на същността, отхвърляща самотата, "вгражда" лирическата героиня в динамичния човешки свят и поражда уникалната "усмивка в сълзата". Този образ свързва в себе си емоционалните полюси на съществуването. Чрез неговите посоки "към", "през" в лириката на Багряна "съществование" става идентично на "общуване със". Конструира се като смисъл на съществуването, онази "парола", която човекът предава като ЩАФЕТА:

Докъде, докога?
Може би до онази черта,
дето моята стъпка последна
ще спре –
и с последния дъх неусетно,
като лъх от разсипващ се мак,
ще предам аз паролата пак
на онези, които вървят
и след мен ще вървят
в този път.

"Парола"
("Контрапункти")

Именно екзистенциална щафета "паролата" представя съществуването на отделната личност като предаване на ценности. Тази екзистенциална "щафета" реализира неизчерпаемостта на човешкото съществование не само във времето, но и като ценности. Техните емоционални полюси – "радост и скърби", "смях и сълзи", са съдържателни знаци на колелото на живота.

3. Колело

Уникалността на лично преживяното, неповторимостта на индивидуалната човешка съдба се реализират в пространството, посоките и съдържанието на универсалността на живота като екзистенциална реалност. Самата ѝ форма – колело – става синоним на живота:

Върти се, върти се, ту гладко и плавно,
ту вихрено, лудо, стремглаво,

от север на юг и от изток на запад,
през бури и слънце, през нощи и дни,

през наши и чужди сърца и съдби,
през радост и скърби, през смях и сълзи,

върти се, върти, колело на живота –
животът е устрем и вечно движение.

"Колело"
("Сърце човешко")

Идентичността на движението (колело) и живота изгражда представата за универсалната екзистенция. Човешкото съществование (живот) е оразличено чрез полюса на смъртта:

... че застоят е смърт –
а дълго ще бъдем ний мъртви!

Като място на екзистенцията Багряна определя най-субективните човешки пространства – душата и сърцето. В "Сезони" ("Сърце човешко") има три стиха, чийто смисъл е важен не само в контекста на конкретната творба, а и за цялата лирика на Багряна, за цялата ѝ житейска философия:

Всичко минава.
Мъдростта постепенно огрява душата,
както слънцето – планината.

Цитираното съждение безспорно е близко до екзистенциално-философската теза за незавършеността на човешката същност до самия край на индивидуалното съществование – смъртта.

В краткостта на първия стих е формулирано онова житейско верую, което обуславя вътрешната оптимистична хармония на лирическата героиня на Багряна. В оригиналното поетическо сравнение от следващите два стиха е значима не толкова общоприетата истина за постепенността на помъдряването. Тук като обект на мъдростта е определен не умът, а душата. Но тя е и своеобразен субект със свои преживявания, душата извлича от тях мъдростта. Подобна уникална смяна на типичните функции на човешките топоси откриваме и в "Дългосвиреща плоча" ("Светлосенки"). "Дългопомнещата памет" – "дългосвиреща плоча" – се върти в сърцето. Като уникална лаборатория на духовната екзистенция, то е не само нейното "перпетуумобиле", а ѝ придава друга посока/форма и съдържание – МЕТАМОРФОЗАТА.

4. Метаморфоза

Метаморфозата е ценностно различен процес на съществуването. Определя не бъдещето му, а го хармонизира, създавайки "обратни двойници" на всяко негативно преживяване от миналото. Затова метаморфозата е позитивен процес, придаващ оптимистичност на съществуването. "Дълбаещата болка на жалбата" се стопява в "осмислено просветлена утеха"; "непримиримостта от загубата" отстъпва пред "осъзнатата незагубваемост на изживяното"; "обречеността на самотата" изчезва в "добрина сред човешкото обкръжение"; "острата мъка, че те няма" се осмисля в "тихо, съсредоточено / щастие – / че ти беше, беше на този свят, / премина през моя живот / и остави светлината си над него".

Съществуването като метаморфоза, създаваща обратни двойници: болка – утеха; загуба – незагубваемост; самота – човешко обкръжение; мъка – щастие; че те няма – че ти беше, заличава крайните екзистенциални точки, превръща се в ценностно-времева безкрайност:

Минават годините, минават...
Ще се съединят
началото
и краят.

В късната лирика на Багряна от "Контрапункти", през "Светлосенки" до "На брега на времето" съществуването постепенно се експлицира не толкова посредством посоките (формите), а преди всичко чрез съдържанието и ЕДНОВРЕМЕННОСТТА си.

5. Едновременност

Петър Увалиев заявява: "За нас, скоросмъртните, едно столетие е безкрайност. За Елисавета Багряна то е миг... в нея и над нея времето нивга не е кретало, накълцано на вчера, днес и утре. Най-вече в нейната поетична свяст еднопосочното време се превръща в многопосочно съвремие на разнородни календарни явления, които тя разрежда, прецежда в свое смайващо надвремие."

"Надвремието", за което говори П. Увалиев, е всъщност уникалната едновременност на темпорално различни човешки екзистенции:

Странно се преплитат времената!
Минало, сегашно, бъдеще,
едновременно съжителстват в мене
в непрекъснато
познато – непознато
настояще.
"В стария Пловдив – 3"
("Светлосенки")

След толкова десетилетия изтекли, ти ли, мамо,
отново слизаш днес откъм Хисаркапия –
.....
Или това съм аз? Как всичко се преплита!
"В стария Пловдив – 7"
("Светлосенки")

Това Багрянино "надвремие" се реализира в "обратния кръговрат" на съществуването ("В стария Пловдив"). "Надвремието" превръща съществуването на отделната личност в едновременна екзистенция и на преходното поколение. От тази форма на съществуване се поражда, обособява се един от ключовите екзистенциални проблеми – за СЪЩНОСТТА. В лириката на Багряна той е интерпретиран преди всичко като проблем за личната и родовата идентичност. Поетесата не го драматизира, приема естествено, като "закон биологичен" живеенето, продължението на родителите в децата. Още от "Вечната и святата" тя откроява тази универсална "щафета" на съществуването, реализираща вечността на човешкия живот. Екзистенциално тревожен характер придобива въпросът за пълноценността на "продължението":

И все по-често изумена
(о, закон биологичен)
ви преоткривам живи в мене –
продължени.
Но дали докрай
осъществени?
"В стария Пловдив – 1"
("Светлосенки")

Екзистенциално-съдържателно начало, ценностно творяща програма за личностното съществуване е щафетата, "ключа невидим и съдбовен", който родителите предават на детето (лирическата героиня):

ключа на любовта
и на поезията,
с който изминавам своя път
и дълъг, и тъй сложен,
и с който ще си ида от света.
"В стария Пловдив – 2"
("Светлосенки")

Чрез прозренията за екзистенциалната щафета и едновременност проблемът за съществуването се свързва с проблема за същността:

дали ме носеше тогава ти,
дали сега те нося аз
и докога това ще продължава?
И кой, кога, докрай
ще ни доноси?
Въпроси.
Въпроси.
"В стария Пловдив – 7"
("Светлосенки")

И при Багряна, както и при Яворов, екзистенциално-философските прозрения водят не само до отговори, а пораждат нови въпроси със същия характер:

Що иде тук – и кой отива там, – отвъд
сребровъздушните стени на кръгозора?
(П. К. Яворов "В часа на синята мъгла")

Но Багряна не е подвластна на Яворовата драматична болка и неудовлетвореност от непостижимостта на познанието. При Яворов поривът за разгадаване е насочен към "другия" и трансцендентното пространство "ТАМ – ОТВЪД сребровъздушните стени на кръгозора". Героинята на Багряна иска да разгадае едновременно съществуващата неедноличностна идентичност, част от която е.

В "Светлосенки" и "На брега на времето" са "най-чистите" екзистенциални прозрения на поетесата. Удивителна е успокояващата хармония, в която съжителстват полюсните "НЕ ЗНАМ" и "ЗНАМ" в почти еднородното време – пространство. С пределна яснота лирическата героиня определя условното си място "отсам", "на брега на времето", и от скъсяващия се хоризонт наблюдава затварянето на екзистенциалния кръг:

но вече виждам, виждам –
началото и краят
как бързо се сближават.
"Не знам и знам"
("На брега на времето")

Безспорно оригинална е тази представа на поетесата, според която универсалното време има "бряг", а еднократният човешки живот е безкраен кръг, сливащ началото и края.

Застанала "на брега на времето", лирическата героиня на Багряна отсява ясно ключовите "НЕ ЗНАМ" и "ЗНАМ" от съществуването като процес на себепознание и познание. Няма драматизъм в очакването на "деветата вълна", защото полюсите "НЕ ЗНАМ" и "ЗНАМ" взаимно се уравновесяват:

НЕ ЗНАМ дали на края
ще има кратък залез –
в живота не сполучих
да имам кротък ден...

Но затова пък ЗНАЯ,
че няма да е кротък
и няма да е скучен
и споменът за мен.

"Не знам и знам"
("На брега на времето")

Но в осмислянето на универсалната човешка екзистенция безспорно доминира онова "ЗНАМ", което приема невъзможността да се разгадае НАЧАЛОТО:

Знам само, че и днес, и никога не ще узная
където, в онази робска непрогледност,
зарито е незримото начало
на нашия безсънен дух
и смъртно тяло...
"В стария Пловдив"
("Светлосенки")

За Багряна е неприсъщо умозрителното вглеждане в абстрактни представи. Жизнената и жизнетворяща енергия на нейната лирика извира и от категоричното "ЗНАМ" за порива към познание, мечта и духовния полет като универсални характеристики на неизчерпващата се във времето човешка екзистенция:

Но винаги по нашата земя ще има
човеци жадни всичко да познаят.
И все ще има някой, може би безимен,
изправил се на хълма да мечтае,
с поглед, полетял
в безкрая...
"В стария Пловдив"
("Светлосенки")

По-силна от всичко: естествената тъга пред края, съзнанието, че всичко преживяно ще бъде погълнато от "неразгаданата тайна" на "вечната безкрайност" остава благодарността към ЖИВОТА – УНИВЕРСАЛНАТА, разнородна, понякога полюсна, но ЕДИНСТВЕНА РЕАЛНОСТ НА ЧОВЕШКАТА ЕКЗИСТЕНЦИЯ:

И радвах се, и много страдах –
но никога не те проклех,
а благославях те –
Живот!
"Вечерна песен"
("На брега на времето")

Този жизнеутвърждаващ благослов не е само плод на лична равносметка за преживяно и осмислено в годините. Той е заложен още в началото – "Вечната и святата" – като позиция на лирическата героиня към живота. Това е функция на възприятието към него, вътрешна рецепционна способност за универсално обхватно преживяване на нюансното и полюсно съдържание на живота като върховна, безалтернативна реалност – сама по себе си възторжена и велика.

...Бъди всякога благословен и ти, живот, непостижимо велик,
и ти, моя съдба мъдроока, която ме кали с изпитания дългогодишни,
за да ме подготвиш и пречистиш с този върховен миг!
"Химн"
("Вечната и святата")

В параметрите на националното ни самопознание за ценности в поетическото изкуство Багряна присъства с една универсална емблема – "вечната и святата". Но стихотворението "Познание" от първата ѝ стихосбирка ни дава и друга възможност.

Като знак за универсалния характер на лириката на поетесата – а защо не и на самата поетеса! – можем да приемем образа на птицата: "На земята кацнала, / небето пие / от реката..." В безсмъртния си духовен полет, дори и временно пребиваваща на земята, тя открива във вечния извор на живота ненакърнимия образ на универсалната мултивселена – галактики, вселени, земен свят и небе. И превръща преходните "дни човешки" в безкрайно битийно време. Затова поезията на Багряна е поезия за вечния живот на човешкия дух в ситуациите, създадени и от универсалните фактори на съществуването, и от човешката същност. В разнородните ситуации тя твори себе си. От ценностите в себе си твори универсалните екзистенциални ценности. Универсалният хуманен патос на тази поезия е заложен в основната ѝ екзистенциална тема за човека. Човекът едновременно обект и субект на Битието. Зависи от универсалните екзистенциални фактори. Но и сам-битиен фактор, творец на екзистенциални ценности, т.е. в известен смисъл – и на самото Универсално Битие.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] КОЛЕВА, Д. Поетиката на Багряна. С., 1983.
[2] МЕШЕКОВ, И. Очерци. Статии. Рецензии. С., 1965.
[3] САРАНДЕВ, И. Елисавета Багряна. Литературна анкета. Пловдив, 1990.
[4] ЦАНЕВА, М. Петима поети. С., 1974.
[5] Елисавета Багряна. Нови изследвания. С., 1989.

Свилен Каролев

ИДЕАЛИСТЪТ ЕРЕТИК ХРИСТО РАДЕВСКИ

В зрелите си години и до самия свой житейски край Христо Радевски изразява основателно недоволство от наложеното мнение на литературната критика, която по думите му го оставя или препраща все в 30-те години на миналия век, когато започва творческата му дейност, и не го "допуска" в съвременната литература. Друг въпрос е, че неговият силен дебют определя естествения интерес на критиката ни към Радевски, защото тогава за пръв път се открояват важни за него идеи и теми, очертана е с категоричен замах поетическата му индивидуалност, а без това е немислимо да си представим цялостния облик на неговото творчеството. Затова и най-добронамерените негови изследователи – литературни историци и критици – отделят съсредоточено внимание на стиховете на Радевски от този ранен период, откриват приемственост в по-късните му творчески насоки и изяви, чийто корен е пак там, в онази тънка книжка "Към партията" (1932) и във втората му сбирка с поезия "Пулс" (1936).

Нашето просмукано, натежало от политика и идеология време на промени в периода след 10 ноември 1989 г., породи нови поводи за негодуване у поета, вече в последните години от живота му. Всеки недобросъвестен и търсещ кресливата слава на деня критик, вестникар или шоумен, поназнайващ нещо за пролетарската и антифашистката поезия, вече бе свободен при желание (а такова не само не липсваше, а някак внезапно и неочаквано просто избухна у мнозина) да си прави каламбури и "интелектуални" шегички, да онагледява и придава просветено очарование на свободолюбивите си разсъждения за новото демократично битие на страната и откъсването ѝ от хватката на миналото, цитирайки охотно няколкото христоматийни фрази на Радевски като тази за "безименния войник" на комунистическата партия от известното двустишие:

Не съм аз Радевски, ни Христо,
а съм безимен твой войник,

а също, разбира се, в още по-голяма степен емблематичното му откровение към партията:

Аз знам, аз вярвам, че си права,
когато съгрешиш дори!

И в това цитиране няма нищо лошо, ако не служеше на политически и идеологически мотивирани извънлитературни актуални цели и манипулации, не подлагаше на недопустимо изтръгване даден творчески акт от неговия исторически, идейно-естетически и художествен контекст и в последна сметка не отчиташе най-важното – развитието на неговия автор, в случая в разстояние на почти шест десетилетия.

Всъщност тази новоизбухнала "популярност", която се основава на отрицанието и принизяването, говори за сериозния творчески успех на младия Радевски. За съжаление на непочтените негови следдесетоноемврийски и днешни "ценители" трябва да

се припомни известният факт, че стойностите в литературата понякога се доказват по парадоксален начин. Оказа се, че трима поети: Никола Вапцаров, Христо Радевски и Веселин Андреев уловиха и предадоха най-релефно, максимално концентрирано, дори само с една-две врязващи се в съзнанието строфи или поетически фрази патоса на своето време, героичната и трагична атмосфера на онези години, когато те не само пишеха стихове, но и залагаха живота си в революционната и антифашистката борба. Всичко казано по отношение на младия Радевски за опитите да се профанизира и принизи поезията му, в този смисъл важи с пълна сила и за "борбата е безмилостно жестока, / борбата, както казват е епична" или "какво тук значи някаква си личност" у Вапцаров, и разбира се:

Не човек, а желязо! – просъскал агентът-фашист.
Тихо мъртвият казал:
"Не, комунист!"

у Веселин Андреев.

Бъдещите изследователи на литературата и медиите ще бъдат изненадани колко често тези поетически фрази са присъствали в нашето ежедневие. Успехът на трима-та поети е по-ясен днес, когато около творчеството им няма хвалебствени критически обраствания на идеологическа основа, когато комунизмът беше дискредитиран, комунистическите партии в Източна Европа се разделиха с властта и рухна социалистическият лагер, създаден по сталинистки съветски образец, а левите идеи и вдъхновеното от тях изкуство – у нас и по типично нашенски маниер – бяха подложени не само на действително необходима и оправдана преоценка, но на тенденциозен "нов прочит" и откровено охулване и поругаване.

Христо Радевски е наблюдавал с омерзение тази нечиста шетня около името му, която за жалост и до днес не е спряла – толкова години вече откакто не е между живите.

В своя дневник по повод твърдението на "един критик – А. Кьосев", че поетът бил извършил аутодафе над собствената си личност със стиха "Не съм аз Радевски, ни Христо..." той пише с дата 2 март 1990 г.: "С такова примитивно – и преднамерено – тълкуване на един текст можеш да пратиш втори път на бесилото Васил Левски – въз основа на неговите писма"[1]. А два дни по-късно признава: "Партията за мене винаги е била и си остава само временен инструмент за осъществяване на идеята за човешко щастие. И ония, които ми гризат сега подметките, че съм я възпял, имат право да ме иронизират за заблудите ми, че тя е безпогрешна или че ще преодолее греховете и престъпленията си. Но примитивна и вулгарна е подигравката им над човек, който има някакъв идеал."[2]

Дневникът на Радевски, озаглавен "Разговор със себе си", разчетен и подготвен за издаване от Бойка Асиова, който излезе посмъртно през 2000 г., е удивителна книга-изповед, но тя е също и документално свидетелство, без което истината за периода 1962–1995 г., когато са правени записките, винаги ще ни убягва или най-малкото ще бъде непълна. Мисля, че това е най-ярката и унищожителна в оценките и обобщенията си за живковизма дисидентска литература, създадена у нас от леви позиции, честна и проникната от гражданска тревога за страната и народа ни хроника на нашата най-близка история.

Няма съмнение, че повечето от ония, които се събудиха на утрото след 10 ноември 1989 г. с внезапното усещане, че са "демократи" и които и до днес точат гузните си политически пера и се упражняват в идеологическо красноречие за негова сметка, не са и подозирали, че в своя дневников разговор със себе си Хр. Радевски се изявява като най-последователен, категоричен до ярост отрицател на живковизма и наложения у нас сталинистски съветски модел на "социализма" – дума, която Радевски поставя в кавички. Той предвиди десетилетия по-рано от мнозина логичния край след дълго разтление на "системата" и ни остави своите свидетелства за престъпленията и антидемократичната ѝ същност, за което днес, притиснати от нови и неочаквани беди като небивалото масово обедняване, високата престъпност, повсеместната корупция и тоталното тържество на материалното над духовното, мнозина у нас започнаха да забравят.

"Как бързо фашизираха социализма!" – възкликва той на 18 февруари 1971 г.[3], а двадесет години по-късно отбелязва с изненада: "Странно! Написах стихотворение нощес. Стихотворение, в което турих знак на равенство между фашизма и комунизма. Комунизмът такъв, какъвто го осъществявахме. И без всякакво угризение на съвестта – с абсолютна убеденост. Кървава истина ни поднесе историята."[4]

Но личност "еретическа" по своята същност, както сам Радевски се определя заради такива мисли и заради гражданските си позиции и поведение, той никога не се отрече от своя идеал, не предаде своята младежка мечта.

"Аз не съм се отказал от своето вярване, от своята надежда, че това, за което съм мечтал и съм страдал, ще се осъществи. Но това е въпрос на бъдеще." – изповядва той в литературната анкета с него, проведена от Йордан Василев[5].

Пътят, който Радевски измина между тези две крайности: от безименен войник на тогава сектантски "непогрешимата" партия до гневен отрицател на идеологията и социалната практика на сталинисткия "комунизъм", който преследва и потиска комунисти като него, е строго индивидуален и е свързан с определени етапи от живота, литературната и обществената му дейност.

Строг и аскетичен, дисциплиниран боец на партията, слял се с бойните ѝ редици, вдъхновен, саможертвено уверен в историческата ѝ мисия, с възторжен поглед, обърнат към страната на съветите – такъв е дебютният, изсеченият сякаш със замах образ на лирическия герой – личното "аз" у Радевски, подобно на други пролетарски поети и писатели – негови връстници и съратници. В една своя рецензия[6] от 1932 г. за стихосбирката на Младен Исаев "Пожари" Георги Бакалов пише: "На пролетарската партия е посветена цялата сбирка от името на "прост редник", който "в близките пожари" желае да остане на бойния пост на партията." "Поколението, към което принадлежи нашият поет – продължава по-долу Бакалов, – иде от Септември, преживяло го е в детинство и е запазило навсегда спомените за него. Това поколение е мъжествено, за него няма жал и хленч. Неговото бойно настроение личи във всичките му деяния и писания." "На поколение с такова бодро настроение – твърди Бакалов – напълно може да се вярва, когато то заявява чрез стиха на своя пролетарски поет:

ние сме многомилионни,
готови да умрем за СССР!"

Този отзив на мастития пролетарски критик заключава в същия бойко приповдигнат тон: "Буржоазната поезия е в тежка криза, тя е издребняла. Само на пролетарската поезия е писано да възроди поезията на българския език. [...] Бъдащето – не, по-вярно казано, вече настоящето! – принадлежи на пролетарските поети. На работа, другари, бъдете барди на щурмуващата небесата класа!"

Съдбата определи младият Христо Радевски и другите ни пролетарски поети да се изявяват по страниците на партийния литературен печат в трудно за тях време. Това са годините на левосектантската догматична естетика. Нейната цел, както не веднъж е отбелязвано и както става ясно и от отзива на Бакалов, е създаването и утвърждаването на ново, пролетарско изкуство, откъснато в своята същност от националната "буржоазна" литературна традиция и призвано, обречено исторически да я замени в битка на полето на литературния фронт. Неслучайно така се нарича и известният пролетарски вестник от това време "РЛФ" – "Работнически литературен фронт". А "буржоазни", оказва се според нормите на тази естетика, са почти всички поети и писатели извън партийните литературни среди. От националното ни литературно наследство левосектантският естетически вкус признава безусловно само Смирненски и Ботев и неохотно част от Вазов. Над "литературния фронт" витаят увереност в победата, бойко настроение, готовност за решителна битка, в която няма място за сантименти. Неслучайно за "душа" в пролетарската поезия тогава не се говори, думата е инкриминирана като мистична, както си спомня с горчива усмивка в една своя статия Людмил Стоянов[7]. Еретическата дума бива амнистирана "едва покъсно, когато стана известна фразата, че писателите са инженери на човешката душа" пише той.

За бойкия дух на пролетарската литература, разбира се, решаваща е идейната нагласа, но определящи са и тежките условия, при които са принудени да работят младите пролетарски поети и писатели, които допълнително усилват усещането им на воини на партията – преследвани от полицията, тормозени с арести и обиски, често гладни, с вечни квартирни неволи, лишени от елементарни условия за литературен труд. Тези набелязани черти на литературния живот у нас се проектират на историческия фон на разпространението на левите идеи в естетиката, литературата и другите изкуства в цяла Европа: от Грамши, хвърлен в затвора от Мусолини, през немските и френските авангардисти, до Маяковски и Горки и налаганият метод на така наречения "социалистически реализъм"... Но – също – и на фона на архипелага ГУЛАГ, за чието съществуване българските пролетарски творци и не подозират, а когато до тях стигат някакви откъслечни факти за сталинистките репресии в Съветска Русия, те ги отдават на борбата за справедливост...

В стихосбирката "Към партията" ще открием от пръв поглед някои характерни белези на стилистиката на пролетарската поезия от тези години: и наличието на "две България" – "наша" и "чужда" , на "труда" и на "капитала" (едноименното стихотворение "Две България"), а тези, които ги населяват, са "войници" в "две армии вражи" ("На моя познат"), и единствените признавани литературни кумири Смирненски и Ботев (тук Данте е споменат бегло с чисто илюстративна цел), и революционната фразеология "денят изгрява – мощен и червен, / червен като работнишки оратор" ("Първи май"), "слънцето е като комунист – хвърлено в небесните зандани!", "колко бодри пламенни цветя / ще нацъфнат като комсомолки!" ("Зимен терор"), и нарас-

ващата лавина от удивителни след всяко споменаване на абревиатурата СССР ("Освободеният труд"), и символното екзалтиращо споменаване на вождовете Маркс, Ленин, Сталин ("Съветската книга")...

Но човек трябва да е лишен от естетически и художествен усет или да е предубеден, за да не почувства моралната, идеалната чистота на образите, силата на поетическата емоция в тази стихосбирка, особено в стихотворението "Към партията", каквито и присъди да е наложила вече днес историята над този период от националното ни и литературното ни развитие.

В стихосбирката има един момент, който смекчава иначе суровия, сякаш изсечен в гранит, облик на лирическия герой и ни открива възможност да надникнем за миг като през внезапно зейнала пролука в неговите интимни тревоги, във вътрешната му борба и драма:

Сърцето често
с разума се бори.
То тегли настрани,
а той – напред.
Как трудно е
сам с себе си да спориш –
като човек,
партиец
и поет.

("Ний растем")

Челиченият боец на партията в действителност е мислещ и чувствителен, със своя ясно откроена индивидуалност на войн – да, но и на поет! – на човек на словото, който не приема безпроблемно, както на пръв поглед изглежда, ролята си на безимен участник в строя.

Всъщност проблемите пред Радевски – поета, редактора, партийния деец – тепърва предстоят. Може би първият удар, който той понася и извиква у него незаличими спомени, при това удар, нанесен от "своите", е отстраняването му от "РЛФ" – изданието, оставило ярка следа в историята на пролетарския литературен печат и в живота и литературната дейност на Радевски, на което той възлага толкова надежди и отдава безкористните си усилия. Поетът разказва за тоя случай в литературната анкета с него, проведена от Йордан Василев, където обективността и точността в подреждането и осветляването на фактите не буди съмнение.

Историята е следната: редакторът Радевски поръчва и получава за "РЛФ" от Димитър Найденов статия, подписана с псевдонима му Fabius, посветена "на младите литкори" и озаглавена "Езикът на нашия печат"[8], в която авторът – високообразован и надарен журналист и публицист, чието име се свързва с постиженията в историята на българската журналистика, пише с неприкрита ирония срещу "революционното" фразьорство и ниското ниво на езика в левия печат. Сам корифей като Георги Бакалов, поздравява Радевски за излязлата статия, а Жак Натан почти му я отмъква, за да я публикува в сп. "Звезда". Не минават обаче и два-три дни от публикацията, и "отгоре", т.е. от ръководството на партията, настояват лично Радевски да излезе с отговор-опровержение на тази статия. Той, естествено, отказва, без да се съобразява с последствията, защото не само я е поръчал, но и поддържа изцяло идеите и тезите на нейния автор, цени го високо и се възхищава от него. Години по-късно Радевски ще

напише и вълнуващ спомен за Д. Найденов, включен в книгата му "Живи като живите". В анкетата Радевски изтъква нещо много важно: "Димитър Найденов винаги се е съпротивлявал вътрешно на сектантството" – твърди той. Случаят е изключителен, защото в партийното си поведение и двамата – и Найденов, и Радевски, са безукорни – те спазват строго партийната дисциплина с вярата, че така и трябва да бъде, а ето че в този момент Радевски се противопоставя на указанията на партийното ръководство и затова е отстранен от вестника. Следователно тук не става дума за някакво моментно младежко бунтарство или своеволие, а за дълбоко вътрешното, принципно убеждение на младия Радевски, че този е правилният път за развитие на партийния литературен печат.

За естетическите и художествени възгледи на Христо Радевски, които влизат в противоречие със сектантското партийно схващане за литературата и левия периодичен печат, ярко свидетелства и една статия която сам той пише и публикува почти година по-рано от статията на Димитър Найденов. Тя е озаглавена "Борбата за художествено качество на нашия литературен фронт"[9]. Колко важна е тази публикация за самия Радевски показва и фактът, че той я включва в книгата си с избрани литературни статии и портрети с красноречивото заглавие "Битки за утре" (1979). В нея той изразява недоволството си от слабото художествено ниво на публикациите в "РЛФ" и останалия пролетарски печат, аргументира своето несъгласие с твърде лесното, елементарно и неубедително от художествена гледна точка класово осъзнаване на литературния герой, който просто веднъж отива в партийния клуб и още на другия ден е вече най-разпаленият, "най-класовоосъзнатият борец". И нещо също много важно: Радевски обръща внимание на реално извършващи се в обществото процеси, които "все поради това сектантство" и произлизащите от него формализъм и схематизъм убягват на пролетарските автори – като ставащото в "извънпартийните работнически и дребнобуржоазни слоеве, както и отвъдния лагер, в тяхната интимна страна, в тяхната психика и бит. А тези слоеве са толкова разнообразни, с такива тънки битови и психологически нюанси, в тях се извършва тъкъв всестранен процес на олевяване и фашизация, че те представляват неизчерпаем рудник за пролетарския художник."[10]

Статията на Радевски е публикувана в годината, когато излиза стихосбирката му "Към партията". Поради разликата във времето, през което се създават и публикуват една стихосбирка и една критическа статия, тя несъмнено е свидетелство за идейно-естетическото израстване на своя автор, за усложняването и задълбочаването на художествените му възгледи и отдалечаването му от схематичната теза за "двете Българии" и лесното от идеологическа, но несъстоятелно от изобразително-психологическа, от художествена гледна точка черно-бяло сектантско разделение на "наши" и "ваши". Един по-внимателен поглед върху съзряването на Радевски от този период ни убеждава, че процесът се оказва продължителен и труден и за самия него не е напълно приключил, защото и в следващата му стихосбирка "Пулс" се забелязват значително смекчените, но все още осезаеми следи от тази идейно-естетическа нагласа, която той критикува в статията си (стихотворението "Аз обичам"). Независимо от всичко, неговото идейно-естетическо израстване е видимо. Като редактор в "РЛФ" с най-преки контакти със сътрудниците и наблюдения върху тяхното творчество, той очевидно е осъзнал колко необходимо е да се наложи сред пролетарските поети и писатели разбирането за нуждата от идейно-естетическа и художествена широта в

произведенията им, да се утвърди представата, че няма друг път за издигане качеството на лявата литература, без да се излезе вън от сектантското самозатваряне и тесногръдие. Радевски не само го е осъзнал, той се и бори, защото за това е нужна борба, истинска борба, както ясно сочи заглавието на неговата статия. В тази борба той ще понася тежки удари и ще търпи огорчения, но остава непреклонен.

Извънредно показателни за широтата в естетическите вкусове на Радевски са неговите самопризнания в анкетата за литературните му предпочитания и увлечения през младостта, за обичта и интереса му към писатели и поети, които никак не "успяват" да попаднат в сектантската естетическа скала на ценностите: Дебелянов, Пенчо Славейков, Стоян Михайловски, Йовков, Лилиев, Траянов, Елин Пелин, Подвързачов, Далчев, към прогонените насила извън левите литературни среди Фурнаджиев и Разцветников...Той например съвсем неочаквано на пръв поглед признава, че един от най-нежните ни лирици, символистът Николай Лилиев, винаги му е бил любим поет, възхищавал се е от него и в младостта си, подражавайки му, е писал много стихотворения. Още от ученик Радевски харесва по свой начин, изчита произведенията на мнозина поети и писатели, познава отблизо творчеството им.

Не бива, разбира се, да правим неверни обобщения и да смятаме в разрез с истината, че в първата половина на 30-те години на миналия век Радевски е бил едва ли не най-отявленият борец, идеологът срещу сектанството в литературата ни, дисидентът, който воюва с партийната политика в сферата на литературата и периодичния литературен печат. Това би било невярно и нечестно преди всичко към него самия. Споменатите свидетелства говорят по-скоро за това, че като личност с твърд характер и ярка индивидуалност, упорито самообразоващ се и забележимо израстващ в своите разбирания, той е изпитвал естествено вътрешно раздвоение между естетическите си предпочитания, от една страна, и партийната си преданост и дисциплинираност, от друга, както самият той честно признава. Истината е, че въпреки всичко той е вярвал с чистота и преданост в каузата си на боец на пролетарския литературен фронт. Друг въпрос е, че в съзнанието му са се трупали трудни за разрешаване противоречия, че действително "човекът, партиецът и поетът" у него са влизали в тежък и понякога неразрешим вътрешен спор, че е било нужно да прави компромиси, за да преодолява моментите си на разколебаване в правилността на определяната "отгоре" партийна линия в литературата. Макар и бавно в тези условия естетическите и художествените му възгледи са съзрявали, той съсредоточено е търсел своята истина за литературата и нейните обществени функции.

Едно обаче е сигурно: спомените му за този период, свидетелствата му в анкетата са истински и неподправени, в тях, както е навсякъде в мемоарните текстове на Радевски, няма измислици и разкрасявания, чувства се някаква спартанска простота и откритост, принципност и искреност. Истинността тук е просто осезаема.

Например когато говори за Теодор Траянов в анкетата, Радевски признава, че никога не се е увличал от неговите стихове, но ето че внезапно цитира наизуст пасажи от "Песен на песните", които от времето, когато ги е чел в ученическите си години, та чак до към средата на 60-те на миналия век, не са включвани в по-късни издания, както е впрочем изобщо с поезията на символистите ни. Става ясно, че той е четял символиста Траянов в ранна младост, когато и този поет, наред с любимия му Лилиев, е бил, меко казано, далеч от пролетарско-сектантския образец за поезия. И

все пак Радевски не само е чел Теодор Траянов, но е запомнил за цял живот наизуст негови стихове, при това без особено да се увлича от него, както е с други творци.

Документирани са колегиалните връзки и взаимоотношения на Радевски с редактора на "противниковото", на "другия лагер" списание Владимир Василев. Като директор на Народния театър Вл. Василев е осигурявал гратисни билети на редакторите и журналистите от "РЛФ", наред с други представители на писателската и журналистическата гилдия, по силата на съществуващата тогава практика. "И въпреки че постоянно го критикувахме и бяхме, тъй да се каже, извън законите – спомня си Радевски в книгата си "Живи като живите", – той и Лилиев – драматург на театъра – редовно ни даваха гратисни билети. Тогава имаше такива билети за журналисти и специалисти по театралното дело. И по-късно, когато вестникът ни беше спрян, той проявяваше своята толерантност с билетите."[11] Любопитен е и един друг момент. При случайна среща Вл. Василев поздравява Радевски за публикацията на известното му стихотворение "Любов", което опитният литературен критик веднага разпознава като посветено на партията – нещо, което в годините на цензурата не е било възможно да бъде явно афиширано и е трябвало да се търси формата на любовно признание – маневра, заблудила не само цензурата, но и мнозина другари на Радевски, които го "ругаят", защото пишел за любов във време, когато други умирали... И в анкетата Радевски казва топли думи за Вл. Василев, изразява искрено съжаление за сполетялата златорожкия редактор горчива съдба след 9 септември 1944 г. Когато в края на 50-те години Радевски става главен редактор на сп. "Септември", той кани Вл. Василев за сътрудник. Преживял незаслужени унижения, принуден да изкарва хляба си на стари години като коректор, Вл. Василев се разплаква в кабинета му...

Пример за толерантното, колегиално отношение на Радевски към личности, които не са от неговия кръг и не споделят политическите му възгледи, е и явяването му в съда по процеса срещу Данаил Крапчев и други журналисти непосредствено след 9 септември в подкрепа на Змей Горянин. Змей Горянин пожелава Радевски да свидетелства, че не е бил фашист. "Което и направих – пише Радевски в своя дневник. – Бяхме с него приятели, макар че беше цензор по фашистко време."[12]

Продължавайки темата за разширяващите се естетически вкус и толерантност на Радевски към писатели извън левите среди, не може да не отбележим известната литературна полемика (1942–1943), която водят той и Атанас Далчев по проблеми на поезията за деца на страниците на редактираното от Георги Цанев сп. "Изкуство и критика". Тази полемика по принципни въпроси на детската поезия, а и изобщо по основни проблеми на поезията и творчеството, те водят с подобаващ нерв и категоричност на отстояваните от тях естетически и художествени възгледи и позиции – нещо типично за подобен тип публични литературни спорове. Но същевременно полемиката им е наистина уникална на фона на невъздържаните разпри, в които по правило прерастват и се израждат българските литературни полемики, с каквито примери е пълна литературната ни история. Двамата творци запазват добрия тон и колегиалните си взаимоотношения и след приключване на техния спор. Факт е, че по различни поводи Христо Радевски винаги се е изказвал с респект към творчеството и личността на Атанас Далчев в последвалите десетилетия. Такова е и отношението на Далчев.

Тук е може би мястото да бъде откроена по-категорично една особеност в характера на Радевски – той не пръвръща в лични противници и врагове за цял живот своите принципни и достойни опоненти и не оставя след себе си безсмислени, неоснователни вражди. Същевременно той е безжалостен и неотклонно (а в годините на фашизма и живковизма с рядка за българските интелектуалци гражданска смелост) е изразявал отношението си към онези, които потъпкват, предават и извратяват идеалите и стремежите на човека за свободен и достоен живот, към деспотите и мракобесите от всякакъв ранг, към подлеците и нищожествата, на които се е нагледал през дългия си живот на човек и творец.

Две години и нещо след отстраняването на Радевски от "РЛФ" става така наречената "кормиловска история" – големият сблъсък на идеи за характера и насоките на пролетарската литература. Това е драматичен, повратен момент в съдбата и развитието на Радевски като творческа личност и интелектуалец с комунистически убеждения. Фактите около този конфликт са известни и не е нужно да се спирам на тях. Ще подчертая само, че сблъсъкът е между догматиците-сектанти, така наречените "идейници", и "качествениците" – млади и талантливи творци около в. "Кормило", сред които е и Радевски.

Той сам предава случая, който изиграва такава важна роля в живота му, в литературната анкета с него. По думите му вестник "Кормило", който привлича широк кръг от сътрудници, е "връхна точка в обединението на всички антифашистки писателски сили в онова много тежко за нашето движение време"[13]. "Там – продължава Радевски – бяха обединени много хора. Но стана разцеплението. Нас ни обвиняваха, че сме разцепили движението, че сме разбили една такава хубава инициатива. Ако сега се погледне честно и обективно, ще се види кой е разбил тая инициатива. Най-важното е, че [...] против нас застанаха и хора, които изобщо винаги са ругали партията и са сътрудничили с врага. Но тогава беше удобно на нашите противници да съберат мнозинство. Тъжна история. Но така или иначе нас ни изключиха. Това беше за мен потресение от неразумното отношение към група писатели, които са били винаги предани на партията. Това ми даде повод да мисля, че и хора, които стоят на отговорни места, не са винаги безгрешни. Тая мисъл винаги ме е чоплела и сега още повече се утвърждава в мене.[...] Но тая кормиловска история, изключването, нито за момент не разклати у мене убежденията и вярата ми в движението. Аз и след това в още по-страшна конспиративна работа съм участвувал."[14]

Христо Радевски е изключен от партията в продължение на осем години – от 1936 до 1944, – когато отново го приобщават след 9 септември без никакви обяснения, но дълго след това не възстановяват партийния му стаж. Тогава, в този изключително тежък за Радевски период, той пише и стихотворението си "Любов" (1942), което предава неговото душевно състояние. Точно за това стихотворение при една случайна тяхна среща го и поздравява Владимир Василев, за разлика от други, негови съидейници, както стана дума по-горе.

И все пак, макар и да признава, че дисциплинирано и с вяра и убеденост е продължил участието си в движението и в партийната конспиративна дейност, Христо Радевски реагира на случилото се с него, дава израз на натрупалите се в душата му горчивина и обида от сполетялата го несправедливост и то от страна на своите. Реагира като поет със стихотворението си "Път" (1938), за което изрично заявява в анке-

тата, че никога не го е включвал в своите книги – една самохарактеристика на дълбоко съкровената му същност, където Радевски "еретикът"-творец и дисциплинираният войник на идеала се сливат. "Кормиловската история – казва той – не ме е разколебала ни за миг. Разколебавали са ме известни хора, някои другари. Тогава написах в "Изкуство и критика" стихове, за които много ме критикуваха. И Тодор Павлов, и кой ли не. Казвах, че ще дойде ден и ще се види пред съда на идните поколения къде е текла чистата вода, къде отровни пари са извирали. Туй стихотворение не съм го включвал в книга досега.

Искам да кажа, че си реагирах по свой начин. И въпреки това, въпреки че ни таксуваха вече като хора от другия лагер, аз не съм се отказвал никога от партията и когато ми предложиха да работя, се заех с пълна убеденост, че така трябва да бъде[15]":

Ти в моя път жестоко издълба
зловонни ями.
С тръне, с кал покрит е той.
Но аз виновен съм за туй, съдба,
защото не държах добре юздите ти.

Аз носих изкупителния кръст,
а ме венчаха с славата на юдите.
И срещу мене съска низка мъст –
мъстта на дребни озлобени люде.

Замерват ме и свои, и врази.
Вразите са врази.
Но де са своите?
Защо отровна, гъста смрад пълзи
там, дето трябва да блестят героите?

... Понякога затъвам в туй море
от задух и от злост убийствена.
Но никой никога не ще ме спре
да не наричам истината – истина.

Бъди ми верен, мой тревожен стих,
удри, когато низостта заспори с мен!
Като стоманен остър меч блести
и в скромността,
и в подвига безкористен.

Ще дойде ден, ще видим –
пред съда
на тез, които идат отподире ни –
къде е текла бистрата вода,
къде отровни пари са извирали.

Несъмнено е, че в съзнанието на Радевски никога не е утихнала обидата, нанесената рана не е зараснала и не се е заличил споменът за несправедливостта към него и през последвалия период от живота му, който той критично определя като време,

през което докъм средата на 50-те години на миналия век е "официален човек" – главен секретар на Съюза на българските писатели, главен редактор на литературни издания, дипломат. Години, за които той не обича много да си спомня, през които е писал и някои неща (малко на брой), от които по-късно се срамува и понякога се е удивлявал, че действително са излезли изпод перото му.

Убеден съм също, че е продължавала да го "чопли" и мисълта, че хората на отговорни постове не са безгрешни, мисъл, която за него вероятно е била мостът към осмисляне на сталинистките злодейства, оповестени след XX конгрес на КПСС, и на престъпленията на култа към личността и последвалия го период на живковизма у нас.

По своята същност такава нагласа на мисленето е естествено благодатна и за развитието на неговия вроден сатиричен творчески поглед към съвременната действителност. Изявил се още през 30-те години на миналия век като талантлив сатирик, Радевски пише след 9 септември до края на живота си внушителен брой басни и сатирични стихотворения. В тях наред с отрицателните страни от житейски-битов характер обект на острото му изобличително перо стават политически и обществени изкривявания, пороци и язви на родната му съвременност. Колкото и иносказателен да е понякога по понятни причини неговият езоповски език, ясно е, че сатирикът всъщност представя уродливото в обществените порядки и тази част от творчеството му съдържа уникален паноптикум от карикатурни, а също и зловещи, сатирични изображения на действителността, в която той живее.

Поетът-сатирик, гражданинът Христо Радевски рано осъзна (във всеки случай значително по-рано от мнозина наши "демократи" и "дисиденти", появили се след 10 ноември 1989 г.), че отново у нас има "две България", че неочаквано за него борбата за свобода и справедливост съвсем не е завършила, а започва и се ожесточава отново, че животът е предложил непредвидени изпитания за свободолюбивия му, прям и смел дух, който не може да се примири с налаганата атмосфера на демагогия, антидемократичност и властнически произвол. Той както винаги досега е убеден в правотата на идеала си, на своята мечта за социална справедливост и хуманизъм и тъкмо затова "еретически", "съмнителни" мисли упорито нахлуват в съзнанието му относно "правата линия" на партията за пътя, по което е поело обществото ни. Както сам с горчивина пише в дневника си, Радевски осъзнава също, че този, който не се примирява и съобразява с така наложения обществен климат, става подозрителен – както е в неговата басня с красноречивото заглавие "Съмнителният славей" (1964). В тази чудесна басня на Радевски песните на славея "не се понравят" на хищника керкенез, който заради това го сграбчва. Горкият славей издъхва вече в "ноктите зловещи", а онзи го наставлява:

– Не ти харесва
май нашта пролет в нашата гора.
По чуждите гори се май подплесва
несигурната ти душа...
Защо не пееш?
А?!

Едва ли е случайно, че успоредно с най-добрите си басни през 60-те години Христо Радевски написа и вълнуващи стихотворения за природата, в чиято красота и хармония той преоткри един друг, по-добър и съвършен свят.

Не е случайно също, че отново през 60-те, по-точно в 1962 г., той започва да води своя изумителен, разтърсващ дневник. Той, както стана вече дума, излезе след смъртта на Радевски и завърши делото му на писател-гражданин. Писан в продължение на повече от три десетилетия, той представлява безкомпромисна, безжалостна картина на живковската епоха и първите години след 10 ноември 1989 г. Тук Радевски, за когото в определени среди се знаеше, че е открит противник на Тодор Живков (и неслучайно беше избран за първи председател на историческия реформаторски Клуб за подкрепа на гласността и преустройството, от който започна голямата обществена промяна в България), проследява всички интересуващи го страни на разколебаването, фалшифицирането, ерозията и падението на бленувания комунистически обществен строй, който трябваше да осъществи идеала на милиони хора като него за социална справедливост, материална задоволеност и свобода на личността. Строй, за който той – антифашистът-свободолюбец, бе жертвал живота си, но и за който още през 1971 г. възкликва в "Дневника" си: "Как бързо фашизираха социализма!"

Съзнанието за бруталността на репресивната система на уж "социалистическото" общество го карат да възкликне също с гняв и горест в една от записките си, че ако властниците знаят какво е писал в дневника си, след смъртта му ще го изровят от гроба и ще го разстрелят. Мисълта за погубения шанс на милиони хора да осъществят идеала си не го напуска до преклонна патриаршеска възраст, когато с изключително мъжество и самоирония наблюдава собствената си физическа разруха. Той я отминава стоически, само с бегли, но незабравими щрихи в своите записки, мимоходом загатвайки за собствените си трудности, защото е обърнат всецяло към проблемите на обществото, проблеми от политически, морален, екологически, исторически, културологически и прочее характер. Постоянна е болката му за родината, изпаднала в страшна криза, и за нейното бъдеще. Голяма тема в неговите бележки през цялото време докато е водел дневника си е темата за ролята на българската интелигенция, за която Христо Радевски изказва страшни и верни оценки, основани на конкретни факти-наблюдения от годините на живковизма, за падението и "блюдолизието" (думата е негова) на много хора на литературата и другите изкуства, включително, уви, бивши негови съратници в борбата срещу сектантството и фашизма. Но също и за отблъскващите превъплъщения на част от интелигенцията ни след 10 ноември, които предизвикват у него убийствен сарказъм, но и много болка.

В своя дневник Радевски не се опива от негативизъм, а винаги остро чувстваме колко горчивина и изстрадано омерзение му е коствал всеки ред, защото той стига до народопсихологически проблеми на интелигенцията, от които и той самият не може равнодушно да се дистанцира. С горест пише той за себе си, че е "еретическа личност", неприспособим към официалната линия в българския обществен и културен живот, и поради това отдалечил се от мнозина, с които е бил свързан в миналото в движението на лявата интелигенция. Тежко преживява усещането си за изолация, която до голяма степен е самоналожена, но не може да отстъпи от етичните си норми. Дори след 10 ноември той е принуден да напише в своя дневник, че се намира в "политически и духовен вакуум". Висшите среди в неговата партия имали към него "традиционното недоверие, а може и неприязън, на Т. Живков", а "опозицията, знаейки моята преданост към социалистическата партия, естествено ме гледа под вежди"[16].

Радевски стига отново и отново до болезнената констатация, че идеалът на неговия живот и на епохата, в която е живял, е бил фалшифициран и унизен от нечисти хора, но също и до мисълта за неговата утопичност и непригодност и поради това – до нуждата той да бъде преразгледан и реформиран.

"Аз не вярвам вече – пише той в дневника си през 1993 г. – нито в съществуващата досега демокрация нито в провалилия се само за историята комунизъм.

Но си оставам утопист. Искам да вярвам, че човечеството – ако остане живо – ще се вразуми най-сетне и ще уреди такъв социален живот, в който хората да не живеят в материална оскъдица и да са равни пред законите. Ще бъде разоковена човешката личност.

Това е моята утопия. Можете да я наричате и комунистическа. Не е в думата работата."[17]

В дневниковите записки през последните години от живота си Христо Радевски многократно пише на тази тема, темата за своя идеал, за мечтата си за бъдещето на човечеството. "Нашият век, който си отива – четем в записката му от 11 октомври 1990 г., – беше век на барабанния възход и позорното поражение на комунизма. Комунизмът, който като привлекателна утопия се разби в непоклатимите закони на живота. На живота, чиято непокорна стихия теоретическите догми се опитаха да вкарат в тесните си улеи. [...]

Но идният век, мисля, ще бъде нов възход на комунистическите идеи, тоест на въжделението за човешко щастие. Но идеи вече съобразени с капризите на живота и човешката природа и преименувани със съобразените с действителността названия. Така си мечтая."[18]

На фона на тази мечта, на идеала на своя живот, чието осъществяване поетът отреди на хората от бъдещето, подобно на своя близък другар и приятел Вапцаров, идеал, в който е целият Христо Радевски, той лаконично и сурово констатира:

"Моето време мина, и моето време не е дошло."[19]

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] РАДЕВСКИ, Х. Разговор със себе си. С., 2000, с. 289.

[2] Пак там, с. 289.

[3] Пак там, с. 97.

[4] Пак там, с. 323.

[5] ВАСИЛЕВ, Й. Христо Радевски. Литературна анкета. С., 1993, с. 318.

[6] ИСАЕВ, М. Пожари – Звезда, 1932, г. 5, 232–233.

[7] Революционната поезия на трийсетте години. – Литературна мисъл, 1962, № 2, 58–93.

[8] РЛФ, № 138, 7 септ. 1933, 2–3.

[9] РЛФ, № 111, 27 дек. 1932, с. 3.

[10] Пак там, с. 3.

[11] РАДЕВСКИ, Х. Живи като живите. С., 1987, с. 83.

[12] РАДЕВСКИ, Х. Разговор със себе си. с. 345.

[13] ВАСИЛЕВ, Й. Христо Радевски. Литературна анкета. С., 1933, с. 146.

[14] Пак там, с. 147.
[15] Пак там, с. 147.
[16] РАДЕВСКИ, Х. Разговор със себе си. с. 300.
[17] Пак там, 339–340.
[18] Пак там, 304–305.
[19] Пак там, с. 80.

Галина Крылова, Санкт-Петербург, Русия

СТИЛЬ ПИСАТЕЛЯ В ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ. (на материале 1-го и 2-го выпусков Словаря поэзии Николы Вапцарова[1])

Одно из научных направлений в работе Межкафедрального словарного кабинета имени Б. А. Ларина (МСК) связано с экспериментальными проектами в области писательской лексикографии. Первым завершенным проектом этого направления является Словарь автобиографической трилогии М. Горького (далее – САТГ), подготовленный авторским коллективом под руководством Б. А. Ларина, а после его смерти Л. С. Ковтун[2].

Основные концептуальные принципы этой работы были сформулированы Б.А. Лариным. Они отражают новый подход словарного описания художественного текста. Главный основополагающий принцип — полнота словаря (а не его дифференциальность), как необходимое условие для лексикографических работ, которые рассматриваются как метод изучения стиля писателя. Принципиально важен, в этом случае, тезис о признании функциональной направленности и художественной значимости каждой единицы лексикографируемого текста. Только следуя этим принципам, словарь писателя может дать исчерпывающую характеристику стиля языка избранного автора, что многократно было подтверждено результатами, полученными в завершенном САТГ (да и в процессе работы над ним).

Принципы САТГ, лексикографический опыт, полученный в ходе работы над этим словарем, стали основой еще одного, принципиально нового направления писательской лексикографии, предложенного Б. А. Лариным в начале 1960-х годов.

Этот новаторский проект, не имеющий аналогов в лексикографической практике, предусматривал создание полных толковых двуязычных словарей славянских писателей, главным образом современных, не отдаленных от нашего времени. Материалом для таких словарей должны быть наиболее значимые произведения или все творчество писателей. Предложенный проект нашел отклик у преподавателей кафедры славянской филологии. Образовалось несколько групп, одна из которых состояла из болгаристов кафедры славянской филологии. В настоящее время эта группа работает над созданием Словаря поэзии Николы Вапцарова (далее — СПВ).

Хотя работа по созданию толковых двуязычных словарей славянских писателей ведется в МСК уже в продолжение нескольких десятилетий, есть основание по-прежнему говорить о новизне этого лексикографического направления. За прошедшие годы, несмотря на появление огромного количества словарей разных типов и жанров, в том числе и писательских, среди них нет подобных толковым двуязычным словарям писателей ларинского типа. Новизна СПВ проявляется, во-первых, в том, что впервые материалом писательского словаря стал поэтический текст; во-вторых, концептуальные принципы, сформулированные и обоснованные Б. А. Лариным для работы над серией словарей языка М. Горького, т.е. для **прозаических**

текстов, также **впервые** были применены в лексикографическом описании **поэтических** текстов **иноязычного писателя**. С нашей точки зрения это своего рода эксперимент в эксперименте и известного рода риск. Забегая вперед, можно сказать, что риск был ненапрасным, и эксперимент дал положительные результаты в исследовании стиля Вапцарова.

Как известно, образное видение окружающей действительности – одна из главных черт ее восприятия и художником, и композитором, и писателем. Специфика образного мышления писателя состоит в том, что увиденное, переживаемое он отражает в словесных образах, слово является его главным инструментом. Образность – свойство художественной речи вообще. Поэтическая речь, где неизбежная «экономия» языковых элементов компенсируется семантической и ассоциативной емкостью выражаемых ими значений, без преувеличения можно сказать, характеризуется часто некоей сплошной образностью. Поэтому, исследуя индивидуальные приемы авторского словоупотребления в поэзии Н. Вапцарова, было необходимо не пропустить и описать все случаи образной реализации слов. Особенно это было важно и потому, что Вапцаров призывал молодых писателей использовать «больше образов», которые должны «волновать людей, а не быть сухими и декларативными»[3]. Анализ языка и стиля Вапцарова показывает, что сказанное им об образности реализовалось и в его поэтической практике. Ларинские принципы лексикографического описания художественного текста позволили обнаружить богатство и разнообразие способов образной реализации слова в поэзии Вапцарова. Они отмечены в словаре серией специальных помет, фиксирующих разные ступени формирования поэтических метафор: «образно», «в образном выражении», «в образном сопоставлении», «в образном контексте». Специальным знаком отмечаются индивидуально-авторские метафоры, в которых иногда ключевые слова превращаются в слова символы. Авторам словаря удалось раскрыть способы обновления и обогащения традиционных образных средств и высветить неповторимые черты художественной манеры поэта.

Характерной чертой идиостиля Вапцарова является и такой тип образности, как олицетворение. Уже сейчас очевидно, что антропоморфизм – это одна из тех особенностей стиля поэта, без которых трудно себе представить его поэзию. Таким образом, в ходе работы над СПВ нашла подтверждение мысль Л. С. Ковтун о том, что «излюбленные, повторяемые автором образные средства легко выявить при словарном описании, а анализ их особенно важен для характеристики стиля»[4].

Несомненно, стилевой чертой поэтического языка Вапцарова являются фразеологические единицы, трансформированные общеязыковые и авторские.

О богатстве языка поэта свидетельствуют разнообразие и своеобразие контекстных связей слов, обновленные словосочетания (например: "безпътна мисъл", "безока съдба", "барутно време", "куха тъга", "нервен компас", "тревожен покой", "мъдър живот" и многие другие), преобразованные общепринятые значения, лексические и семантические неологизмы.

Следование принципу полноты словаря, его интегральности, когда важно и то, что совпадает с нормой общенародного языка, и то, что является отклонением от нее, позволило выявить эстетическую активность самых обычных слов (ср. словарную статью на слово дим в 1-м выпуске СПВ), в том числе слов, связанных с актуализацией так называемой технической лексики (мотор, машина). Последнее отражает технический прогресс эпохи и особое личное восприятие его поэтом.

В первые два выпуска СПВ вошли лексические единицы из «действенного словаря» поэта, т. е. те ключевые слова, которые несут в себе эмоционально-образный и идеологический заряд (например: епоха, живот, завод, кръв).

Сознавая всю сложность задач, связанных с изучением идиостиля иноязычного писателя избранным методом, но и принимая во внимание достигнутое, надеемся, что «эксперимент в эксперименте» завершится успешно и удастся раскрыть хотя бы некоторые «тайны вапцаровского» у Вапцарова.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] Словарь поэзии Николы Вапцарова: Опыт лексикографического описания болгарского художественного текста. Вып. 1: А – Дъщеря. Отв. ред. Г. В. Крылова. СПб. 1998; Вып. 2: Е – Лято. Отв. ред. Г. В. Крылова. СПб., Изд-во С.-Петерб. Ун-та, 2004.

[2] Словарь автобиографической трилогии М. Горького в шести выпусках с приложением Словаря имен собственных. Вып. 1–6. (Вып. 6 в двух частях). Л., 1974–1990; Словарь автобиографической трилогии М. Горького: Имена собственные. Л., 1975.

[3] ВАПЦАРОВ, Н. За творчеството на най-младите. – Във: ВАПЦАРОВ, Н. Съчинения. С., 1969. 169–170.

[4] КОФТУН, Л. Словарное описание семантико-стилистической системы писателя. (О Словаре М. Горького). – В: Словоупотребление и стиль М. Горького. Л., 1968, 5–14.

Ваня Зидарова

ДИНАМИКА И АКТУАЛНИ ТЕНДЕНЦИИ В СЪВРЕМЕННАТА БЪЛГАРСКА ЛЕКСИКАЛНА СИСТЕМА

Основна особеност на лексикалната система е нейната екстралингвистична детерминираност. Речникът реагира както количествено, така и качествено на промените, които се извършват в обществено-политическата сфера, в материалната и духовната култура, в социалните отношения. Основната функция на лексемите е номинативната, т.е. ословесяването на извънезикови факти. Всяко изменение във външния и вътрешния свят на субекта поражда съответната лексикална иновация – поява на нова лексема, семантична промяна, нова функция, преминаване от една в друга лексикална подсистема. По този начин лексиката осигурява нормалното протичане на комуникативния процес.

Динамиката на речника обикновено има еволюционен характер, но в периоди на социални и политически земетръси развоят придобива революционен характер. Краят на XX век бе именно такъв период. Той се отличава със смяна на политическата система, формиране на нови социални и икономически отношения, поява на нови технологии, развитие на материалната култура, бум на комуникациите, отваряне на културните и езиковите граници. В резултат на това в речника на българския език се появиха много нови лексикално-семантични факти, които с помощта на медиите бързо се установиха в активната речева практика. Някои от тях бяха директно заети – главно от английски или от международната лексика, други бяха образувани на българска почва по модела на българската лексика, при трети се комбинираха чужди и домашни словообразователни компоненти, настъпваше вторична номинация и разширяване на първоначалната лексикална семантика.

Динамиката на лексикалната система в края на XX век предизвика закономерно интереса на лингвистите и особено на лексиколозите към протичащите процеси и резултатите от тях. През 90-те години се появиха разнообразни изследвания върху структурата и функционирането на българската лексика в условията на променящата се обективна действителност[1]. Процесите на поява на лексикални иновации и на тяхното изследване вървяха почти паралелно, като по разбираеми причини речта изпреварваше науката. С нарастване на темпоралната дистанция можем да имаме все по-обективен поглед върху последните две десетилетия и да се направят изводи за актуалните тенденции в българската лексика от края на XX и началото на XXI век.

Някои от тези тенденции имат характер на функционални антиномии и се проявяват в следните насоки:

- Архаизация на активна до 1989 г. лексика и актуализация на пасивна към този момент лексика.

С промяната на обществените и икономическите отношения през 90-те години в пасивната лексика попаднаха лексеми като *другар, съботник, пионер, чавдарче, комсомолец, бригада, петилетка, звеновод, ТКЗС, АПК, милиционер* и др. За сметка на това настъпи вторична актуализация на някои архаизирани до този момент лексеми като *стачка, полицай, кмет, господин, госпожа, цар, община, жандармерия, сараф* и др. При актуализирането си те запазиха старото си денотативно значение.

Връщането им в лексикалната система бе продиктувано не толкова от номинативни нужди, колкото от желанието за изразяване по нов езиков начин на новите обществени понятия и нагласи.

- Засилена терминологизация на речта и същевременно детерминологизация на редица ограничени откъм употребата си до момента лексикални единици.

Развоят на новите технологии, информатиката и комуникацията доведе до появата на нови термини – както заети, така и вторично преосмислени лексеми. Появата им се обуславяше от новите факти и отношения в материалната култура. Поради специфичната си семантика, свързана с определен отрязък от действителността, те са в по-голямата си част чужди думи с международна употреба: *файл, джиесем, есемес, банкомат, мобифон, сървър, интернет, принтер, плейстейшън, дивиди, сиди, имейл, провайдър, фонокарта, дебитна карта, кредит, сайт* и под. По-рядко това са калкирани или терминологизирани по пътя на вторичната номинация лексеми – *меню, икона, мишка, памет.* От друга страна, обществената достъпност на новите технологии бързо доведе до детерминологизация на тези лексеми и навлизането им в масовата говорна практика, а денотатите им се превърнаха в част от битието на голяма част от българите.

- Интелектуализация на речта и същевременно опростяване на изказа и навлизане на "уличния език" в публичната комуникация.

От една страна, голям брой специална лексика от сферите на политиката, икономиката, информатиката излезе от средите на специализираното общуване и навлезе в масовата говорна практика. От друга страна, публичната комуникация възприе средствата на битово-разговорната и жаргонната лексика, като ги наложи в такива публични по предназначение форми на общуване като електронните и печатните медии. През последните десетилетия многократно е обръщано внимание върху езика на средствата за масово осведомяване, особено пресата, които вулгаризираха – под предлог за демократизиране и експресивност на въздействието – стила си. Така на практика почти е заличена днес границата между високия и ниския стил на общуване. Жаргонът от специализирана в социално отношение лексикална подсистема все повече се превръща в общоупотребима лексика, като често експресивността е на крачка от нарушаването на добрия вкус.

Основна тенденция в лексикалната система през последните две-три десетилетия си остава бурното количествено и качествено обновление на речниковия фонд във всичките му сфери. Този процес се извършва по три основни начина – чрез активизиране на словообразуването, чрез образно преосмисляне или възраждане на съществуваща лексика и, не на последно място, чрез заемане на чужди думи.

- Разгръщане на първичната номинация в езика и същевременно активизиране на вторичната номинация.

С най-голяма значимост е словообразуването, тъй като то е основен начин за развитие на речника по принцип. В българската лексика се появиха голямо количество нови думи, образувани чрез традиционните за езика похвати – афиксация, композиция, универбизация, абревиация. Лексикалните иновации засягат широк кръг от тематични области и на практика се забелязват в почти всички сфери на общуване.

Афиксацията си остава основният начин за словообразуване. В структурата на новите думи се използват както домашни, така и чужди в етимологично отношение конституенти. Например: *новинар, телевизионер, валентинка, реститутка, мутреса, миска, боксерки, Т-шъртка, чалгар, кримка, битак, фритюрник, есемесвам, натовец, зографка, вазовка (превърнали се вече в историзми), нововремец, седесар, бесепар, костовист, живковист, живковщина, тоталитаризъм, посттоталитарен, посткомунистически, Татов (прил.).*

Композицията бележи подем в продуктивността си като словообразувателен похват. Поради трудности при афиксалното словообразуване или поради желание за по-голяма ономасиологична прозрачност все по-често се прибягва до образуването на сложни думи. При композитите също наблюдаваме използване на различни средства – домашни и чужди по произход морфеми и основи, съкратени основи: *едномандатен, многомандатен, многопартиен, работодател, попфолк, чейнджбюро, рекламодател, еко-(система, министерство, палто, продукт, туризъм), топ-(манекенка, новина, полицай, модел, събитие), евро-(комисар, интерграция, стандарт, политика, програма).* Като новост в словообразувателно отношение може да се отбележи необичайно голямото количество на съставни (описателни) думи, чиято структура и семантика се доближават до тези на словосъчетание и има максимално експлициране на вътрешната форма: *бизнес (секретарка, дама, партньор, операция, туризъм, център, проект, предложение), офис (материали, оборудване, техника, обзавеждане), интернет (зала, адрес, страница, кафе, карта), дебитна карта, валутен борд, пенсионен фонд, гласова поща, електронна поща, здравна каса, личен лекар, борческа групировка, втора употреба (секънд хенд), топлинно счетоводство, телефонен секретар.*

Противоположна тенденция наблюдаваме в появата на голям брой универбати. При тях отношението текст : код е в полза на кода. По-голямата езикова маса, характерна за сложните езикови структури, се компенсира чрез съкращението на словосъчетанието до универб: *офшорна фирма – офшорка, кабелна телевизия – кабеларка, маршрутно такси – маршрутка, патрулна кола – патрулка, сапунена опера – сапунка, панелен апартамент – панелка, компенсаторни бонове – компенсаторки*[2].

В името на същото отношение текст : код се появиха през последните години множество абревиатури и други видове съкращения. Сред най-разпространените са: НАТО, НОИ, ДКЦ, ЕТ, ООД, ЕООД, АД, СЕМ, ДДС, bTV, названия на политически организации СДС, БДП, НДСВ, ДСБ, ДПС. Като неологизми функционираха за известно време и някои лексеми, при които откриваме преосмисляне на семантиката, наличие на известна доза експресивност или промяна в първоначалната семантика: *сърфирам, менте, ченге, мутра, пират, пиратски, борец, прашки, чалга.* Особено любопитен е семантичният развой на последната дума, чието съдържание се превърна в емблема за интонационната среда на 90-те години на XX век. *Чалга* е регистрирана още в началото на миналия век като жаргонна лексема, произлизаща от циганския език. Първоначалното значение е музика, а *чалгар, чалгаджия* означава музикант. В съвременния речник думата е стеснила понятийното си съдържание и днес *чалга* означава вид музика, а *чалгар, чалгаджия* – както човек, изпълняващ този вид музика, така и човек, любител на този вид музика. С новите си значения думата присъства в речта предимно на лица, отнасящи се негативно към този музикален вид.

- Бурно, понякога безразборно, заемане на чужди думи и използване на чужди компоненти в процесите на словообразуване.

Типичен белег на лексикалната система от края на XX век е нейната откритост спрямо лексика от чужд произход. Интерференцията между езиците е постоянен процес, но в разглеждания тук период можем да говорим категорично за инвазия на чужда лексика – на първо място от английския език и международна обществено-политическа и икономическа терминология. В тематично отношение тя се разпростира в широк кръг области на познанието и бита:

- общество, икономика и политика (*спонсор, килър, дилър, юпи, брокер, рейтинг, имидж, лизинг, холдинг, мениджър, маркетинг, бодигард, реституция, приватизация, бартер, акциз, лиценз, кеш, лоби*)
- култура (*мейкинг, ток шоу, трилър, телешопинг, плейлиста, чарт, слоган, лого, сешън, профайлър, промоция, бонус, хепънинг, клъбър, рапър, хип-хоп, скинар, билборд, пиърсинг, бодиарт, кастинг, бинго, нюзрум, джакпот, кетъринг*)
- бит (*оказион, секънд хенд, фреш, фризер, боди, Т-шъртка, суитчър, фреш, мюсли, шопинг, баркод*)
- комуникация, техника и информатика (*чат, чатър, он лайн, принтер, файл, джиесем, сиди, хакер, геймър, дивиди, провайдър, уебсайт, сиди ром, сиди ар, роуминг, PIN код, имейл*).

По-голямата част от английските думи са заети буквално в семантично и структурно отношение: *нюзрум (news room), мейкинг (makeing), рейнджър (ranger), копирайтър (copy wrighter), прайм тайм (prime time), секънд хенд (second hand), парти (party), хендс фрий (hands free), кеш (cash), фейс контрол (face control).* Абревиатурите се употребяват както в оригиналния си вид, така и в българската си транскрипция като субстантиви: *джиесем (GSM), есемес (SMS), джипи (JP), пиар (PR), сиди (CD), сиви (CV), дивиди (DVD).* Често срещано явление е думата да се изписва, както е в чуждия език: GSM, SMS, DVD, PR, cash, on line, CV, USA, E-mail.

Макар че навлизането на нови, особено от чужд произход, думи в българския език през 90-те години имаше в голяма степен кампаниен характер и се осъществяваше спонтанно, повечето от думите намериха трайно място в съвременната речева практика. Част от тях бяха номинативна необходимост, тъй като означаваха нови за битието на българина понятия. Друга част дублираха съществуващи вече в българския език думи – домашни или по-ранни заемки. Така се създадоха условия за разширяване на синонимните отношения и разрастване на някои синонимни редове. Например: *чейндж бюро – сарафско бюро, премиер – министър-председател, парламент – народно събрание, бодигард – телохранител, джипи – личен лекар, натовец – атлантик, сиди – компакт диск, сиви – автобиография, еър къндишън – климатик, имейл – електронна поща, кмет – градоначалник, секънд хенд – втора употреба, спонсор – дарител, спомоществовател, сайт – страница.* Синонимията понякога е абсолютна, но има случаи и на стилистична диференциация между старите и новите названия.

Тъй като появата на новите лексикални средства бе първоначално в устната реч и често имаше динамичен, неконтролируем характер, разгледаните по-горе изразни

средства битуваха доста време в обществената практика, преди да се кодифицира писмената им форма. Това положение водеше до колебания и липса на уеднаквеност в писмената им употреба. Норма бе въведена с издаването на нов правописен речник на българския език, в който са отразени повечето от новозаетите и новосъздадени думи през последните две десетилетия[3].

В крайна сметка езиковата ситуация в момента отново доказва твърдението, че езикът е саморегулираща се система. Той осъществява самоконтрол върху средствата, с които разполага, изхвърляйки думите еднодневки и запазвайки тези, които допринасят за обогатяване на номинативните възможности и на синонимията. Тенденциите, които бяха набелязани, са нормални с оглед на ситуацията, в която се намираше българското общество в края на XX век. Те са присъщи на езиковата система по принцип, но в разглеждания период добиха особено подчертан характер. Част от лексикалните иновации вероятно ще отпаднат с течение на времето, но повечето ще се запазят в лексикалната система на българския език. Възможно е само да променят функционалната си принадлежност и фреквентността си. Колкото и да ни дразнят (често с основание!) отделни думи или конструкции, настанили се през последното десетилетие в речта на българина, не бихме могли съществено да повлияем върху цялостната структура на езиковата система и в частност на речника. Поради неуместността предимно на някои от заетите думи и изрази българската общественост поде кампания за премахването им от съвременната реч. Поставя се нееднократно и въпросът за изработване на "закон за езика". От лингвистична гледна точка такъв закон е утопичен. Не е възможно да се регулира и контролира по законов път употребата на езиковите средства. Проблемът всъщност опира до отношението на всеки човек към предоставените му изразни възможности. Това, което е възможно, е изграждането на необходимата обща и езикова култура, които да регулират още от най-ранна възраст езика и речта на българина.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] ЙОРДАНОВА, Л. Езикът на промяната. С., 1994; Актуални проблеми на българското словообразуване. С., 1999; Речник на новите думи и значения. С., 2001; Медиите и езикът. С., 1999.

[2] РАДЕВА, В. Традиция и иновационност в съвременните словообразователни процеси. – В: Българистични студии. С., 2004.

[3] Правописен речник на съвременния български книжовен език. С., 2002.

Татяна Ичевска

БИОГРАФИИТЕ НА ЧУЖДЕНЕЦА В РОМАНИТЕ НА ДИМИТЪР ДИМОВ

Ако в литературнокритическото пространство се моделира образът на Димитър Димов като своего рода *чужденец* в българската литература, то в Димовите романи можем да открием литературните биографии на *чужденеца*.

Съществува мнението, че Димов има предпочитание към "изключителните", странните, силните характери. Към това наблюдение бихме могли да добавим още, че Димов предпочита герои, които прекрачват и преодоляват граници, превръщащи ги в *чужденци*.

Ако си разрешим да използваме някои от определенията, с които борави Цветан Тодоров, бихме могли да кажем, че в "Поручик Бенц" художественото внимание е насочено преди всичко към *външната другост* (чужденецът в България); в "Осъдени души" в центъра на вниманието е така наречената *двойна вънкашност*[1] (чужденецът в чужбина), а в "Тютюн" акцентът е поставен главно върху *вътрешната другост* – т.е. в третия си роман Димов се опитва да открие и изследва онези механизми, които превръщат (могат да превърнат) човека в "чужденец" в собствените му родина и семейство.

Според речниковото значение на думата *чужденецът* е *етнически различният* от нас. В социологията думата "чужденец" се разбира в доста по-широк смисъл – *чужденец* е не само *другоземецът*, но и *всеки, който се опитва да влезе* (и *да бъде приет*) *в* един *друг свят* (или в някаква различна от неговата социална група)[2]. По думите на Юлия Кръстева *чужденец* е и човекът *без родова принадлежност*, т.е. *отчуждилият* се от "своето" индивид. В същото време фигурата на чужденеца оживява всеки път, когато човек трябва да се справи с проблема за *собствената* си *другост*[3].

За нуждите на настоящия текст ще бъдат използвани всички цитирани по-горе схващания за чужденеца. В хода на изследването ще се опитаме да видим как в Димовите романи се формира и променя отношението към "чужденеца", кога и защо неговата чуждост бива "забравяна", т.е. кога "чужденецът" бива припознаван за "свой", и обратно – кога в рамките на "своето" индивидът се маскира като "чужденец" или избира да бъде възприеман като "чужденец". Вън от вниманието на този текст ще остане проблемът за превръщането на човека в чужденец както в чужбина, така и в собствената му родина, т.е. ситуацията на "двойна вънкашност".

1. Етнически чуждият

Дори бегъл поглед върху романите на Димов е достатъчен, за да ни изправи пред факта, че в тях твърде често се изобразява *етнически чуждият*. Тъй като образите на героите чужденци са обговаряни многократно в критическата литература върху творчеството на Димов[4], тук се отказваме от подробното им разглеждане. Ще спрем вниманието си само върху някои страни от отношението към етнически чуждия в Димовите романи.

В "Поручик Бенц" и в "Тютюн" Димовите герои водят множество *войни*. И в двата романа *войната* (Първата световна война в "Поручик Бенц", Втората световна война в "Тютюн") присъства най-напред като *реален исторически факт*. По силата на историческите обстоятелства в хода на войната *чужденецът* се оказва едновременно в позицията на "свой" (*съюзник*) и "чужд" (*враг*). В "Поручик Бенц" немският лекар ще усети резките амплитуди в отношението на българина към Германия – от началните симпатии до озлоблението и омразата в края на войната. Необичайнотото в съдбата на Бенц е, че той не е жертва на тази война, т.е. не е предаден нито от враговете си (французинът Лафарж дори се опитва да го спаси), нито от бившите си съюзници, а от собствената си годеница.

Идеен и композиционен принцип на романа "Тютюн" е конфронтацията на различните социални и идеолого-политически полюси. В същото време Втората световна война "отключва" в романа и представата за тоталното разделение на света, породено от изгубената толерантност към *Другия* (като произход, религия, убеждения), от (само)унищожителното желание той да бъде подчинен, асимилиран.

Противопоставянето "ние – другите" е в основата на мисленето на герой като фон Гайер. В анализите на настоящето и в мечтите му за бъдещето непрекъснато се сблъскват *немското* и *славянското*. Според фон Гайер "славянството" е вековният *противник* на "немската мощ". Фон Гайер ясно формулира и основното различие между славяни и немци – то е в нравствената сила на славяните да се смеят над себе си. За германеца Втората световна война е неизбежна, защото това е единственият път, за да бъде осъществена извечната мечта за световно господство на богоизбрания немски народ.

Какво място в контекста на подобни разсъждения заема българското? Бидейки част от "славянското", българското също попада в групата на немските "противници". Както фон Гайер, така и немските офицери обаче си дават сметка, че още преди началото на войната този *противник* трябва да бъде превърнат в *съюзник*. Макар и индиректно в романа е проследен целият процес за спечелване на новия съюзник – от "стимулирането" на българското стопанство преди началото на войната (внасянето на немските капитали у нас) до неговото "колонизиране". Многократно по време на войната фон Гайер ще се сблъсква с проявите на непослушание от страна на "съюзника" – счупените стъкла на немската легация, "бунта" в немското училище, плесницата, която българин удря на германец в колбасарницата, пренебрежението, което Ирина и Костов демонстрират към самия него в Гърция. Що се отнася до гърците, те възприемат както българите, така и немците като *омразни чужденци* (независимо от това, че първите са им по-симпатични), като *врагове*.

Двойката *съюзници – врагове* откриваме и във финала на "Тютюн" – бившият немски *съюзник* радостно посреща *враговете* на Германия. Нещо повече – нарушеният съюз отново "ще върне" България в групата на "славянството", т.е. при *враговете* на немската мощ. Последните страници на романа показват едно вече различно отношение към българина в чужбина – в Словения българите са посрещнати не като врагове, а като спасители.

Пред задачата да разчетат правилно чужденеца като идеологически "свой" или "чужд" се изправят и представителите на пролетарско-партийния свят в "Тютюн".

Английският капитан Джинс идва в отряда на Шишко като "свой". Постепенно обаче той ще бъде припознат като провокатор, като враг. Оттук нататък съдбата на чужденеца ще бъде решена без колебания – врагът се наказва единствено със смърт. Без дискусии и възможности за обжалване ще бъде издадена и изпълнена и присъдата на фон Гайер.

В романите на Димов обаче можем да видим и друг вид война – при нея акцентите в отношението към чужденеца се определят от *икономическите интереси*. Неслучайно повествователят в "Тютюн" ще отбележи, че "расовата ненавист" бушува само "сред низшите слоеве", докато "търговският интерес" превръща "тютюневите князе в сърдечни приятели". Всичко това налага да бъдат сменени както оръжията, така и стратегиите спрямо чужденеца. Стратегията на добрия търговец предполага не унищожаването, а *прелъстяването* на *чужденеца*, затова на масата за търговски преговори ще бъдат сложени скритите до този момент "оръжия" – красива жена, хубаво вино. Независимо че *презира* фон Гайер и неговите помощници, в името на финансовото бъдеще на "Никотиана" Борис ще нареди да бъдат изпълнявани всички техни прищевки. В миг на откровение Ирина ще разкрие пред фон Гайер "тайната" на разиграванията пред него "театър" – за да "обича" немците, човек "трябва да бъде или философ, или *търговец на тютюн*" (к. м. – Т. И.). Отношенията между българските и немските търговци могат да бъдат характеризирани като отношения на взаимната *търпимост* и на взаимното *презрение*. По-различно е отношението на Борис към гръцките търговци във втората част на романа. Формално той използва същите оръжия-капани за "улавянето" на чужденеца (Ирина, марково вино, богата трапеза), но на мястото на преструвките и любезностите идва твърдата игра с търговеца чужденец, в която всякакви компромиси са изключени (виж начина, по който Борис се пазари за фабриката с Кондоянис).

Още по-различна е съдбата на чужденеца в третия вид война – *войната между половете*. В нея красивата жена вече е не скрито "оръжие", а главно действащо лице, тук изкуството на прелъстяването достига до своето съвършенство. Вероятно затова в тази война *чужденецът* винаги е в позицията на *жертвата*. В "Поручик Бенц" чужденецът (независимо от националната му принадлежност, име, звания и титли – австриец, немец…) бива изкусно прелъстяван, "консумиран" и в крайна сметка – "осъждан" на смърт от жената. Елена Петрашева демонстрира предимствата на женската стратегия по време на "война" – важни са не стрелите, а думите[5], които въздействат, покоряват, убиват (неслучайно в целия роман е отделено такова внимание на Елениния глас и на изповедите ѝ пред обожателите ѝ чужденци).

За един миг в живота на Ирина, както и на Елена Петрашева, двете войни – войната на половете и голямата (политическа) война, се пресичат. И в двете "врагът" е чужденец, вероятно и в двете той е обречен да загине. Елена избира да изиграе докрай ролята на "палача", затова ще предаде германеца на неговите врагове. Ирина, водена от сантимент по миналото, от професионален дълг или просто от чувство на вина, се превъплъщава в ролята на "спасителя" и ще се опита да запази живота на фон Гайер. И в двата романа обаче чужденецът е осъден на смърт. Жените трябва да се оттеглят от полесражението – присъдата ще бъде изпълнена от мъжете.

И така, нека се опитаме да обобщим направените дотук наблюдения. Те позволяват да изведем *инварианта*, по който е изграден животът на героите чужденци в

двата Димови романа: *война – настояще в България – любовна история – смърт далеч от родината*. Ключова роля в тази верига играе първият елемент – както вече видяхме, различните войни, които водят героите на Димов, (пред)определят както разликите в отношението към чужденеца, така и неговата участ.

В Димовите романи можем да видим не само образа на чужденеца в България, но и образа на *българина като чужденец*. Животът на голяма част от Димовите герои протича едновременно у нас и в чужбина. Най-често тяхната история зад граница е представена от повествователя – става дума за годините, прекарани от Адриана ("Роман без заглавие"), Зара и Мария ("Тютюн") в Роберт колеж, за южноамериканското минало на Павел или за престоя му в СССР ("Тютюн"), за многобройните пътешествия на Костов ("Тютюн"). Понякога самият герой детайлно разказва миналото си (Елена Петрашева в "Поручик Бенц") или само бегло го щрихира (Бимби в "Тютюн"). В Димовите романи обаче животът в чужбина може да бъде не само разказан, но и *показан* в хода на повествованието – почти в цялата втора част на романа "Тютюн" действието се развива в Гърция.

От друга страна, в рамките на своя свят българинът се опитва да се представи за друг, за *чужденец*, като заменя родния си език с чужд. Част от Димовите героите използват чуждия език като средство за оразличаването си от околните. И ако в "Тютюн" и в "Роман без заглавие" чуждият език трябва *да подчертае различието* на човека (неговият аристократизъм – реален или мним), в "Осъдени души" Фани се опитва да научи испански, защото в чуждия език тя вижда начин за *интегрирането* си в един различен като мислене и чувствителност свят, вижда възможен път, който ще я отведе до Еродиа.

В "Поручик Бенц" владеенето на чужди езици вече е колкото белег на интелигентност, толкова и знак за *смесения произход* на героинята – Елена Петрашева е половин французойка. Така героинята е едновременно в позицията на "своя" и "чужда" в българския свят. От една страна, в романа откриваме срещата сблъсък между *родното* и *чуждото*, а от друга – срещата между *различните лица на чуждото*. Ако за Елена Петрашева привързаността и верността към рода, традициите (и тук стои въпросът кои точно традиции), семейството, родината е проблематична именно поради смесения ѝ произход, то Бенц, избирайки и отстоявайки любовта си към Елена, изгубва всичко онова, което до този момент за него е имало смисъл (родина, семейство). За Бенц връщането назад – към някогашните ценностни опори – се оказва невъзможно, постижимо сякаш единствено в смъртта.

2. Чужденец сред свои

Процесът по обезродяване и отчуждаване на индивида от опорите и ценностите на "своя" свят може да бъде проследен в третия Димов роман – "Тютюн".

2.1. На прага на "другите светове"

Вече стана дума за това, че в основата на романа "Тютюн" стои срещата сблъсък на противоположности – на два свята, на две големи социални и идеологически групи. Наличието на противопоставящи се един на друг светове предполага и появата на "пришълци", които биват възприемани (или сами се чувстват) като *чужденци* в новото за тях пространство.

Присъща за повечето герои в романа е мечтата им по "други светове". В този смисъл в "чужденец" за останалите се превръща всеки, който избира да живее според мечтата си, т.е. който прекрачва границата към "другия свят". В "Тютюн" "чужденецът" има различни имена и различни биографии, които обаче можем да сведем до следния инвариант: *неудовлетворение на героя от "своя свят" – мечта за "друг свят" – среща с "другия свят" – живот в "другия свят"*.

Първата биография, на която ще спрем вниманието си, е биографията на Борис Морев. Основното противоречие в живота на Борис е между *реално* и *желано*, т.е. между жалкото му настояще – беден, без работа, и убедеността, че притежава онези качества, които са му необходими, за да достигне върха. Ето защо без никакви колебания Борис се отказва от принадлежността си към родната среда, от нейните ценностни и(ли) идентификационни ресурси. *Отчуждение* и *омраза* – това са двете неща, които характеризират съществуването на Борис и които го превръщат в "чужденец" както в собственото му семейство, така и в родния му град.

Голямата мечта на Борис е да влезе в "недостъпния" и "всемогъщ" свят на тютюна. Според собственото му семейство и според семейството на Ирина обаче "Никотиана" и тютюневият бранш, към които Борис се стреми, изглеждат напълно недостижими за него. Ирина, която добре разбира драмата на Борис (той е умен, *но* беден), ще изтъкне пред него, че без "връзки с едрите тузове", каквито Борис няма, би могъл да получи само малки длъжности – майстор, директор на склад, експерт. Доказателство на нейната мисъл е и първоначалната съдба на Борис в склада на "Никотиана" – началниците оценяват качествата му, но го спират, защото се страхуват, че може да ги измести.

Специално внимание в романа е отделено на три от крупните фигури в тютюневия свят, създали неговата история[6] – на Спиридонов, на стария Барутчиев и на Коен. В историята на този свят личат следите на "култура и широк ум" (при характеристиката и на тримата се поставя акцент върху техния *ум*), аристократизъм (запечатан най-вече във външността на Барутчиев, приличащ на "римски сенатор"), търговски умения, силна воля, всеотдайност в работата, пресметливост и предприемчивост, устрем към властта на златото, използване на политиката в търговията като начин "да се управлява светът чрез пари". За миналото на тютюневия свят говори и самият Барутчиев – между тютюневите "князе" винаги е имало вражда и съперничество, но в определени граници, конкуренция, но без подлости, които да уронват личното достойнство на другия.

Промъкването на Борис в мечтания от него свят започва с една покана за чай. Спиридонов посреща Борис като поредния досаден "чужденец", опитващ се да влезе в тютюневия свят, но още на тази първа среща, откривайки у него себе си (също като татко Пиер, Борис притежава остър ум, хладна пресметливост, "обтегната като стоманен лък воля", "пламенен устрем към властта на златото"), той ще го приеме за "свой". Татко Пиер е "поразен" както от качествата на Борис, така и от мисълта, че най-после – и то така неочаквано, е намерил човека, на когото може "да остави златната и могъща "Никотиана" без тревога и съжаления". Това е причината "чужденецът", сякаш за един миг, да получи всичко – "Никотиана" и дъщерята на татко Пиер. За Борис бракът с Мария е не опит да се закрепи в света на "Никотиана" чрез род-

нинските си отношения със Спиридонов, а само средство за законното оглавяване на този свят – средство, което му спестява бавното, упорито и мълчаливо "катерене нагоре" по стъпалата на йерархията, и го изкачва с "невероятен скок" на върха. Неслучайно почти веднага след брака на Борис и Мария татко Пиер е "отстранен" от хода на повествованието. Онова, което оттук нататък ще държи Борис в "Никотиана", е не семейната подкрепа, а собствените му качества на търговец – дори тези, които го презират, признават, че татко Пиер е оставил след себе си достоен заместник. Успехът на Борис обаче е не изключение, а потвърждение на логиката в света на тютюна – шансът на "случая" е в основата на успеха и на Коен, на Торосян, на Барутчиев…

Какво е *различното*, което Борис внася, с идването си в "Никотиана"?

В преценката на татко Пиер два пъти се повтаря изразът *никога досега* – "*никога досега* той не бе чувал дори най-способните си сътрудници и директори да излагат нещата така ясно и убедително. *Никога досега* не бе виждал друг човек освен себе си, който да обхване с ума си така правилно и сигурно целия водовъртеж около производството…", т.е. още преди да бъде допуснат в "Никотиана", Борис е припознат за *различен* от другите, като различието му произтича не от това, което няма (т.е. той е различен не защото е беден), а от това, което притежава (той е най-способният). Основни характеристики на света, в който влиза Борис, са бавното *стареене* и *неподвижността* – татко Пиер е "скован" от равнодушието на старостта, Костов старее и става "неподвижен", самата "Никотиана", отдавна излязла от детската си възраст, се движи "бавно, тежко, като мощна и сигурна машина, пусната по инерция". С Борис в "Никотиана" идва *младостта* и *движението* – неслучайно такова внимание е обърнато върху качествата му: "предпазлив и студен хитрец", дързък и хладнокръвен, съобразителен, с гъвкави отношения с хората, с "дяволски усет" за пазара. Неговата "подвижност" се илюстрира и от действията му като генерален директор – не се страхува да рискува, купува огромни количества тютюн, печели на своя страна министри, търгува с режимите, "Никотиана" лакомо "поглъща" акционерни дружества. Борис внася нов живот в остаряващото тяло на "Никотиана", внася динамика, внася "острото и отдавна забравено вълнение" от това да побеждаваш, да властваш над другите, т.е. връща нещата, които бавно са започнали да умират през годините. "Чужденецът" не само успява да влезе в затворения кръг на тютюна, на парите и на властта, но и да се превърне в "мощен диктатор на тютюневия свят". Неслучайно историята на Борис поражда асоциации както с героите на вълшебната приказка, така и с героите на американското кино – две художествени форми, внушаващи категорично на човека илюзията за "всевъзможността на невъзможното".

И така, за татко Пиер "чужденецът" безпроблемно става "свой". Впоследствие отношението си към Борис ще промени и г-жа Спиридонова – милионите, които Борис ежегодно прехвърля в банковата ѝ сметка, ще я накарат да прости "неизвестния провинциален произход" на зет си. Уважение към Борис ще покаже и другият "тютюнев княз" – Коен, според когото заместникът на татко Пиер е "умен човек".

За разлика от тях представителите на рода Барутчиеви остават резервирани към "чужденеца". Основната причина за отношението им е свързана с произхода на Борис – "пришълецът" е *плебей*. Младият Барутчиев отива на срещата си с Борис с изражението на човек, който не може да бъде засегнат от постъпките на "един пар-

веню", "плебей" и "дребен шмекер". Неслучайно в неговата гледна точка Борис е просто "хлапе". По-голямо внимание в романа е отделено на оценката на стария Барутчиев за Борис. Според Барутчиев с навлизането на новите поколения търговци в света на тютюна са започнали да стават промени, които засягат преди всичко морала в търговията – в тютюневия свят идват хора, заслепени от "закона за печалбата", "мръсници", "които печелят богатството си само с подлост". Именно сред тази банда от "крадци, изнудвачи, раболепни парвенюта" отново се откроява *различието* на Борис. То ще бъде точно назовано от стария Барутчиев – в сравнение с тях Борис е "способен и умен", *но* ги "надминава стократно по подлост и талант на изнудване" (до същия извод достига и Ирина – Борис притежава "съзнание за силата си и гордостта на хищник", но *нравствено* не се различава от мошеници като Бимби). Най-голямото различие на Борис обаче Барутчиев вижда в моралната му тъпота, която "ще докара гибелта му". Парадоксът в света на тютюна, който прозира и Барутчиев, е, че за да съществува, този свят се нуждае от хора като Борис, но в същото време именно налагането на подобни личности ще ускори неговия край.

Съдбата на Борис е разказ за пътя на "чужденеца" към един блещуван "друг свят", разказ за превръщането на човека, наблюдаващ отстрани този свят, в личност, издигнала се до неговия връх. "Чужд" по произход на "другия свят", Борис става "свой" в него благодарение на личните си качества. Историята на живота му е заключена между два крайни момента – в началото *героят завладява света*, в края – *светът го поглъща*, от Борис остава само труп и тленна прах.

Другият "чужденец" в света на тютюна е Ирина. За разлика от Борис тя влиза в този свят не за да властва над околните, а водена от илюзията, че това е светът, за който мечтае, а Борис е въплъщението на нейния тип за истински мъж. Ирина формира представата си за "другия свят", изхождайки от своята "домашна" перспектива – от една страна, "другият свят" би трябвало да бъде различен от "своя", от пространството на родния дом, а от друга, той би трябвало да е такъв, какъвто Ирина го вижда в "отровните страници" на книгите и в американските филми – свят на богатството, на лукса, на бляскавия и разточителен живот, на голямата и съдбовна любов.

В самото начало за Ирина образът на "другия свят" не се покрива с този на "Никотиана" – в представите ѝ той е ситуиран първо сред екзотиката на южните страни, а след това – в София. Отивайки в столицата, Ирина ще направи откритието, че "другият свят" наистина е там, но тя все още е далече от него. По време на студентския празник Ирина разбира, че за да влезе в "другия свят", трябва да усвои неговите "кодове". В този смисъл въпросите ѝ към Бимби са израз на желанието да отиде отвъд видимостта на нещата, да достигне до тяхната същност. Съдбата на Ирина, изправена на прага на "другия свят", ни кара да си припомним тезата на Шютц, според която за чужденеца културният образец на групата, към която се стреми, е не "нещо саморазбиращо се, а проблемна тема за изследване"[7]. В хода на това изследване чужденецът трябва да достигне до елементите на "другия свят", да разбере "не само тяхното *че*, но и тяхното *защо*".

Какви знания за "другия свят" трябва да натрупа Ирина?

Първото нещо, с което тя трябва да се справи, е *модата*. Ирина констатира, *че* Бимби и други мъже са облечени през декември "като през май", но не разбира *защо*.

Бимби търпеливо ще запълни "невежеството ѝ по светските работи", обяснявайки ѝ какъв цвят дрехи и в кой сезон могат да се носят, колко бързо остаряват роклите в "доброто общество", какви са маниерите на дамите от висшето общество – те припадат с повод и без повод, за да изглеждат невинни, предпочитат да вечерят с по-млади от тях мъже и т.н. Второто нещо е свързано с *механизмите за печелене на пари*, т.е. тя трябва да разбере тайните на търговията, на "убеждаването", на израстването в бизнеса, на големия успех. "Другият свят" има и свои представи за *почтеност* и *любов* – почтеността е не реално качество, а етикет, който скрива истинската същност на човека, а любовта – лишено от смисъл понятие. Непознат за Ирина е и *езикът* на другия свят. Зад паравана на "дарбата" за разговор всъщност се крие сбор от "формули", евфемизми, полугласни нашепвания и недоизказвания.

Бимби показва на Ирина мечтания "друг свят" *отвън*. Чрез връзката си с Борис Ирина получава шанса да живее в "друг свят". Приемайки този шанс обаче, тя влиза в "другия свят" на Борис – в "Никотиана". Неусетно нейната мечта за "друг свят" ще се окаже *подменена* с мечтата на Борис.

Натрупвайки знания за чуждия "друг свят", Ирина ще започне да ги използва като средство за вписването и утвърждаването си в него. Бързо и лесно Ирина ще се превърне в *образец на модерна и изтънчена жена*. Само отделни детайли от външността ѝ ще продължават да издават нейната чуждост в света на тютюна. В новия свят Ирина често ще бъде спохождана и от *нервни кризи*, но те ще бъдат не поза на "невинност", а следствие от разстроената ѝ психика. Що се отнася до вечерите и обедите, Ирина *сама* ще започне да *избира с кого и къде да се усамоти*, кого и кога да покани в дома си, прикривайки постъпките си зад паравана "*почтена* жена". В този смисъл образованието и професията ѝ помагат да изгради и запази този образ. Напълно забравен ще бъде и "здравият" ѝ "инстинкт за почтеност", който в началото я кара да се съпротивлява срещу сладострастието без любов – някогашното влюбеното момиче се превръща в *жена*, изцяло *отдаваща се на удоволствията и насладите*. Безпроблемно Ирина *ще усвои* и механизмите за *печелене на пари*. За Ирина лесен за овладяване ще се окаже и *езикът* на "другия свят". Влизайки в него, тя *ще усвои необходимите ѝ формули*, които да придават на желанията ѝ безобиден и невинен вид.

Въпреки че формално успява да се впише в "другия свят", Ирина продължава да усеща своята чуждост в него. Пред фон Гайер тя ще отбележи, че е дошла в света на парите "от низините" и затова има "по-развито чувство за действителност" от немеца. Анализирайки живота си, Ирина (с помощта на повествователя) осъзнава, че е само "*случаен пришелец* в света на "Никотиана" (к. м. – Т. И.). Именно затова, водена от присъщата за всеки чужденец обективност[8], тя вижда симптомите за скорошния край и на Борис, и на "Никотиана", но възприема съвсем спокойно тяхната разруха, без гибелта им да я засяга "духовно или физически".

В началото на романа Ирина иска да избяга от рутинния модел на "своя свят" – от монотонното ежедневие с точно фиксирани дейности и навици (грижи за тютюна, ходене на лозето, семейни обеди и вечери), от правилата и ограниченията, от повторението на традицията. Роднят дом ѝ дава усещането за топлина и близост, но дисциплината и контролът в него вдъхват живот на мечтателя у нея, който започва да търси различното на това, което има. В края на романа Ирина "получава" света, за

който ѝ се е струвало, че е мечтала, но в него тя вече няма свой дом, а само модерни и красиви жилища, от които лъха студенина и отчуждение. Влизането ѝ в света на тютюна обаче се оказва не освобождение от рутината, а *вписване* в друг рутинен модел – отново монотонно ежедневие (вечери и обеди с тютюневите босове, четене на детективски романи, удоволствия, които не намаляват, а засилват скуката ѝ), отново правила, с които трябва да се съобразява. В самото начало Ирина очаква от Борис да я "спаси" от скуката на провинциалния град, на еснафското ежедневие. В края на живота си тя ще пожелае Павел да я "спаси" от скуката в света на Борис.

И така, в какво трябва да търсим разликите между двете, разгледани дотук, биографии на *чужденеца*?

Първо, в различната визия на героите за "другия свят". От самото начало, Борис има ясна представа за блененувания "друг свят" – това е светът на тютюна, образна конкретизация на който става "Никотиана". Ирина минава през различни конкретизации на мечтата си за "друг свят", а попадайки, донякъде случайно, в "Никотиана", тя ще се опита да "помири" своята мечта с мечтата на Борис.

Второ, в начина, по който героите влизат в "другия свят". Още преди да влезе в "другия свят" Борис изучава неговите елементи, разгадава неговите "кодове". В този смисъл той е допуснат в света на тютюна, защото "на входа" е използвал верния код – Борис заговаря със Спиридонов на неговия език. Макар да разбира, че без да владее "кодовете" на "другия свят" завинаги ще остане на прага му, Ирина ги усвоява изцяло едва когато влиза в "другия свят".

Трето, в самопреценката на героите за мястото, което заемат в "другия свят". Борис се отказва от "своя свят", защото в него той е "чужденец". В "другия свят" обаче Борис се чувства не "чужд", а "свой", той е "шампионът", успял да покори мечтания връх. За разлика от Борис, Ирина се чувства "чужда" както в "своя", така и в "другия свят".

Четвърто, степента на вписаност на героите в "другия свят" определя и степента на тяхната активност в него – Борис *променя* "другия свят", Ирина *се променя* в "другия свят".

В "Тютюн" представата за "чужденеца" се доразвива и чрез образите на героите от пролетарско-партийните среди. Прави впечатление, че в техните биографии очертаният в началото на тази част инвариант е вече променен: неудовлетворени от "своя свят", героите комунисти мечтаят за един "друг свят", чийто образ обаче *проектират в бъдещето*. Борис мечтае да влезе в един отдавна съществуващ свят. Героите комунисти мечтаят за свят, *съграждането* на който все още *предстои*. "Другият свят" на Борис е отрицание на еснафския "свой" свят, на света на миналото. Мечтаното от комунистите "друго" е *отрицание* както на света *на миналото*, така и *на Борисовия "друг свят"*. Безмилостна борба под ръководството на Партията – това е гаранцията за постигането на утопичния "друг свят". Преди да влязат в "другия свят", героите комунисти трябва да намерят своето място в редиците на Партията, т.е. всеки, който влиза в редиците на Партията, трябва да бъде преценен като идеологически "свой" или "чужд".

Ако Борис успява да влезе и да се наложи както в "Никотиана", така и в целия тютюнев бранш, неговият брат Стефан среща доста повече пречки в осъществява-

нето на желанието си да се утвърди като лидер в редовете на Партията. До смъртта на Стефан отношението към него ще бъде като към различен, като към "чужденец". Същата съдба има и Макс Ешкенази – "един пришелец в работническата класа", за когото всички инстинктивно усещат, че остава в средата им "чужденец". Според "работническия състав" в Партията и двамата са лишени от "морален елемент". Те идват от "друг свят", носейки в душите си не само спомена за този свят, но и част от отровата му. И Стефан, и Макс осъзнават ясно своята свързаност със стария свят, която им пречи да се приобщят напълно към новия, осъзнават, че именно остатъците от старото разяждат твърдостта на духа им. Ето защо и двамата ще стигнат до извода, че недоверието на Партията към тях ще продължава дотогава, докато го има света, от който са дошли и в който могат отново да се върнат.

Този, който ще успее да се утвърди като водач в партийните среди, е Павел. Животът на Стефан остава неизличимо белязан от "петното Борис". За разлика от него Павел няма проблеми с името на Борис. Част от героите научават за неговата роднинска връзка с Борис едва след победата, когато Павел вече многократно е доказал верността си към Партията и идеята, а другите, които знаят за тази връзка, от начало до край са убедени, че тя не може да отклони Павел от избрания път. Неговата кариера в романа дублира кариерата на Борис, но в алтернативния свят – чрез техните образи можем да видим различните лица на успеха.

Своеобразен "чужденец" в пролетарско-партийните среди е Варвара. Това е подсказано още от партийното ѝ име, което на гръцки означава "чужденка". Навсякъде и по всяко време Варвара се чувства различна и чужда – и в отряда, и след победата (не изпитва радост, стои на прага на неврастенията, усеща се самотна). В отряда всички се отнасят към нея с *пренебрежение*, без да се опитват да разберат причините за нейното различие. След победата пък Варвара е осъдена да "рухне изведнъж тихо, безславно, незабелязано", да бъде *забравена*. За разлика от Стефан и Макс чуждостта на Варвара се дължи не на "тъмно петно" в миналото ѝ. Според Павел (респективно според автора) обяснението за различието на Варвара се крие в прекалената ѝ *чувствителност*.

2.2. Отказаното завръщане у дома

Самотата на Варвара след победата до голяма степен е предопределена от обстоятелството, че в нейното настояще липсват онези опори, които могат да му придадат смисъл – Варвара няма дом, семейство, любим, т.е. Варвара няма към какво и към кого да се завърне. В този смисъл пред нея има само път напред. Вероятно затова и Партията решава набързо съдбата ѝ – Варвара ще бъде изпратена на работа в чужбина.

Съдбата на Варвара обаче в романа е показана като прецедент, който няма нищо общо с живота на останалите герои комунисти, твърдо убедени, че Партията може да замени всички липси в сферата на интимното – Партията е истинското семейство за комуниста, а целият свят е негов дом и негово отечество. Пример за подобен живот е животът на Павел Морев. Именно защото отдавна "живее" в новия си дом и с новото си семейство, той не се разстройва от поведението на родния си баща, който след победата отказва да го припознае за свой син. В представите на Редингота Павел е не герой, а "човек *без отечество*".

В "Тютюн" като *хора без отечество* ще бъдат характеризирани и герои като Ирина, Борис, Костов. Дълго време те също вярват в утопичната идея, че "Никотиана" би могла да замени всички значими неща, които са "пропуснали" или от които са "избягали". И тримата са белязани от своята *непринадлежност* към родовото време, към родното място, към семейната обич. Те се разкъсват между опитите да заличат своя произход и невъзможността да изтръгнат всички корени на миналото, за което понякога им напомнят случайни събития или хора от настоящето. Отказът от родния дом обрича героите на вечно скиталчество – тяхното спиране е само миг пред поредното пътуване (София – Чамкория – Варна – Германия – Кавала – о. Тасос...). В същото време за тях това е движение без опорна точка, устремено към края, към очакването покой (виж разсъжденията на Ирина за смъртта).

По думите на Ю. Кръстева, освободен от всякаква обвързаност с близките си, със своите, чужденецът се чувства "напълно свободен"[9]. Другото име на тази свобода обаче е *самота*. Нейни прояви са както крайното *отегчение* (това е постоянното състояние, в което се намира Ирина), така и прекомерната *готовност да се впускаш в нови и нови дела* (така присъща за Борис Морев) – неслучайно "в разрухата на своя свят" Ирина и Костов се чувстват също като Борис – "страхотно самотни". Тази самота често води героите до извода, че те са просто едно *нищо* – хора, опитващи се да се освободят от всичко и нямащи нищо. Подобна самопреценка рязко контрастира с целта на Димовите герои – всички те са страстно влюбени в *абсолютното*, в "недостижимото", което в крайна сметка ги убива.

2.3. Преображенията

Другият в нас

Във фолклора и в митологията смяната на пространството често се оказва проблематична за идентичността на героя – попадайки в "друг свят", той става "друг". Какво се случва с Димовите герои, които прекрачват границата към "другия свят"?

Както в "своя", така и в "другия свят" Борис Морев *е* себе си. В "другия свят" се променя единствено неговата *външност* (строен младеж – развалина). За разлика от Борис, попадайки в "другия свят", Ирина се изправя пред проблема за собствената си *другост*. За първи път тя улавя присъствието на "другия човек" у себе си на погребението на Чакъра – "стори ѝ се, че у нея вече живееше *друг човек* и че това беше станало отдавна, но го съзнаваше едва сега". Този "друг човек" сякаш ѝ внушава *досадата* от всичко, прави я *безразлична* към случилото се, дава ѝ усещането за *свобода*. Той не само носи белезите на "другия свят" – "корав" и "студен" като него, но и завинаги я обвързва със "света на върховната власт, разкоша и удоволствията". Оттук нататък Другият бавно, но сигурно ще започне да моделира живота на Ирина по свой образ и подобие, ще започне да я превръща в себе си. Анализирайки (с помощта на повествователния глас) "другия свят" и неговите обитатели, Ирина ще открие техните черти у себе си: по *суровата си безчувственост* и *студенина* тя започва да *прилича* на Борис, по *умението да търгува с всичко* – на Зара, по *празнотата в душата* си – на фон Гайер.

Образът на "студената" Ирина рязко контрастира с началния ѝ образ на "топло момиче". Въведена на фона на гроздобера, Ирина е образно въплъщение на неговото

опияняващо съчетание от "слънце, любов и сладък плод" – Ирина е "пламенно същество", което поражда у мъжете любов и страстен копнеж, тя прилича на "узряла праскова". Първоначалният образ на Ирина е пълна противоположност и на образа на Мария:

Ирина е *слънцето*, въплъщение на представата за топлия слънчев ден	Мария издава меланхолията на "*дъждовен ден*"; тя е сива като "*дъждовно* утро"
Жизнерадостна	"Дъждовните облаци на *тъгата*" притискат душата ѝ
С *топла усмивка*	Усмивката на Мария е "*слаб* слънчев *лъч* през разкъсаните облаци на дъждовен ден"
С *топли, кафени очи*	Очите на Мария са "сиви като *дъждовно утро*"
С *горещи устни*	Мария е с устни като "*увехнал цвят*"
С *красиво и одухотворено лице*	Лицето на Мария е *безцветно*, тя е *лишено от блясък* момиче
Първата ѝ целувка с Борис е на фона на залязващото слънце	Мария се отдава на Борис в един *дъждовен ден*

Слугинята на Мария и Борис е убедена, че жизнено момиче като Ирина никога не би могло да се превърне в сгърчена от *неврастения* жена.

След всеки изминат ден в света на "Никотиана" обаче Ирина започва да *прилича* на Мария – става тъжна, студена, "потъваща" в лудост и неврастения, очакваща единствения логичен край – смъртта. Показателно е и сходството в начина, по който двете героини се отнасят към евентуалното си спасение – болната Мария приема поредната доза лекарства с убеждението, че те няма да ѝ помогнат, от своя страна Ирина възприема Павел като "съмнително действащо лекарство", което може да я извади от състоянието ѝ. След всичко преживяно в света на тютюна Ирина се усеща като "вкочанен труп".

Промяната у Ирина е заключена между *страха* от ставащото и *мрачното спокойствие* и *примирение* пред неговата неизбежност. Ирина не просто констатира, но и приема своята другост – "да, тя *беше* вече *друг човек*". Вписването ѝ в "другия свят" обаче не води до пълно заличаване на нейната минала същност. *Подменена* е мечтата на Ирина, но не и нейната личност – неслучайно в моменти на криза Ирина се връща към спомена за някогашното момиче, което е била. За старата Ирина продължават да напомнят и документите: *паспортът*, *дипломата* от университета.

Лудостта

В романите на Димов пълната промяна и подмяна на личността е видяна като последица от действието на болестта. В "Тютюн" болестта превръща *веселото дете* Мария в "*меланхолична* девойка, страдаща от нервно заболяване", в *скелет*, в "ужасно видение", в "*автомат* без мисъл и съзнание", в "окаяна човешка *развалина*". В романа са проследени не само етапите, през които преминава метаморфозата, извършваща се с личността на Мария, но и опитите на Мария да се справи с "чужденеца" в себе си. Срещата на двете Марии се случва в и чрез музиката. Едната Мария, въплъщение на светлината, реда, хармонията, разума, за няколко мига се отделя от Другата, в която е събран мракът, хаосът, дисхармонията, лудостта. "Светлата" Мария напрегнато се взира в "Тъмната" (облечена в пеньоар, с мръсни ръце с изпочу-

пени грозни нокти, с миришещо на спарено тяло, не можеща да усети музиката и оттенъците в нея), неистово се опитва да се дистанцира от нея, да задържи по-дълго реалността – там, където е бракът ѝ с Борис, красивите дрехи, хубавата къща, истинската музика и… Ирина. Именно Ирина се превръща в повод за своеобразната борба между двете Марии. "Светлата" Мария не просто разпознава Ирина, но присъствието на красивото и свежо момиче я изпълва с ревност и гняв. За "Тъмната" Мария Ирина е напълно непозната, същество с множество преливащи една в друга самоличности (възторжен слушател на Марииния "концентриран концерт", арменка от Пера, сестрата на Алис Баклаян…), което ще бъде дарено с "идиотска и самодоволна усмивка". И ако появата на Ирина стимулира отделянето на разума от лудостта, то в страха от Ирина двете Марии ще се слеят отново.

В края на романа битката между двете Марии вече е стихнала – светлината е победена от мрака, от съществото с опалов блясък не е останала и следа, а само "жълта, суха мумия", един "досаден и грозен предмет", който слугите пренасят от къща в къща. Старата Мария ще се завърне в реалността едва в смъртта ("Болният разум бе отлетял. Тя се бе изравнила отново с другите.")

Човекът, който изгубва контрол над частите на своето тяло, всъщност е човек без тяло. Мария интуитивно усеща, че губи тялото си, но не може да спре хода на болестта. В "Осъдени души" Фани Хорн не просто осъзнава това, но и живее като "жена без тяло". У нея, подобно на Мария, се борят две личности: едната е елегантна и кокетна, красива, с акварелно лице и зелени очи с "изумруден блясък", другата – подобна на портрет, който всеки момент ще се разпадне от износване на тъканта, с жълтеникаво лице на мъртвец, с пусти, блуждаещи очи, издаващи мъката на същество, "извергнато от света". В "Тютюн" дисонансите и хармонията в музиката подсказват за двубоя, който се разиграва между двете Марии, в "Осъдени души" драскотините по лицето на Фани ясно свидетелстват за борбата на двете личности у нея. Тази борба започва още в Пеня Ронда – пред трупа на Мюрие Фани ще почувства, че е "чужда на себе си", ще открие "чужденеца" у себе си, който я тика към лудост и гибел.

Представата за взривеното единство на човешкото тяло в романа "Тютюн" се свързва и с образа на Костов – след получения удар той усеща дясната си ръка като "*чуждо* тяло, което не се подчинява веднага и бързо на волята му" (к. м. – Т. И.).

В "Тютюн" болестта е това, което променя Мария и я отделя от другите. Белези на метаморфозата, извършила се с нея, са *кухите*, *лишени от израз* очи, *празнотата* (*пустотата*) на погледа, *идиотската* усмивка, *механичните движения*, приликата с *развалина*. Смъртта не просто я освобождава от присъствието на Другата, на чужденката в нея, но я изравнява отново с останалите хора. В същото време героите, "умъртвени" от света на тютюна (на който някога е принадлежала и Мария), постепенно започват да приличат на Мария, без обаче да са поразени от нейната болест: очите на Борис гледат "с *куха*, смахната сериозност", полуотворената, изкривена уста придава на лицето му "нещо *идиотско* и безнадеждно", цялата му фигура създава впечатление "на *развалина*, която заплашваше да рухне", гласът му звучи все по-"*механично* и *пусто*"; по същия начин започва да звучи и гласът на Ирина, във финала на романа очите ѝ са хлътнали, погледът ѝ е "*лишен* от жизненост", "*угаснал*"; гласът на Костов сякаш излиза "от *празнота*" очите на фон Гайер гледат "*пусто*, *без* никакъв *израз*", гласът му е *механичен*, като на *робот*; душите на всички са *опустошени* и празни, действията им – все по-*механични*, като на роботи.

БАН
БИБЛИОТЕКА
БАН - Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

В "Тютюн" се оформя и противопоставянето *жена без тяло – жена без душа* (с опустошена, празна душа). Ирина е жена с тяло, което с всеки изминат ден става все по-красиво и съвършено, което тя владее и управлява, но с душа, "разядена" от досада, пълна с "пепел" и "утайки" от преживяното в света на "Никотиана". Именно затова "изроденатa" ѝ красота буди у околните отвращение не по-малко от това, което поражда грозотата на лудата Мария. В романа се прокарва и идеята, че по-страшна от болестта и смъртта, които поразяват тялото, е *смъртта на душата*, онази смърт, която отнема "всяка надежда, всяка радост, всяко вълнение", която убива "инстинкта към живот". *Смъртта на душата* е всъщност *смъртта на човека*.

Кукли и кукловоди

"Смъртта на човека" води до ново "преображение" на Димовите герои – те се "механизират", превръщат се в *кукли, автомати, роботи*. Този техен образ ни кара да си припомним една от особеностите на модерното общество, посочени от Е. Фром – модерното общество е създало *отчуждения човек*, *човека автомат*. "Механизирането" на Димовите герои най-често е следствие от драматичен обрат в техния живот (от някакво прозрение) или от появата на неизличима болест[10].

При Димов *образът на куклата*, от една страна, е *емблематичен за света на парите* – в новата си външност Ирина прилича на "лакирана светска *кукла*", директорът на тютюневия склад обещава да облече Лила "като *кукла*", дори Аликс иска да замине с Костов не защото вижда в негово лице бащата, а защото Костов има достатъчно пари, за да ѝ купи *кукли*. Куклата е едновременно символ на елегантността на този свят, но и на неговото *бездушие*.

От друга страна обаче *образът на куклата* отвежда към представата за *човека марионетка*. В "Тютюн", още преди да влезе в света на тютюна, Борис се домогва до истината за големия успех – неговата тайна е скрита в изкуството умело да манипулираш околните. В света на тютюна всеки един от "тютюневите князе" има свой "куклен театър". Самият Борис бързо се превръща в опитен *кукловод*, в *кукления театър* на когото "играят" не само работници, но и важни политически фигури. Успехът зависи както от здравината на конците, с които се задвижват куклите, така и от безкомпромисността на ръката, която ги дърпа (сравни например "здравите конци" в театъра на Борис и "късащите се" конци в театъра на стария Барутчиев). Влизайки в света на Борис, Ирина попада и в неговата театрална трупа. На нея кукловодът е отредил централна роля – от изпълнението на Ирина зависи успехът на "Никотиана". Неслучайно самата Ирина започва да мисли за себе си като за "*вещ* от инвентара на "Никотиана", като за "*част от собствеността* на Борис Морев". В същото време обаче Ирина е единствената кукла, която успява да се изтръгне от здравата ръка на кукловода Борис. Оттук нататък красивата и студена *кукла* Ирина ще "играе" в своята пиеса, а за успеха на "Никотиана" ще се тревожи дотолкова, доколкото от него зависи собственият ѝ успех.

Представата за човека (като) кукла / автомат (робот) в "Тютюн" е свързана и с образите на героите от пролетарско-партийния свят. Динко не е притеснен от левосектантските залитания на Лила, защото смята, че "повредата" у нея може да бъде отстранена след един малък "ремонт". Правят впечатление и употребените сравнения при характеризирането на героите комунисти: *метално*синкавите очи на Лила имат острия блясък на *стомана*, сивосинкавият ѝ поглед пронизва, пламъчетата в тях на-

подобяват "синкавия блясък на *електрически искри*"; Лукан е с твърди *металносиви* очи, гласът му е също *металически*; думите на Павел се отронват с *метална* острота. От една страна, тези сравнения трябва да засилят представата за духовната твърдост на комуниста, но от друга, недвусмислено отключват асоциациите с човека машина, робот, всецяло отдаден на изпълнението на партийните задачи. Неслучайно многократно в романа се повтаря, че Партията трябва да знае всичко, че всички са отговорни пред нея, че животът им принадлежи изцяло на нея. Всичко това дава повод да си припомним тезата на Цв. Тодоров, че по-страшно от откритието на индивида, че у него са се вселили множество "те", е изчезването на "аз"-а в "ние"[11].

Преди да посегне към силното лекарство, Ирина осъзнава, че е "болна и *негодна* за нищо жена", че *животът* ѝ е окончателно *изживян*, че за нея той не може "да почне отново", че е изчерпана, студена и *неспособна да се развълнува* от нищо. На този фон обаче подозрително прозвучават направените пред Павел признания на Варвара – пред нея е *не животът*, а "само радостта от победата"; тя "ще си тегли" куршума в мига, в който осъзнае, че вече е "*негодна* за работа". Диагнозата, поставена ѝ от Павел – "тази умна жена бе *непоправимо чувствителна*", тя е "*слаба – поради своята чувствителност*", припомня философията на Борис, според която *липсата на чувства* прави човека силен. Неслучайно лечението, което Павел предлага на Варвара, включва почивка и необходим "ремонт" на нервите ѝ. Идеалният модел, по който трябва да бъде преработена Варвара, е Лила – вече "ремонтираната" кукла, от която са отстранени всички съмнения, колебания, чувства. Варвара обаче упорито се съпротивлява срещу подобно лечение – решението на своя проблем тя вижда единствено в смъртта. Нейната съпротива е всъщност усъмняване във възможността да се живее без чувства (респективно без любов), в необходимостта човешкото да бъде пожертвано в името на една идея – независимо колко прогресивна е тя.

Идеята за света като куклен театър, в който човекът е просто кукла на конци, послушен робот, до голяма степен обяснява защо постоянна черта в характеристиките на Димовите герои – без разлика на тяхната националност и(ли) идеология – е *студенината*, *хладността*. Независимо от честите отпратки към античността в романите на Димов (тук имам предвид така наречения "римски текст", който се разгръща в тях) образите на хората кукли и представата за театралността нямат нищо общо с античната цивилизация, характеризирана като "цивилизация на спектакъла". Димовите кукли "раждат" по-скоро асоциации с механизмите на модерното общество, което е "общество не на спектакъла, а на *надзора*" – при него "под повърхността на образите се обхващат телата в дълбочина; [...] играта на знаците определя закотвянията на властта; [...] тук индивидът бива грижливо фабрикуван според цяла тактика на силите и телата"[12].

Причините за появата на човека автомат Е. Фром вижда в няколко неща. В модерното общество човекът се превръща в стока, той започва да схваща живота си "като капитал, който трябва да бъде инвестиран така, че да носи печалба". Стойността на човека е в "способността му да се продава, а не в човешките качества на любовта, разума или художественото творчество"[13]. Нещо повече – човешката дейност и сили стават чужди, т.е. те владеят човека, вместо той тях. Ето защо индивидът борави по еднакъв начин с вещи, числа и човешки същества, които са само обекти на дейността му. На мястото на човешките отношения идва манипулацията на хората[14].

В целия роман "Тютюн" настойчиво се прокарва идеята за *света* като *пазар*, на който героите излагат себе си за продан. За да успее, Борис е готов да продаде дори душата си. Според Мария Зара изглежда като *безправна робиня*, лишена от избор, "изложена на пазара *за продан*", където очаква "собствения си купувач". Привлекателната, умна, но бедна дъщеря на полковника, която водят по балове и чайове във висшето общество, прилича на "*роза*, която от дълго време излагат *за продан* в евтин цветарски магазин". Директорът на тютюневия склад обяснява на полицейския инспектор логиката на света, според която "днес всичко се върти около парите". Водени от нея, мъжете продават жените си, за да пласират тютюневите си партиди. Самата Ирина скоро осъзнава истината, че "мъжете винаги се опитват" *да купят* жените "на дребно", че "в този свят жените под една или друга форма *трябваше да продават* телата си за пари", че за да спечели, жената не бива да бъде "евтина". Оттук нататък тази истина ще определя и собствените ѝ действия – тя "продава" достойнството, любовта, приятелствата си. До подобен извод – за света като пазар – достига и Варвара, която си спомня тарифите, гарантиращи сключването на успешен брак в еврейския кръг. Не по-различна е и съдбата на мъжете – показателен е начинът, по който Бимби се опитва да се "пласира" на пазара; към изгодна сделка и добър купувач се стреми и полицейският инспектор.

По думите на Фром в света-пазар, населяван от отчуждени помежду си автомати, любовта към човека е изчезнала – "автоматите не могат да обичат", "отчужденните хора са безразлични един към друг". Най-ясно нейната липса се забелязва в семейните отношения – бракът се превръща във "връзка между две лица "в отбор", които се манипулират един друг със съответна техника"[15]. Във всички Димови романи бракът е (или впоследствие се превръща) в изпълнено с досада съжителство: "Бракът имаше само стойност на *договор*, който уреждаше паричните отношения." Всеки от героите има свой собствен живот, има любовници, свои приходи.

Изгубването на любовта към ближния върви паралено с изгубването на любовта към Бога. В романите на Димов Бог е отдавна забравен нравствен императив. В "Осъдени души" символите на религията са превърнати от Ередиа и останалите представители на католическия орден в удобни формули, които обслужват преследваните от тях цели. Ако отново си разрешим да цитираме Фром вън от собствения му контекст, то за Ередиа религията е "празна обвивка", "приспособление", увеличаващо успеха и укрепващо властта му, а Бог – своеобразен "партньор" в действията му. Подобно на Борис, Ередиа е готов да извърши най-трудната и опасна сделка – *да продаде себе си*.

И така, опитът за обобщение ни изправя пред следното.

Светът на Димов е свят не само на тоталното разделение (социално-икономическо, идеолого-политическо), но и на тоталното отчуждение, на невъзможната комуникация; свят на множеството войни, в които "своето" и "чуждото" биват многократно (пре)конфигурирани; свят, в който хората са (стават) чужденци едни за други.

Животът на всички Димови герои е заключен между неудовлетворението от "своя свят" и мечтата по един "друг свят". Следвайки мечтата си, всички те попадат в плен на различни илюзии – на илюзията, че човек може да забрави завинаги кой е и откъде е тръгнал по пътя към големия успех, че самотата му е избор, който го прави свободен, неуязвим и силен, че би могъл да живее без душа, че "недостижимото"

може да бъде достигнато и "обладано", че пълната отдаденост на една идея може да компенсира всичко пропуснато или изгубено в живота на човека и да го направи щастлив. Живеейки в нереалния свят на илюзиите, Димовите герои стават "чужденци" в пространствата на делника.

Тръгнали от различни точки в пространството, те се срещат по пътя към "гибелния мираж" на абсолютното. Всички следи зад тях са заличени. Пред тях са животът и смъртта.

И последният избор.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] Според Цв. Тодоров това е ситуация, при която човек е загубил отечеството си, но не е придобил друго. – Вж ТОДОРОВ, Ц. Завладяването на Америка. Въпросът за Другия. С., 1992, с. 238.

[2] Вж. ЗИМЕЛ, Г. Чужденецът. – В: Социология на личността. Съст. Л. Николов, Л. Деянова. С., 1990, с. 348 ; ШЮТЦ, А. Чужденецът. Избрани студии. С., 1999, с. 7.

[3] КРЪСТЕВА, Ю. Токата и фуга за чужденеца. – Изток, 1991, № 2, 8–13.

[4] Вж. КУЮМДЖИЕВ, К. Димитър Димов. С., 1987; ИГОВ, С. Първият ро Димитър Димов. – В: Димов, Д. Поручик Бенц. С., 2002; ГЕОРГИЕВ, Н. Им розата и на тютюна. С., 1992; ТИХАНОВ, Г. Димитър Димов и традициите на б ската проза. – Век 21, 1993, № 25, с. 10; СТОЙЧЕВА, С., С. СТОЯНОВА. Навъ към чуждото – стратегии на едно творчество. – Български език и литература, 200 № 5, 49–60.

[5] Според Цв. Тодоров от Ренесанса насам мъжете възприемат един културен модел, който прославя онова, което може да се нарече "женска част на културата" – "женското" предполага не толкова ритуалност, колкото импровизация, не толкова стрели, колкото слова, целящи да въздействат върху другия. – Вж ТОДОРОВ, Ц. Цит. съч., с. 91.

[6] По думите на А. Шютц групата, към която се стреми чужденецът, има своя история и тя е достъпна за него, но е напълно различна от собствената му (домашна) история. Чужденецът би могъл да споделя настоящето и бъдещето на тази група, но не и нейното минало. От гледна точка на групата, към която се стреми, той е човек без история. – Вж ШЮТЦ, А. Цит. съч., с. 13. В същото време, влизайки в тази група, чужденецът внася качества, които не произлизат от нейната среда и(ли) не биха могли да се родят там. За Зимел много често биографията на *чужденеца* е всъщност биографията на *търговеца*, който се "вмъква" в един кръг, в който икономическите позиции са вече заети. – Вж ЗИМЕЛ, Г. Цит. съч., с. 349. Преди да влезе в новата си социална среда, чужденецът не притежава нищо – той няма нито земя във физическия смисъл на думата, нито идеално място в обществото. – Вж ЗИМЕЛ, Г. Цит. съч., с. 349.

[7] ШЮТЦ, А. Цит. съч., с. 19.

[8] Според Зимел особеност на чужденеца е неговата *обективност*, даваща му не просто свобода на действията, но и позволяваща му "да преживее и да се отнесе и към най-близкото сякаш го гледа от птичи поглед". – Вж ЗИМЕЛ, Г. Цит. съч., 349–350.

[9] КРЪСТЕВА, Ю. Цит. съч., с. 10.

[10] Така например войната и личната драма правят от Хиршфогел *автомат*, като *автомат* пуши и Андерсон; след като достига до истината за същността на Елена, действията на Бенц стават като на автомат – той говори *машинално*, движи се *по механичен начин* ("Поручик Бенц"); борещата се с неврастенията Адриана ("Роман без заглавие") усеща себе си като изхабена "човешка *машина*", самата тя се отнася с хората като с *кукли*, брат ѝ изпълнява заповедите ѝ като *автомат*; в "Осъдени души" ужасът от смъртта и изгарящата страст карат Фани да изпълнява заповедите на Ередиа "с точността на *автомат*", след смъртта на Мюрие тя се самохарактеризира като истерична *кукла*, самият Ередиа започва да ѝ се струва като бездушна *кукла*, празният и безсмислен живот превръща в *кукли* Луис Ромеро и Клара.

[11] ТОДОРОВ, Ц. Цит. съч., с. 239.

[12] ФУКО, М. Надзор и наказание. Раждането на затвора. С., 1998, 225–226.

[13] ФРОМ, Е. Съвременното състояние на човека. – В: Идеи в културологията. Т. 1. С., 1990, 653–654.

[14] Пак там, 654–655.

[15] Пак там, с. 656.

Атанас Бучков

"АПОРИИ"-ТЕ В "СМЪРТТА НА ЕДНА ПТИЦА"

Дори и да казват за Дерида, че "ограбил" референта от езика, все пак има нещо, пред което "дисеминацията" е безпомощна. "Ако има дума – твърди Дерида, – която остава абсолютно неопределима или неопределяща, що се отнася до нейното понятие и нейния предмет, то това наистина е думата "смърт". Тя "назовава самата незаместимост на абсолютната единичност". Позоваванията са от книгата на Дерида "Апории", посветена на Хайдегеровата дефиниция на смъртта от "Битие и време". А именно "като възможност на абсолютната невъзможност на Dasein". Понеже всяко питане за смъртта е винаги от "отсамната страна" и понеже "смъртта е винаги моя", то според Дерида решението на апоретичното в дефиницията, "същността на решението на онова, което би го превърнало в обект на тематично знание или на теоретичен дискурс, трябва да остане нерешимо..." С други думи знанието за "смъртта като такава" винаги ще се препъва в кавичките, с които Хайдегер огражда нейното "е"– "Смъртта е, доколкото тя "е", по същество винаги моята".

С тези неща наум ще се опитам да определя своя текст така: как изглежда апоретичното знание за смъртта в разказа на Ем. Станев "Смъртта на една птица" и има ли то някакви допирни точки с темата на конференцията?

Преди време по повод анималистиката на Ем. Станев бях отбелязал кратичко за разказа следното: "Какво чувства и разбира смъртно ранената птица ще остане завинаги загадка за ловеца и човека. Опитът му да съпреживее граничния миг ще се н тъква винаги на колебливото "може би". Но опитвайки се да разбере животното, разбира загадката на живота. Разбира своята участ. И тогава прозрението за края к участ "на всяко живо същество" се превръща у човека в жизнелюбие и мъдрост. І "вяра в безсмъртното начало на живота", която "спира ръката и изпълва неговата душа с просветление и обич". В интерпретацията тук апоретичното не е подминато, но е преодоляно. Тъкмо това бих искал да развия – апоретичното в посока на естетическото му преодоляване. Посочвайки същевременно етико-онтологичните основания, позволяващи самото преодоляване.

Ще припомня нужното от разказа. Преди да сподели преживяването си, с обяснима неловкост ловецът пита дали е възможно да се говори за нещо тъй незначително, когато "днес по цялата земя войната отнема хиляди и милиони човешки живота". За да добави – "И нима смъртта на една птица, за която искам да ти разкажа, може да се сравнява със смъртта на едно човешко същество?

И все пак, струва ми се, че разбрах какво нещо е смъртта именно чрез тая птица, която застрелях по погрешка."

Няма ли в подобно твърдение все пак нещо смущаващо? При това двояко: както откъм предмета, който го задава, и още повече като разбиране на смъртта по аналогия, видяна отвътре, през "самосъзнанието"? на птицата за нея?

За да постигне ловецът разбирането си за смъртта преди още да превърне това в разказ, т.е. като естетическо преживяване-разбиране на смъртта преди и до овъншняването му в разказ, всъщност са нужни две взаимосвързани предпоставки. От една

страна, вживяване в състоянието на птицата и "героизиращо" осмисляне на съпреживяно-разбраното в посока на човешкото "очакване пределите на истината", както би казал Дерида. Именно това – на броени минути от "истината", за която никой смъртен опит няма. Какво и как отвътре може да види въображението, ако приемем популярното становище, че животното не може да бъде нито "обект", нито "субект" на моралното. Че неговият поглед угасва за пространството, но не и за света. Доколкото то живее, но не съществува. И доколкото то няма словото. Сам Хайдегер в "Битие и време" настоява на същото, обвързвайки смъртта "в качеството ѝ на такава" с "възможността за словото": "Смъртни са онези, които могат да добият опит за смъртта като смърт, животното не е способно на това. Но животното не може да говори. Същностното отношение между смъртта и словото блясва за миг като светкавица, но все още остава немислимо." Което ще рече – животното не може да има самосъзнание за смъртта, за да "очаква пределите на истината". Но опит на смъртта "като такава" няма и човекът. Как тогава, да повторя, въображението може да види отвътре това "очакване", за да преживее и осмисли състоянието на птицата? Ако емпатията се осланя на съчувстващото съпреживяване, заедно с това тя се нуждае и от "когнитивни" основания. Ще припомня думите на Ем. Станев, уместни за случая: "Как мога да разбера нещо у другия, ако го няма и у мен." Тъкмо това "у мен", като опит за смъртта, която настъпва, е отсъстващото. И тук въображението, тъй като материал за аналогията няма, би трябвало да блокира. Защо и как тогава ловецът все пак физиогномично разчита състоянието на смъртно раненото същество, вижда го като "ледено спокойствие и пълно безразличие към всичко останало"? От една страна, то е среща с "чудото", което "ни обещават евангелските легенди". Среща със стъписващото, сковаващото-необяснимото, възвишеното. А от друга, е нещо твърде земно, станало достъпно по аналогия: "В тия няколко минути може би неговата душа е усещала част от оная скръб, която всяко живо същество изпитва пред прага на смъртта?"

Тъкмо аналогията отваря дума за етико-онтологичните основания на преживяването, което ловецът споделя.

Не веднъж Хайдегер е бил укоряван, че преходът от "битие-в-света" към "битие-с-другите" е размазан и второто остава неразвито в пределите на неговата фундаментална онтология. Ориентиращо бих се позовал на Хабермас, който с афористична краткост посочва това, казвайки, че у Хайдегер човекът се оказва "съсед на битието", но не "съсед на човека". В тази насока е и критичността у Дерида. След като питането за смъртта може да тръгне "преди всичко" от "отсамната страна": "Един смъртен може да тръгне оттук и от своята смъртност", то тогава "въпросът е да се разбере дали отношението към смъртта се установява, като се изхожда от собствената смърт или от смъртта на ближния". Така положено от "отсамната страна", разбирането на смъртта се усъмнява в Хайдегеровата дефиниция двояко. Веднъж в посока на нейната привилегирована "най-собствена" "мое"-вост и сетне в посока на нейната привилегирована отграничимост, онтологична "чистота". Ето го апоретичния кръст, на който Дерида разпъва дефиницията "Смъртта е едновременно неговата [на Dasein – б.м. – А. Б.] **най-собствена** възможност и същата тази възможност (най-собствената) в качеството на невъзможност..." (Следователно **най-малко собствената,** бих казал аз, но Хайдегер никога не ще каже това.) Затова и всяко разглеждане на

смъртта "като такава" с оглед на човешкото битие "като такова" ще бъде "изначално заразено, опаразитено, скришом проникнато от погиването и кончината". Т.е. никога чисто, без ясни граници и отграничения. Тъкмо това "отношение към изчезването – продължава Дерида, – което Хайдегер иска да превърне в отличителен белег и способност на Dasein, е обща черта на всички опити за смъртта,... една обща черта и за всяко живо същество". Тук е мястото да вметна, че по повод "онтологичното предразбиране на смъртта" в книгата си Дерида не веднъж въвлича в задочен спор Хайдегер и Левинас.

Признавайки, че "точно в собственото и в собствен смисъл на думата умиране" "мое"-востта е незаменима, авторът на "асиметричната"етика преобръща Хайдегеровата дефиниция така: за Левинас смъртта е "невъзможност на възможността". От което следва нещо познато и нещо различно. Едното и другото са формулирани вариативно, при това не само в книгата "Смъртта и времето", на която основно Дерида се позовава. А именно: смъртта е "събитие без проект", тя е "нищото за знанието"; "смъртта не ще бъде позната никога" и "непоносимото е нейно качество". Заедно с това тя е "централен опит" за човешкото "аз". "Никой – отбелязва Левинас – не е достатъчно лицемерен, та да твърди, че е отнел на смъртта жилото ѝ – дори обещателите на религиите, ала ние можем да имаме отговорности и привързаности, чрез които смъртта придобива смисъл." Тъкмо този глас не на битието, а на човека от "отсамната страна", за когото животът без смисъл и отговорности не е нищо друго освен "смърт на живо", въвлича Дерида в спора. Гледната точка на Левинас, която вижда "човешкото... в чувствителността на човека към смъртта на другия, в загрижеността за неговата смърт". Другият и отговорността към него са възможността да имаме опит за невъзможното. Ако единствено чрез другия, човек има времето и своя край във времето, то тогава "аз съм – казва Левинас – дотолкова отговорен за смъртта на другия, че включвам себе си в смъртта". Тя може и да е "нищото на знанието", но е "безсилна пред крайния живот, който добива смисъл от една безкрайна отговорност за другия".

Към това, арбитрирайки спора, собствено се приближава и Дерида. Щом като "човекът... никога няма... отношение към смъртта като такава, а има само отношение към смъртта на другия", то "по този начин смъртта на другия отново става "първа", винаги първа и тъкмо тази "смърт на другия в мен" е всъщност единствената смърт, назована в синтагмата "моята смърт".

Мисля, връщайки се към разказа на Ем. Станев, че в подобно разглеждане на смъртта като единствен възможен опит-за-мен се набелязват както етико-онтологичните предпоставки за преживяването на ловеца, така и предпоставките за преодоляване на апоретичното в него – "аз разбрах какво е смъртта чрез смъртта на една птица". "Смъртта на другия в мен" прави възможна аналогията и отваря път за отговорността, която "спира ръката и изпълва душата в просветление и обич". Но тя прави възможно и другото – говорейки чрез ловеца за смъртта, Ем. Станев да бъде жив като автор. Автор, който вижда смъртта от възможно най-значимия аспект на човешкото. Което обаче в друг план – онтичен, поражда апоретичност, "спираща ръката" на литературоведа. Защото до твърдението "жив" – дочувам ехидно саркастичното питане на Лиотар – "жив", но за кого?! Инак казано – как би трябвало да се чувства литературоведът между двете смърти? Препрочитайки "Смъртта на една птица", бих от-

говорил кратичко така – професионално жив... до поискване. Защото като читател, какъвто е всеки един от нас, повече или по-малко вещ, няма как да разбере "това същото", за което говори разказът, без да изпита себе си в него като човек, за когото се отнася "синтагмата "моята смърт". Но тъкмо защото разказът "като такъв" говори "нещо за нещо на някого" и понеже разказът на Ем. Станев говори нещо за "нищото" като участ на всеки, на какво може да се надява прочитът му тук и сега? Въпросът е не само литературоведски затруднителен. За това бих добавил единствено, че херменевтичната рефлексия, колкото и самоуверено свободна да е тя след "смъртта на автора", няма как да не се "изчерви" в оня смисъл, в който Дерида подхваща апориите у Хайдегер чрез Сенека и Дидро. Препрочитайки "За краткостта на живота" и казаното там за смъртта, Дидро признава: "Не можех да чета гл. 3, без да се изчервя: та това е моята история."

Гергина Кръстева

КРИТИКА ПОД НАДЗОР

(Идеологическия молебен за гражданственост на поезията от 70-те години на XX век)

На 4 ноември, 1975 година, в брой 23 на вестник "Пулс" излиза текст под заглавие "Рецидив на погрешна методология"[1]. "Като трибуна с определен профил "Пулс" не може да не реагира на ония литературни факти и явления, които според нас са не само спорни и дискусионни, но и представляват отклонение от класово-партийния критерий", уточнява анонимният автор, чието възмущение е предизвикано от статията на Иван Сарандев "Лирика и съвременност", публикувана в сп. "Съвременник" същата година[2]. Методологическата грешка е, оказва се, доста сериозна – в своята статия Сарандев, "разсъждавайки над изявата на поета във века на научно-техническата революция, [...] забравя, че у нас НТР се развива в едно социалистическо общество, че социалнопсихологическите последици у нас са коренно противоположни от тия в капиталистическите страни и така стига до погрешни заключения", свързани с "нескритата апология на субективизма в поезията, която Иван Сарандев прави в увлечението си да изясни сложния въпрос за субективизирането на съвременната лирика". С претенция за привидно приятелска ирония авторът на "Рецидив..." настойчиво разкрива греховете на обвиняемия през модела на "непростимото забравяне"[3] и намира за уместно да му припомни основни "пътни знаци", поставени на "генералната гражданска магистрала на нашата поезия". За разлика от прегрешилия литературен историк, анонимният обвинител се отличава със здрава памет, която, в контекста на назидателното припомняне, се оказва твърде услужлива в своята "обективност" – тя се връща с "благороден" жест към времето, когато именно в "Пулс" е дадена висока оценка за "наистина значителната му книга за Дора Габе" и заедно с това, някак между другото, в скоби, не подминава скорошното му участие в "известния разговор за поезията", проведен през 1975 г. в редакцията на сп. "Литературна мисъл" , където "Сарандев бе един от най-активните участници". Нехайното уж припомняне за участието в дискусията е по повод разсъжденията на Сарандев в "Лирика и съвременност" за стихове от книгата "Как" на Блага Димитрова. Иронична констатация, че той "се заковава в захлас в поезията на Блага Димитрова", сгъстява категоричните упреци в изследователска некомпетентност, припомняйки, че в спомената дискусия именно за тази поетеса "Сарандев беше произнесъл една удивителна по злополучност фраза".

Постоянно "придърпвайки" модела на полезния (и поредния) литературно-исторически спомен към автора на "Лирика и съвременност", анонимният критик едновременно демонстрира собствената си непоклатима памет, която е в състояние непрекъснато да припомня: на самия Сарандев – кои са важните тенденции, от които е безразсъдно да се отклонява, а на собственика си – зле прикритото под жеста на присъщото му "благородство" предупреждение за вероятните последствия от по-

добно безразсъдство. "Този, който губи погледа си върху генералната гражданска линия на нашата поезия днес, може да нанесе вреда на някои неукрепнали млади критици и поети, но **той ще нанесе вреда най-вече на своите критически изяви, на своята творческа реализация, на своето пълноценно участие и присъствие в съвременната литература**..." [Подч. мое – Г. К.] Безличната форма се оказва напълно излишна – вредата е констатирана и Иван Сарандев е уволнен от редакцията на сп. "Съвременник".

Радикалният наказателен акт към един вече утвърдил се български литературен историк едва ли е резултат от инцидентна и моментна реакция. Въпреки че "Лирика и съвременност" съдържа достатъчно провокативни позиции както в анализационните концепции относно художествените текстове, така и в оценките спрямо поведението на литературната ни критика. Анализирайки любопитни естетически и тематични търсения и тенденции в поезията от първата половина на 70-те години, Сарандев оценява новите процеси като недостатъчно внимателно изследвани. Според него критиката е "длъжник на поетите", "защото очевидно с пълзящо рецензентство или литературнокритически литургии задачата няма да се реши"[4]. Тази своя констатация изследователят развива и при участието си в споменатата дискусия в сп. "Литературна мисъл". "Оперативната критика – твърди Сарандев – загуби вкус към теоретичните проблеми, към разработката на собствената си методология, престана да теоретизира и размишлява върху принципите на собствената си оценка. [...] Всичко това постави сивият отпечатък на емпиричност и пълзене след литературните факти." Невъзможността на критиката да реагира професионално на художествения процес, според него, се предпоставя от нейния "наследствен недъг – да не изпадне във формализъм". А там, където анализ все пак съществува, липсва "най важното – естетическа оценка".

След участието и в дискусията под надслов "Поезията от 1974 година и критическият отзвук от нея" решението за бъдещето на "творческата реализация" на Сарандев се е оказало самоочевидно. Не се разминават без последствия и други участници в "кръглата маса". Атанас Натев и Стоян Каролев са изключени от редакционната колегия на списанието, чийто тогавашен главен редактор Пантелей Зарев не участва в проведения разговор и преотстъпва лидерското си право на водещ на Каролев. В оперативния литературен печат дискусията предизвиква последователен в гнева си отзвук. В бр.43 на "Литературен фронт" е публикувана (неподписана) уводна статия със заглавие "Гражданската поезия – голямото наше завоевание". Нейната поява се предхожда от поредица догматични текстове на Георги Марков, Иван Спасов, Васил Колевски[5]. Гневът обаче кулминира през декември 1975 г., когато се провежда разширено заседание на Управителния съвет на Съюза на българските писатели "по актуални проблеми" на съвременната поезия. Но действителният (макар и официално неназован) повод е дискусията в сп. "Литературна мисъл" и статията на И. Сарандев в сп. "Съвременник". Във встъпителното си слово председателят на Съюза Пантелей Зарев[6] дава "благословията" си на критиката, която месеци наред атакува "неправилните тенденции, изпъкнали на страниците на "Литературна мисъл". Подкрепя го и секретарят на СБП Матей Шопкин[7], чието изказване е директно прицелено и в текста на Сарандев, а в развихрилата се истерия в сходна тоналност "припяват" и Младен Исаев, Орлин Орлинов, Кольо Севов, Лиляна Стефанова, Иван

Давидков, Евтим Евтимов[8]. Особено злъчно е словото на Богомил Райнов[9], първи заместник-председател на СБП. Без да посочва заглавието на статията и без да назовава името на И. Сарандев, когото нарича "един критик" или "критикът", Райнов анализира "Лирика и съвременност". В желанието си да докаже, че тя "напълно се разминава с действителните факти, с реалното състояние на поезията ни", Богомил Райнов дотолкова се увлича в едва прикриваната си ярост към Сарандев, че "диагнозите", които поставя на най-новата лирика, хвърлят в неочакван смут дори все още уверените в доброто ѝ здраве съюзни членове. Но гневът на партийната критика има сериозни основания.

Основният център на превърналата се в литературен скандал дискусия е свързан с противоречие, формулирано от един от участниците – Емил Петров. Според него лириката "се задълбочава, търси дълбочина на реализма в цялостния обхват на своето осъществяване и преди всичко в своето гражданско, обществено звучене", но литературната критика откликва неадекватно, "изпуска тъкмо тия завоевания на нашата поезия" и "робува на стари представи за поезията и на стари стереотипи на отношение към нея"[10]. Стройната и впечатляваща методологическа постановка на Атанас Натев въвежда в дискусията термина "лирически апостроф"[11], утвърждавайки свободата на поезията да преодолява наложени естетически модели, оттласквайки се от маниеризъм "с обратен знак": "В съвременната поезия се забелязва наистина един метафоричен слой, който симулира обществена значимост, прикрива липсата на идейно-емоционален апостроф спрямо съкровения душевен свят на съвременника. Този слой не се състои само от шаблони. Напротив, радва се на завидна гъвкавост и приспособимост. Постоянно се "освежава" и "обогатява" с нови хрумвания. И ако това е според мен все пак една от проявите на маниеризъм, критерият е: отсъствие на лирически апостроф. Подобни стихотворения повтарят известното по уж неизвестен начин."[12] Като примери за лирически апостроф Натев посочва лирическите експерименти на Калина Ковачева, чиято лирика оперативната критика повече или помалко характеризира като "маниерна", и стихосбирката "Как" на Блага Димитрова. Едновременно с това Натев анализира сходни процеси и в литературната критика, дефинирайки ги като "опак тотемизъм" – в маниерната метафорика ("пламтежи, кипежи, кадежи"), възприемана като "еталон за гражданственост", той вижда начин за "бягство от щекотливите духовни и душевни проблеми на нашия съвременник". В хода на дискусията се въвеждат множество конкретни и недвусмислени факти от литературния и литературнокритически живот – почти пълната липса в печата на стойностни, продуктивни разговори по актуални теми, "амортизацията" на конюнктурни критици, робуващи на инерция, канонизирането на творци със "съюзен" статут, "редакторското пресяване" на младите по нехудожествени критерии, "срамни пазарлъци", поставящи поръчкови условия за стихове на определена тематика в ръкописите на дебютиращите поети, страхът от експериментите и оценката им.

"Винаги субективизмът при оценката на литературните произведения и заобикалянето на литературния критерий води към едноцветност, вкусовщина и догматизъм. А така обективно се е получило в целия този просторен разговор", "откликва" на дискусията със своя редакционна статия вестник "Литературен фронт"[13]. С педантична обстоятелственост анонимният автор (или автори) анализира поведението на почти всеки един участник в "хора от критици, ръководен от Натев и Каролев",

който "запява една остаряла мелодия за съзерцателната метафорична поезия". Атанас Натев, който "прави опит за "ревизия" на марксическата теория на изкуството" окончателно "се е изгубил в методологическите постулати" от естетиката на западните драматурзи. Каролев, който "воюва с дълбокия патос на поезията", "проявява снизходително отношение към автора на ярката стихосбирка "Дневник за изгаряне" Л. Левчев". Сарандев "иска да ни натрапи естетиката на съчинителската поезия" и "също подменя партийния критерий с измисления лирически апостроф", Борис Делчев "узаконява субективния вкус".

Каноничната партийна критика реагира остро на възможността за оспорване на конвенционалните модели и желанието категорично да се разколебае естетическата и художествена стойност на така наречената "гражданска лирика". Опитвайки се да разруши пунктуално тезите, предложени по време на дискусията, тя отново проиграва добре познатия сантиментално-патетичен модел на литературноисторическата памет, в която творческите постижения в "армията" от вече утвърдени имена осигуряват литературноисторическо алиби на "граждански ангажираните" съвременни поети. "Поезията е инструмент за революционна намеса в живота", припомня "Литературен фронт". И колкото и артистични да са опитите "музиката", изпълнявана на този инструмент, да предизвиква критически "вариации" около теми като "иде ли смяна?", "новото младо поколение и неговата липса или различимост", "социалност – интелектуалност", "късните изяви на силното априлско поколение", идейността се оказва "истинската същност на художествената творба". Тя е въпрос, "по който не може и не бива да се спори".

По този въпрос действително не се спори. Нещо повече – проблемът за гражданската, остро социалната и политическа ангажираност на лириката е задължителният концептуален критически контекст, в който в родната и в съветската периодика през 70-те години се разрояват немалкото опити за дискусии и оценки на поетическата продукция. В разноговора от литературнокритически интерпретации отчетливо се открояват терзания около наложени и нови "речникови" понятия като "литературно поколение" (във варианти "поетическа смяна", "вълна", "генерация", "ешалон", "призив"), "тиха лирика", оценъчните дефиниции "сив поток", "нивелация на поетическите гласове", "образност и образомания", "философска и формално-новаторска поезия", "херметизъм", "средно равнище в поезията", "литературна апатия на таланта", "поезия и стихотворство". Но смисълът на всички публикации неминуемо "попива" в идеологическата доминанта на литературното време – лириката може да достигне уникална естетическа и художествена стойност единствено ако демонстрира явно (или скрито, но задължително доловимо) гражданската си позиция. Ето защо недвусмисленият въпрос "Лирика – "тихая" и "громкая" – а позиция?", който поставя в една от своите дискусии "Литературная газета" през 1972 година[14], е всъщност обобщеният знак на категоричната нормативна перспектива, около която почти безплодно се "разсейват" литературнокритическите "отклонения". В дискусия, проведена в сп. "Септември" през 1971 г., един от участниците – Пенчо Данчев, заявява, че "за днешното поколение единодушно се подчертава, че е твърде много заангажирано с проблемите на формалното майсторство. Това е много хубаво само при условие, че тази грижа за формалното съвършенство е в хармония с грижата поезията да бъде израз на съществено от идейно-нравствените и психологически осо-

бености на нашето време. Доколкото чета младите, имам впечатление, че тази хармония в редица случаи е нарушена за сметка на **гражданската наситеност на поезията**."[15] [Подч. мое – Г. К.] Година по-късно именно Данчев привнася в българския критически речник понятието "тиха лирика"[16] и в опита си да конструира теоретически новото явление, твърди: "Когато говоря условно за тиха и камерна лирика, аз имам предвид преди всичко елементите на **притъпено чувство към идейно-нравствените и психологическите черти на съвременния живот**..."[17] [Подч. мое – Г. К.] В опасенията си от "камерното еднообразие" и "демодирани клишета", които следват според Данчев представителите на "тихата лирика", критикът все пак се поддава на позитивни прозрения и оптимизъм: "За щастие, в книгите на повечето от "тихите" и "шепнещи" млади автори аз виждам възможностите за разчупване на тесния камерен кръг, за излизане на по-широк тематично-емоционален простор, за укрепване на **чувството за съвременност**."[18]

Поместването на поезията в големия обществено-политически наратив за "идеалите на нашето социалистическо общество" е задължително съпроводено с ясния идеологически жест на йерархическите взаимоотношения. Неслучайно твърде често срещано определение в публикациите от 70-те е "поезията-длъжник" – на днешния ден, на тревогите на обществото, на новите нравствени ценности и пр. "Поезията ни **продължава да бъде голям длъжник** на съвременността, длъжник в идейно-естетически смисъл."[19] Невъзможността ѝ да се "издължи", недисциплинираните отклонения от нормативната перспектива предизвиква призиви за борба, която "изисква острота, действеност и оперативност на критическите намеси, така както е фиксирано в редица партийни и съюзни документи и решения"[20]. Независимо, че е "минало времето, когато от литературата и по-конкретно от поезията се искаше да въздейства така, че да поражда трудов ентусиазъм, преизпълнение на плановете и т.н."[21], поезията продължава да бъде неделима от "обществената изява" и се "нуждае от обществени жестове"[22]. Отказано е и правото ѝ да се занимава със собствените си, строго жанрови специфични проблеми – в случаите, когато подобни "вътрешни грижи" се превърнат в обект на критически интерес, привидно различните позиции неминуемо търсят част от мотивациите си в идеологически параметри. Шестмесечната дискусия по страниците на "Литературная газета" през 1975 г. на тема "Поэзия и стихотворство"[23], която "въвлича" в потока на разговора проблемите на жанра, подвижността на неговите граници, метафориката, примирява критическите гласове с финална статия, озаглавена "Будь поэт и гражданин", чийто автор Ал. Михайлов уверява, че "именно в гражданското чувство, отговорността за всичко на света и на първо място – за съдбата на съвременника, съдбата на родината, народа и човечество, се проявява мащабът на таланта"[24].

Поредното заиграване с известната формула от стиха на Некрасов е симптоматичен знак, безпогрешно разпознаваем в критическите основания на статията "Гражданската поезия – голямото наше завоевание", чиито уводни реминисценции припомнят драматичната обвързаност на "меча и перото", притегляйки близката литературна история към норматива на непоколебимата гражданственост.

Дискусията на списание "Литературна мисъл" така и остава непрочетена от най-яростните ѝ критици – апологетите на партийната литература. В напълно предсказуемия си акт на разобличение и санкциониране текстът в "Литературен фронт" се

оказва в ситуация на парадоксално доказващ основанието на продуктивните и стойностни тези, предложени в дискусията. Статията "Гражданската поезия – голямото наше завоевание", поддържайки собствената си илюзия за защитено критическо пространство, се вписва напълно в рамките на оня "опак тотемизъм", който формулира Атанас Натев. В инфантилното сантименталничене и патетичното конструиране на биографии (гражданските ни поети са раснали там, където е "бродил Паисий, харамийствувал Яворов, където е гледал мурите Вапцаров, където революционните бойци са били пробождани от камите на терористите и наемните убийци от двореца на Кобургите..."), в мъглявите демонстрации на литературноисторически терзания спрямо творческите съдби ("Понякога Любомир Левчев хапеше до болка чашите, бъркаше и пак вървеше напред. Слав Хр. Караславов отчаяно защитаваше своята самобитност от градските ветрове. [...] А Георги Джагаров беше посетен от "черния човек") се разпознават онези "бедни, безкрили, безпроблемни" уталожени критически метафори, в които "думите започват да тежат повече от смисъла, който могат да поемат или препредадат".

А смисълът на дискусията явно се оказва опит за разчупване на канона, който в невъзможността си да бъде осмислен и осъзнат, е повод за още едно завоевание на "партийността и народността" – поредната "литературнокритическа литургия" в молебена за повече гражданственост в българската поезия.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] Пулс, № 23, 4 ноем., 1975, с. 4.

[2] САРАНДЕВ, И. Лирика и съвременност – Съвременник, 1975, № 3.

[3] "Иван Сарандев забравя, че...", "когато подхващаме такива кардинални разговори [...] ние не трябва да забравяме, че...", "а това Сарандев видимо е забравил...".

[4] Поезията през 1974 и критическият отзвук от нея. – Литературна мисъл, 1975, № 2, с. 24.

[5] МАРКОВ, Г. Поезията има много измерения. – Литературен фронт, № 30, 24 юли 1975, с. 2; СПАСОВ, И. Съвременната поезия и утрешния ден. – Литературен фронт, № 40, 2 окт. 1975; КОЛЕВСКИ, В. Литературознание и литературен процес – Литературен фронт, № 48, 27 ноем. 1975.

[6] Литературен фронт, № 50, 11 дек. 1975, с. 2.

[7] Пак там, с. 2.

[8] Литературен фронт, № 51, 18 дек. 1975, с. 3, с. 6.

[9] РАЙНОВ, Б. За новото и старото. – Литературен фронт, № 51, 18 дек. 1975, 1–2.

[10] Литературна мисъл, 1975, № 2, 5–6.

[11] Пак там, с. 13.

[12] Пак там, с. 12.

[13] Гражданската поезия – голямото наше завоевание. – Литературен фронт, № 43, 23 окт. 1975.

[14] Ответственость первого шага. – Литературная газета, № 46, 1972, с. 4.

[15] ДАНЧЕВ, П. Поетичното присъствие на едно поколение, – Септември, 1971, № 6, с. 139.

[16] ДАНЧЕВ П. Наблюдения над младата ни поезия. Тиха лирика. – Септември, 1972, № 1.

[17] Пак там, с. 78.

[18] Пак там, с. 80.

[19] ЧОЛАКОВ, З. Съвременна мащабност на поетическите търсения – най-вярната перспектива. Впечатления от поетичните книги през 1972 година и за някои тенденции в днешната ни поезия, – Септември, 1973, № 6, с. 197.

[20] БЕНЧЕВ, М. Човекът и времето в преображенията на една поетична година, – Пламък, 1975, № 8, с. 113.

[21] Изказване на Николай Христозов по време на дискусия "Най-младата поезия – проблеми и отговорност", публикувана в сп. Септември, 1978, № 10.

[22] Пак там, с. 83.

[23] Поэзия и стихотворство. – Литературная газета, № 27–46, 2 юли–12 ноем. 1975.

[24] МИХАЙЛОВ, А. Будь поэт и гражданин – Литературная газета, № 46, 12 ноем. 1975, с. 4.

Николина Георгиева

ИНФЕРЕНТНОСТТА: РАЗУМ – БЕЗУМИЕ В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Дихотомията разум-безумие винаги се е възприемала като бялата и черната страна на човешкото съществуване, тъй като поставя акцент върху подреденост та и хаоса на битието, в чието редуване се осъществява вечният човешки кръговрат. Ако разумното начало предизвиква интерес от гледна точка на научното и културологичното интерпретиране на човешката личност, то не по-малък е той към обратната, към тъмната страна на поведение и осъществяване на необичайното човешко състояние.

За връзката между рационалното и ирационалното в широкия диапазон от античната до западноевропейската литература е писано твърде много и там откриваме различните проявления на безумието и неговите културни стереотипи, но моята цел е да проследя някои проявления на тази връзка в българската литература.

Още от 70-те години на миналия век Христо Ботев не остава подвластен на страданието, а го трансформира в протест и омраза срещу неразбирането и пошлостта на своето време. Ясно напиращата енергия се претворява в борческа стихия. Нейната привилегия е да събуди свестните от "сън мъртвешки", за да им разкрие корените на неравенството и злото, диктуващи човешкото развитие. Поетът не отрича света, а наложената екзистенция с нейните преобърнати ценности. Ботев поставя акцент върху онези социални конфигурации, които безусловно се налагат като основен двигател в живота. Моделира се нова дихотомия, в която преобърнатите понятия добиват нова кодификация: разум – лудост; неразум – почит. "Свестните" са считани за луди, "глупецът" всеки почита. Поетът осъжда социално силните с тяхната демагогия, но не пропуска да насочи острието на изобличението и към робството, което култивира примирение и изостаналост, страх и духовна нищета:

че страх от бога било начало на всяка мъдрост.

Тя се превръща в ултиматум за смирените и оформя новата демагогия на святите лъжи, предназначени за сковаване на човешкия ум.

Ботев развенчава мъдростта на тиранина Соломон, която се гради върху противоречието между думи и дела. Поетът заклеймява заблудите чрез оксиморона "Свещена глупост!" и добавя, че векове цели "разум и съвест с нея се борят".

Така гениалният поет интерпретира лудостта и разума като социални конвенции. Свестните луди са тези, които не се съобразяват със законите на тази конвенция и се оценяват като отклоняващи се, като луди и съответно – наказани.

Подобна насоченост има мотивът за лудостта и в "Пристанала":

Полудя ли мар Стояно,
Та отиваш толкоз рано?

Полудяването не се състои в ранното отиване, а във внезапното оттласкване от битовото, в отхвърлянето на патриархалното ограничение. Подтекстът не се влияе от въпроса "кога", а от въпроса "къде" отива? В "Пристанала" "полудяването" на Стояна се интерпретира не като даденост, а като проява на личностна позиция чрез загърбване на общностната утилитарност. Националната свобода се нуждае тъкмо от полудели, от хора готови да живеят и загинат с идеалите на българското възкресение. По-

лудяването трасира пътя към онова ново светоусещане, което прекрачва патриархалните и социални порядки.

По същия начин и Вазов в романа "Под игото" осъществява това прекрачване на порядки и консерватизъм. Действието на романа проследява наред с другото и чорбаджи Марковата еволюция към бунтовната идея. Думите на героя: "не мога да се начудя на побелели хора отде и тям да бръмчи тоя бръмбар в главите" и "От Бога е речено да си налягаме парцалите ние..." постепенно се изместват в полза на новата му молитва: "лудите ако направят, лудите ще направят нещо" и "лудите, лудите – те да са живи!". Тази молитва и отсичането на черешата от собствения двор маркират навлизането в нов социален статус.

Образът на "Лудите" се интерпретира в два аспекта: единият – отрицателен, защото ги свързват с хайдутите и нехранимайковците, а вторият – с идеята, че лудостта може да бъде сериозен тласък напред. Дихотомията лудост – нелудост трябва да издържи проверката на времето и да наложи новото си емблематично значение, че тъкмо лудите имат най-голяма роля за бъдещето. Новата молитва на чорбаджи Марко ще преодолее най-голямото препятствие в лицето на българското трезвомислие. Тя е и благослов за промяната, чийто персонифициран симптом е "великото пиянство на един народ". Това пиянство изтръгва героя от делничното битие, за да го възкачи по ценностната стълбица, където благородството и смелостта са най-обаятелните му черти.

Главата "Пиянство на един народ" е поетически израз на случилото се през 1876 г. Тя е едновременно идеологически център и повествователно отклонение, защото прославя оня духовен феномен на отприщената духовна енергия, която не може да се задържи в рамките на разумното битуване. Необикновеният жертвен възторг, непознат до този момент, Вазов успешно формулира като манифест на Април 1876 г.: "Кажеха ли му: бъди готов трябва да мреш! – черквата даваше попа си, школото даскала си, полето орача си, майката сина си." Това състояние бележи връх и Вазов го превъплъщава в най-българското от вековете:

> И в няколко дена тайно и полека
> народът порасте на няколко века.

"Пиянството" е своеобразна ретардация, която откроява духовното величие на един народ и съзнателно забавя настъпването на разгрома, когато "здравият щеше да го нарече безумство, народите – срам, а историята – престъпление." Или по-точно: едно поетическо безумие. Като всеки звезден миг то е едновременно факт и символ, реалност и емблема. "Пиянството" завършва с един "чудовищен крах на най-светлите надежди", а главата "Пробуждането" е едно поетическо безумие. Щом безумието е единственият път към невъзможната свобода, народът ще си позволи да бъде безумен, за да остане народ. Разум, предпазливост, трезвост, които имат изключителна роля в обикновения живот, сега не са нравствена привилегия и за това отстъпват пред новото светоусещане, изразено извън рамките на нормално човешко поведение.

Започва едно ужасно пробуждане, което по силата на обстоятелствата се отласква от превъзходството на бунтовното време. Затова Соколов и Огнянов ще направят своята тревожна равносметка: "Не бил брате готов народът за такова нещо! ...Измамихме се страшно..." Настъпва недопустима метаморфоза и същият този народ е готов да изтръгне из корен революционната идея. Разумните и честните са залостили вратите си за своите подбудители. Само Милка Тодоричкина – жената, която обществото не приема заради ниския морал, единствена отваря портата на своя

дом, за да укрие гонения Соколов. Лишеният от зрение Колчо единствен тръгва, за да спаси от предателство Огнянов. Единствените проклятия към султана при вида на мъртвия си кумир Огнянов изрича не друг, а Мунчо – лудият, онзи, за когото той си остава докрай "Русиян". Помътеното му съзнание не е белязано от знака на пробуждащия се страх. Разумните отстъпват, но белязаният луд става изразител на един родолюбив порив. С неговото обесване е ликвидирано и това нещастно подобие на протест. Смъртта на Мунчо от несъзнателен акт се превръща в неслучаен. Ако свържем образа му с главата "Пиянство на един народ", смъртта на лудия придобива и друго значение. Лудост е този протест, както е лудост въстанието на един народ с голи ръце срещу турската империя. Като се има предвид, че турците по традиция и религия зачитат лудите, закрилят ги и считат за грях да ги оскърбяват, то обесването на лудия означава, че жестокостта им е надминала всякакви граници. Следователно жертвите са закономерен процес по думите на Огнянов във финала на романа: "Но революцията трябваше да стане и жертвите трябваше да станат... Ние изпълнихме една човешка длъжност. Опитахме се да спечелим свободата си с кръв – не успяхме... Това е жално, но не е стидно..." Колективната лудост изисква и изкупителна жертва, за да се освети чрез акта на жертвоприношението, защото такава лудост движи историята напред. Дори се оказва, че висшият трагизъм се състои в това човек да остане с разума си, за да изпита ужаса на действителността.

В българската литература има и персонажи с друг вид лудост, която се опитва да разгадае тъмната страна на битието. Тя може да се възприеме като осъзнаване на абсурда и безсмислието на човешкото съществуване. Такава лудост срещаме в разказа на Елин Пелин "Лудата". Нейните сърцераздирателни викове съдържат обобщения за настоящото устройство на социума. Тя изрича своите въпроси и обвинения в църквата. Сакралното място се явява контрапункт на десакрализираната действителност: "Няма правда... Няма Бог! Царят трябва да се разпопи..." И тук, както и в "Под игото", идейният акцент е заложен не в разумното поведение на селяните, дошли в църквата, а на героинята, загубила разсъдъка си. Рационалното мислене винаги успява да потисне зараждащото се недоволство във времето, когато е невъзможно да бъде чуто или преодоляно. Ето защо Илчовица е тази, която ще изрече без всякакви задръжки онова синтезирано обобщение, в което разумно се редуват въпроси и императиви. Лудостта на Илчовица изобличава сцената на света. Тя е разумно осъзнаване на абсурд, който ѝ е причинил страдание. Елин Пелин неслучайно е избрал лишена от разум героиня, защото чрез нея доказва своето неверие в осъществяването на такава перспектива за социален ред.

Лудостта е и категориален признак, при който акцентите са съсредоточени върху трезвостта на ума и нетрезвостта на чувствата. Те от своя страна се влияят от различни фактори: скръб, прекомерна радост, еуфория или гняв. Ето защо в поемата "Септември" на Г. Милев, изразител на достигналия до своя апогей гняв, е поп Андрей.

Поетът представя спецификата на личността му чрез своеобразно степенуване на определения:

сам
като луд
епически
смелия
поп
Андрей...

Сравнението "като луд" изгражда смисловата конструкция: лудост на ума – лудост на чувствата, която внушава идеята за рушителната стихия, родена от страстите на разумен човек, стигнал до пълното отрицание на живота. Приел борбата срещу злото, той призовава на смърт Сатаната. Поп Андрей не е вече "като луд", а "побеснял и велик". Бесът не е равнозначен на лудостта, защото гневната личност е подвластна на първичната си природа. Разумът и знанието откриват възможности за избор и тази свобода над собствената природа е компонент на човешкото величие. Героят се опива от мощта на разрушението: той е "сюблимен", "непостижим" и "велик" в осъществяването на своя избор.

Най-странни и неповторими в съжителството между рационалното и ирационалното са Йовковите герои. Техните проявления не се ситуират към горепосочените примери, защото съжителството на двете начала им придава специфичен колорит. Дядо Слави е сполучливо шаржиран със своята мания за величие и достойнство и същевременно е разкрит в делничното си проявление като тежък чорбаджия. Чувствата му за чест и достолепие са хипертрофирани понятия, които загубват обективното си съдържание, защото са израз на налудничавост. Колкото и разумни да изглеждат, героите на Йовков носят една своя лудост, която ги прави странни чудаци сред другите герои. Съзерцатели и мечтатели, те реагират по свой начин на действителността. Техните странности будят или съжаление и неодобрение, или са забавни като явление върху общия фон. Йовковите луди са кротки и сърдечни хора, които не правят зло. Рачо Самсарът е нормален човек, но неговата странност е в липсата на определена устойчивост, която го прави неспособен да се заеме с някаква сериозна работа. Странен съзецател е и мечтателят Боянов, който сам сътворява житейската си перспектива такава, каквато иска да бъде. В очите на другите неговите сънища наяве изглеждат абсурдни, но той вярва в това, което представлява единствената му връзка с живота.

Съжаление и недоумение буди със своята наивност и Серафим. Той се отличава от другите не само по своята кроткост и доброта, които олицетворяват самото му име, а и по странния си и чудат вид със старото си закърпено палто. Само в мечтите си героят намира отговор за това, което разумните и доволните не откриват – да творят доброта.

Лудият в Йовковото творчество, който е олицетворение на оголеното и беззащитно добро в живота, е Люцкан. Безобидната му душа приема закачките и се вълнува най-много от цветята, които с радост дарява на хората. Само на него те говорят със свой език и само той умее да го разбира. Те се превръщат в емблема на красотата и възторжената мечтателност за един луд, който съзнава, че без цветя животът му е сиротен и злочест. И пак чрез цветята Люцкан превъзмогва ужаса от войната и доказва стремежа си към красотата. Разумните остават слепи за нея, докато наивният мечтател я съзира дори там, където свършва животът му.

Антитезата разум – безумие в българската литература се налага от различните образи и техните действия. Колкото и различни да са те в своето поведение, в тях авторите са вложили своя човешки опит за рационално и ирационално, неразличими в тяхната интерферентност. И ако е вярно, че неразумното е витално, то тогава противостои на рационалното, което го управлява и го прави несъвършено.

Нина Пантелеева

ВЪТРЕШНОЖАНРОВИ МОДИФИКАЦИИ В БЪЛГАРСКИЯ ИСТОРИЧЕСКИ РОМАН

Вековете доказват консервативността на литературните жанрове, но... и съпротивата на таланта с почти инстинктивно заложеното му пристрастие към изненадите, нещо като взривове на въображението. Точно въображението на писателя превръща самия термин "исторически роман" в условност, широка и необхватна, защото всяка значима художествена творба е сама за себе си, със своя специфика, профил, самочувствие на феномен. И все пак консервативността на жанра строго съхранява последните си, макар вече разградени, периметри – исторически събития и лица, може и епизодични, или, направо казано – всякакви, дори измислени.

Течението на времето само изменя територията на истеричното, изменения твърде разнопосочни по изява и същност. Най-външно видима е механично темпоралната обусловеност, която трансформира изживяното, заличавайки границите лично – всеобщо. За нас "Под игото" и "Железният светилник" са исторически романи; за Вазов и Талев – споменни. Но и двамата колоси на българската литература имат своя образно защитена концепция за определените периоди.

От друга страна, развоят на естетическата мисъл пренасочва подхода към историчността. Понятието не се изчерпва, нито се покрива с понятието концепция за смисъла, ролята, целта на дадени събития. По-скоро то е свързано с интерпретацията и най-вече с концепцията за историчност въобще, с различното тълкуване на представата за тоталната история, т. е. това, което ни поднася и училището – събитийна постъпателност. Обаче още Ницше и най-вече Шпенглер в книгата си "Залезът на Запада" разбиват тази представа, така че във философията постмодернизъм и тоталност са несъвместими понятия. Постмодерното изключва тоталното, съсредоточавайки се върху единичния случай, върху признака. Шпенглер заявява: "Единна човешка култура няма и не може да има", и той разграничава осем култури, в смисъл на истории, преминаващи в цивилизации.

Що се отнася до литературата, в тази свободно артистична сфера, в която всичко се аплодира, стига да е "дар божий", триумфално шестват фриволните определения на Хайне и Хърбърт Уелс: "Историята не е нищо друго освен стар гардероб на човешкия дух"; "Историята на човечеството в общи линии е история на идеи."

И в този смисъл проблематизирането на тоталната история, изцяло заобикаляйки нейния геофизически аспект, се базира на развоя на духа, не на събитийността, която до голяма степен остава негова материализирана рефлексия. Независимо от доминантата на аспекта – религиозен, нравствен, философски, научен, художествен..., колкото и тясно преплетени да са те помежду си, поне засега, а и завинаги, всеки поглед към тоталната история на духа в крайна сметка опира в непреодолимо синонимна стена – тайна, неизвестност, агностицизъм, скепсис, сляпа вяра, без каквито и да било извънканонични въпроси, нещо, което се отнася не само до религията, но с пълна сила и за науката. Тя също има своето "a priori" – материя без начало и без край. Така че проблематизирането на тоталната история е нещо твърде условно и хипотетично, както впрочем всичко в човешката екзистенция, индивидуална и всеобща.

Точно пред тази гранична синонимна стена личният духовен свят на търсещия интелект сякаш се явява микроотражение на тоталната история на духа по схемата всеобщност – конкретност.

Ако за болшинството писатели историческата тема се изчерпва с хронологичната фактологичност, инсценирана в човешко повседневие, то за други писатели и философи историята, една от рожбите на интелекта, никога не е била само дати, имена, камъни и пергаменти, а дух, памет, "всеобщ съд" (Шилер), дори "изкуство" (Анатол Франс). Самото възникване на религиите е древният опит за проблематизиране на тоталната история на духа с налагането на оная знакова система, която в трансфера през времето оценъчно дефинира човешкото поведение. И до известна степен се опитва да го направлява. Обикновено историческата белетристика, фокусирайки се в датиран темпорален отрязък, експонира върху събитийната му панорама или върху личния спектър на литературния персонаж елементи от знаковостта на тоталната история на идеите: дух – материя, добро – зло, вечност – преходност, познание – неизвестност... Свръхакцентирането върху подобна проблематика, равнопоставеността ѝ или дори известното надделяване над чисто белетристичния план води до вътрешножанрови модификации в историческия роман. В българската литература като един от най-ярките примери се откроява романът "Антихрист" на Емилиян Станев.

Модерната естетическа сетивност в края на XIX и началото на XX век поражда в европейските литератури очебийни изменения в повествователната специфика, най-вече в дихотомния профил наратор – обект на изображение (линията Пруст, Джойс, Кафка). Макар и несравнимо по-късно, те се изявяват и в българската литература. Естествено рефлектират и в историческия роман. Отклоненията на класическите образци нарушават традиционната композиционна структура, засягат и цялостната художествена позиция на наратор (респективно автора) към изобразения отрязък национално време, сюжетен доминант в българската, както и във всяка друга литература.

Оформят се нови, различни от утвърдените взаимоотношения епичност – психологичност, безпристрастност – субективност, които водят до видима деепизация на историческата събитийност, открита лиризация или повишен философски акцент, често преплетени помежду си или съпроводени от специфична епистоларност, подсилена биографичност и др.; усложнява се или се появяват няколко наративни гледни точки, което разширява обектива към действителността, оформя се нов тип герой, нов поглед към историчността като обект на белетристична интерпретация и личностна оценка...

Не може да търсим хронологичност в тези промени. Те не са закономерен развой на жанра, както например изместването на древните епически поеми от романната форма на епопеята. Те са преди всичко индивидуални творчески търсения, но не самостоятелни абсолютни изключения, а неотделими от цялостния литературен процес, например у нас, от засиления стремеж към явна субективизация на прозата през 60-те и 70-те години, често с външно формален израз в "аз" формата. В резултат – интимизираност на събития и проблематика, активизирана психологичност, разтваряне на философската проблемност в битийно житейското и, не на последно място, разбиване на класическата композиция. Най-ярко тези промени се налагат в едни от

най-силните творби на най-изтъкнати наши писатели, творби с много широк общокултурен контекст – поредицата романи на Вера Мутафчиева, "Време разделно" на Антон Дончев, "Цената на златото" на Генчо Стоев и др. Сред тези заглавия, не твърде многобройни в числеността на българската историческа белетристика от втората половина на XX век, ще се спра на "Антихрист" на Е. Станев – средоточие на редица основни вътрешножанрови модификации.

В "Сибин" (1968) и преди всичко в "Антихрист" (1970) Е. Станев погледна на историята с едно твърде ново у нас, променено преживяване на времето и пространството, което се отрази върху физиономията, структурата, стилистиката на творбите, функционалността на главния литературен персонаж, естетическия обектив към действителността и т. н. Дори се чу въпросът: Може ли изобщо в случая да говорим за исторически роман? Сред датираната епоха с нейните събитийно проблемни трусове (прабългари – славяни, езичество – християнство, независимост – робство...) и големи личности, макар повечето твърде епизодични (Иван-Александър, Евтимий, Теодосий Търновски, Баязид...), генералните дилеми на духа в познатата знакова проекция на християнския свят: "бог – дявол", "вяра – съмнение", подчертано присъстват и със своята универсалност, и като конкретен момент от тоталната история на идеите. Наистина в темпорално избрания сюжетен отрязък те са белетристично детайлизирани в индивидуалното битие на героя. Но при всички лутания, при всички лични житейски превратности случаят Еньо Теофил остава осезаемо явно страна в контрапункта: конкретност – всеобщност.

В "Антихрист" се променя традиционното съотношение обективност – субективност като баланс и водещо начало в историческия роман; от една страна, в класиката – плавно епическо повествование, панорамно или по-стеснено, при видима авторска дистанцираност от събитията и поне външна обективност, условна както всяка художествена обективност; и от друга, в "Антихрист" – открито субективизиран разказ на героя, приел формата на експресивен вътрешен монолог, дневник, своеобразно автожитие. Тук мащабността не е в разгърнатото платно на епохата, пък било тя разкрита във или чрез бита, както е в "Под игото" и "Железният светилник", а в лабиринтите на духа, в самите проблеми. Историческите сведения присъстват преди всичко в съзнанието на героя наратор – строго лична емоционално-философска интерпретация, изживяване, утвърждение, присъда, съмнение... В житието на Еньо най-често липсва дори привиден стремеж за обективност, до такава степен мощно се налага авторската индивидуалност, особено впечатляващо в поредицата сентенциозни формулировки, едни от най-силните редове в романа. Например: "Самичък е човек в съкровеността си, с когото и да се среща и разделя, пак самичък остава, затова не може без бога" или: "И възможно ли е чрез познанието да станем еднакви по мисли и да върнем рая на земята"...

Естествено субективната интерпретация изобщо не досяга събитийната фактологичност, но я засенчва по естетическо внушение и функционалност, изтласква я на заден план – тя е нещо общоизвестно, необходим ориентир в произведението за епохата, ситуиране в обществено-битийната обосновка на знаковата поредица "бог – дявол", "добро – зло"... Ясно разграничаваме двете страни: лична драма на героя и декор-обкръжение. И въпреки че самоанализаторската линия се редува с житейските перипетии на Еньо Теофил и историческите документирани сведения, епическото

действие остава подчинено на размислово философското. Вместо водеща сюжетност, тук водеща е знаковата поредица, проблематизирала историята на духа. Обединителен център е един абстрактно философски въпрос, превърнат дори в композиционно звено – недостижимата истина за човека и света.

Всичко това променя функцията на наратора. От страничен наблюдател, хроникьор, на когото читателят се доверява за достоверността на разказаното (да заобиколим в порядъка на изключение емоционалните изблици на Вазов в "Пиянство на един народ"), сега нараторът е съдник, който отрича или утвърждава, съмнява се или се мъчи да вярва. В "Антихрист" той е много усложнен образ, обединил в едно герой, повествовател, до голяма степен и автор. Еньо има своята оригинална съдба, строго индивидуална като рефлектор на епохалните колизии, и въпреки това той не се дистанцира докрай от автора, изразява неговите философски инвенции, оценките на минало – настояще, вечно – актуално..., поема в себе си авторската гледна точка към универсалното и конкретното в действителността. Това е нов тип герой в историческата ни белетристика с много различно, всеобемащо естетическо присъствие, което само по себе си налага ярки модификации в жанровата специфика.

Романът мисловно психологически, до голяма степен и събитийно, се фокусира в една личност, чието цялостно съществуване е подчинено на определени философски абстракции, многоспектърно фрагментирани: съмнението, светлината, дуализма на духа – отражение на дуализма на света в конкретното и в преносно значение на светло – тъмно. Този дуализъм слага печат и върху художествената структура на "Сибин" и "Антихрист" – антитетичност на идеи, противостоящи си персонажи като рефлекс на основни универсални контрасти. Нараторът непрекъснато борави с двойките бог – дявол, земно – небесно, стремеж – съблазън, милост – жестокост... Тук различните белетристични варианти в проявите на тоталния исторически дуализъм на човешкия дух са странно смешение между християнски канонизъм, езическа виталност и богомилска ерес. Е. Станев изобщо не търси повествователната интерпретация на тези известни пътища на съзнанието, а създава своя текстова реалност. И точно защото тя е художествена, а не научна например, тя е напълно свободна, дори произволно свободна, в нея всичко се преплита, прелива, преминава едно в друго, измества се, така както се сплита в собствената мисъл на писателя.

От знаковите понятия в "Антихрист" с най-разнообразна естетическа функционалност се налага словото светлина. То присъства и с физическата си конкретност, но несравнимо по-често с много богата символност и то в определена насока ("светлият дух, който слизаше над Исуса", "светлината разтвори дверите на душата ми и я потегли към святост и чистота", "да ми проводи светлина"...). Асоциативно и граматически тази символност е свързана с поредицата свят (обкръжение), свят – светец, светителю, светейшество, търновското светило, сияние...; със синонимността на нравственост ("И ме възнася някъде, дето всичко е светло, ясно, добро") и ярко се проявява в контраста светло – тъмно: ("И колкото мрачен и настръхнал беше манастирът, толкова сияйно бе небето над него"; "Тук ли е Таворската светлина, в тая дива гора и в оная мрачна крепост?"...). При многократното повторение Таворската светлина, обобщение на символната знаковост "светлината в душата ми", се обособява във важно концептуално звено.

Със специфичната си езикова фигуративност писателят извежда мотива "страшният свят на душата" между водещите в романа. Точно в белетристичната психологическо-философска дисекция на тази извънматериалност се прокрадва известна агностицистична сянка и чисто дуалистичната двойка бог – дявол приема формата и на лична драма: не само духовен, но и чисто житейски двигател, който тласка героя от една крайност към друга, от скепсиса към недостижимото познание.

В "Антихрист", "Сибин", "Тихик и Назарий", "На яве и на сън" и др. всъщност е заложена една и съща философска дилема. Търсени са не разностранни проблеми, а многостранността на един – на кардиналния, в многовариантността на проявления и трактовки. Интерпретацията в тази поредица творби е твърде сходна не само във философски план, но дори и в житейски – отнесена е назад във вековете. Но проблемът е толкова всеобщ, че би могъл да се проецира върху всяка историческа или съвременна обстановка. Съотношението с националната панорама не досяга същността му. Затова изборът на епохата оказва влияние само върху външните детайли – декор, ситуация, събитийност. Е. Станев художествено заличава тази условност във връзката епоха – философска проблемност.

Това изместване на традиционния зрителен ъгъл към действителността стои в центъра на вътрешножанровите модификации и до голяма степен определя насоките им. Ако в "Под игото" Вазов фокусира повествованието върху централното събитие на епохата, наистина чрез битовия му ракурс, то в "Антихрист", поне в основната част на творбата, националното е в своеобразно подчинена позиция спрямо извечно философското, страна в съотношението всеобщност – конкретност. В "Под игото" историческият момент до такава степен е център, най-важното, най-съществено в произведението, че независимо от знака "за" или "против" той определя участта на всеки един от героите. Естетическият обектив е насочен изцяло към национално значимото. При също така съдбовните сътресения в "Антихрист" белетристичният път е по-скоро обратният – от индивидуалното възприятие на кардиналните проблеми на битието към обкръжението, като в съвсем не редки моменти маркираният низ събития елиминира въпроса кой поднася информацията – Теофил или който и да е друг свидетел, участник, жертва или победител. С промяната на дискурса в художественото изображение е потърсен излаз за нашия исторически роман към една всеобща проблемност, ново съпреживяване на времето, нов подход към историчността – от универсалните антитези, заложени в човешкия дух, до техните конкретизации във вековете – национални и личностни.

В лабиринтите на антитетичността: добро – зло, бог – дявол, дух – материя, вечност – преходност..., редица автори биха наложили своя доктрина, но Е. Станев избира откритите кръстопътища. Това обаче съвсем не означава липса на определена концепция. Тръгвайки на пръв поглед от агностицистичната необгледност на битийното, писателят фактически е потърсил и платформата, върху която да стъпи героят. И колкото и да са различни в подхода към самото понятие историчност, "Антихрист" и "Сибин" се допират до "Под игото" и "Железният светилник" точно в намерената опорна точка за героя. Във финалите и на двата романа Е. Станев синтезира трите линии – философска, лична, общонационална: "Казват, че между Сливен и село Марен, от което Муратовите пратеници някога бяха поели Шишмановата сестра, още имало свободна българска земя. За там потеглям...

Ето птица отлита. Къде летиш, птицо? Звяр пробягва в гората. Къде бързаш, звяро?... Къде отиваш и ти, човече?... Ако е казано в евангелието – ще погледнеш тогова, когото прободоха, кой ще погледне мене, поругания българин?"

В опоетизацията далечно отзвучават фолклорно-приказни интонации (синтактично и смислово идентични обръщения-въпроси), които подемат заложената още в ранните разкази на писателя теза за единна земна битийност и затварят концептуалния кръг на цялостното му творчество. Финалът не само изказно, но и по същност отделя романа от класическите образци, надхвърляйки фабулните граници, извежда постразвръзката извън времето и пространството в съотношението конкретност – всеобщност като единичен случай от извечната повторяемост: личен живот като път към истината – неизвестност.

При съществените вътрешножанрови модификации класическият исторически роман, с цялата необхватна разновидност на отделните творби, остава водещ. Но! Само по численост на заглавията.

Вътрешножанровите модификации, както и да прекрачват утвърдените специфики, не ги изместват. Те само дооцветяват палитрата на историческата ни белетристика – пробив в консервативността на жанра, неговото преобразяване, но в никакъв случай не и унищожение. Те не са нов жанр, нито начало на нова насока на развитие, а благодатни изблици на талант и естетически търсения, единични творби, някои от които върховни звена в съвременната ни литература.

Марин Кадиев

УРОЦИТЕ НА НИКОЛАЙ ХАЙТОВ

Творческото присъствие на Николай Хайтов в българския културен живот поразява и смайва с уникалността на неговото литературно дело: белетрист с невероятна изобразителна сила, вълнуващ публицист, проникновен народопсихолог и народовед, драматург и киносценарист с общочовешка значимост, магьосник на художественото слово, той привлича към себе си всички естетически вкусове и ангажира с активната си гражданска позиция по всички проблеми на нашето съвремие.

В своите художествени изображения Хайтов излезе извън традицията – той няма предходници, а следовниците му създадоха имитация. От многоликото му творчество ще спомена само "Шумки от габър", "Диви разкази", "Хайдути", "Пътеки", "Козият рог", "Капитан Петко войвода", които нямат аналог в нашата литература.

Хайтовите герои – това е най-българският свят, миналият и днешният български ден със светлините и сенките; живописните села и панелните градове, планинските дебри и примамващата старина, човешкият драматизъм в националното битие, паденията и извисяванията на българския дух. От миналото и настоящето Николай Хайтов извлича непреходни човешки ценности и ги утвърждава като духовна опора за съвременния човек в устрема му към овладяване на времето и пространството.

Още с първите си книги – сборниците с разкази и пътеписи "Съперници", "Искрици от огнището", "Разбулена Родопа", "Писма от пущинаците" Хайтов внушава категорично своето естетическо верую: най-върховната ценност – човешкият живот – е част от природата и в нейното лоно този живот намира своето оправдание и вечен смисъл. За него отношението към възродителната хубост на природата е критерий за трайните човешки добродетели, за стойността на човешката душевност.

Николай Хайтов преоткри Родопите за българина: тази планина – родно място на писателя – присъства неотлъчно в цялото му творчество; тя е не само неизчерпаем извор на неговите сюжети, но обогатява непрекъснато впечатленията му, изостря сетивата му за естетическо възприемане на живота, предпазва го от агресията на грубия практицизъм. Затова я възпя с вълшебна сила чрез есетата и поетичните очерци в "Шумки от габър", които са едно нравствено-естетическо проникване в "душата" на Родопа, един възторжен химн за многоликата хубост на древната планина и нейните обитатели. Под перото на Хайтов земята на Орфей се разгръща в най-истинския и най-съкровения си облик: с трагиката на едно бунтовно минало и с бъдещето на едно съзидание, с "мъдрооки халища и дърворезбени приказки". Тук песните "се раждат в земята, сетне в душата", с халищата – "една радост", проговорила с езика на багрите, с диханието на варовика, който "ласкае и привлича – сам порив и сърце", с буките, които "се кланят доземи на вятъра, а габърът се надсмива на всички ветрове". Цялата многообразна същност на древната планина оживява в невероятните нюанси на необятното си материално битие.

Сборникът "Диви разкази" – най-превежданата съвременна българска книга, достигнала феноменалното 53-то издание за три десетилетия, изяви в най-голяма сте-

пен творческата мощ на Хайтов, защото той постигна тук дълбок синтез на лично, национално и общочовешко начало. В романтично-реалистичен план чрез ярки характери художникът изследва българската душевност; тези "диви" герои, колкото конкретно-исторически, толкова и съвременни, притежават дълбока нравственост и чрез съзидателен труд осмислят живота си. Те се реализират в кризисни мигновения, когато трябва да отстояват своята неспокойна човешка природа, да доказват градивното у себе си, стоически да преодоляват връхлетелите ги злини и дори да гледат с присмех на смъртта. Тези първични и сурови планинци имат здрава душевност и техният нравствен кодекс не търпи насилието и неправдата, робуването на вещите и обезличаващото бездействие. Във всички мигове и ситуации те съхраняват моралните стойности – любов към истината и красотата, стремеж към съзидание и превъзмогване на страха и доказване на смелостта като висша човешка добродетел. Тези витални, силни и мъжествени герои зад първичната си външност таят нежни и благородни души, устремени към вечната хармония и примамливите блясъци на истината. Те са вътрешно свободни, необременени от съвременния практицизъм и комплекси, живеят по законите на своята съвест и крачат все "към върха", към хубостта, защото "хубост, ако няма – тоя свят за какво ти е". Тези родопски българи със същностни черти от националния характер кореспондират изцяло с нашия ден; техните нравствени императиви имат общочовешко звучене и със своята жизненост и висока етичност ни дават усещане за трайното в българската същност.

Неравномерните изяви на българския дух, трагично обагрени през различни моменти от неговото историческо развитие, неудържимо привличат Н. Хайтов. Произведенията "Миналото на с. Яворово", "Асеновград в миналото", "Хайдути", "Родопски властелин", "Капитан Петко войвода" и др. изявяват оригиналното историко-етнологическо мислене на писателя, който постига философско осмисляне на националната ни съдба и съхранява "вечния" българин с неговата несломима духовност. Много исторически личности и легендарни хайдути намериха своя проникновен летописец и навлязоха чрез Хайтовото слово в българското съзнание; забравени и затлачени истини излязоха наяве, за да коригират утвърдени заблуди. Хайтов нарече "Бели страници в черното ни робство" легендарното хайдутство, което въплъщава непобедимия български дух в дългата робска нощ. Той е душевед в своите краеведчески изследвания, защото от сухите факти и явления извлича духа на времето, оживява атмосферата на събитията, възкресява психиката на миналото, за да внуши ценностната система на българската характерология.

Цялата Хайтова публицистика е тревожен вик срещу агресивното настъпление на съвременния технократизъм и потребителската стихия ("Бодливата роза", "Публицистика"); тя ни откъсва от инертното ежедневие и ни кара да се взрем около себе си и в себе си, да се замислим до каква степен може да ни изведе неконтролираната техническа цивилизация.

Хайтов умее да взривява духовната инерция и рутината, безродието и безотговорността и си създава достойни опоненти, които категорично преодолява с аргументите и фактите на историята, науката и самия живот ("Вълшебното огледало", "Гробът на Левски").

Хайтовото слово, независимо в какви жанрове се материализира, вля земни сокове в родната книжнина; то духовно извисява, поражда национално достойнство и

пълноценно човешко самочувствие и доказва, че българската идентичност най-добре е съхранена в нравите, обичаите и езиковата структура, затова в Хайтовия художествен свят българският език сияе с всички багри на палитрата и ни възвисява като национална. Механичното превнасяне на новото и сляпото копиране на чуждестранното раждат конфекцията човеци, стандартно програмирани, без човешка индивидуалност. Хайтов създаде образи микрокосмоси, чрез които доказа с неумолима художествена логика, че от корените тръгват всички пътища за настоящето и бъдещето, че зад всяка лична човешка съдба прозира народният живот.

В днешната българска трагика Хайтовите творби са непресъхващи извори на българщина и човеколюбие, на нравствено и естетическо възраждане и пречистване.

Николай Хайтов сътвори българска художествена вечност, чрез която се самоопознаваме и самодоказваме.

Ивайло Христов

КРАЕЗНАНИЕ И НАРОДОПСИХОЛОГИЯ В СЕЛИЩНИТЕ МОНОГРАФИИ НА НИКОЛАЙ ХАЙТОВ

"Уважението към миналото, това е чертата, която отличава образоваността от диващината."

Александър С. Пушкин

Израснал в Родопите, Николай Хайтов навлиза в българската литература със самобитен свят и оригинален творчески профил, който се очертава на фона на търсенията на прозата ни от края на 50-те и началото на 60-те години на XX век. Още в първите си произведения "Съперници" (1957) и "Искрици от огнището" (1959) писателят проявява рефлекс към народните традиици и преди всичко към характерологичния пейзаж на Родопите[1]. Той присъства отчетливо както в художествените текстове на автора, така в документалните му изследвания. Съчетавайки изконно българските с общочовешките ценности, Н. Хайтов се обръща към миналото на народа ни, към отминалите форми на националното битие, възкресявайки специфичните географски, етнографски и исторически обособености на родопския свят. Така творчеството му "показва, че трябва и може да се направи за Родопите в нашата култура онова, което направиха за Шопско Елин Пелин и за Добруджа Йордан Йовков"[2]. Продължавайки тази линия в развоя на нашата литература, Николай Хайтов превръща родната си планина в неизчерпаем източник на теми и сюжети. Новото при него не е толкова в етнографските проучвания (тях ще открием в изследванията и на други народоведи), нито в историческите ракурси (правени от мнозина учени), а в проникновеното изследване на народния дух, на корените на българския патриотизъм. Книгите му за Родопите изобилстват с народопсихологически размишления и обобщения, с исторически факти и легенди, с изображения на онези скрити душевни движения, които дават ритъма на времето.

Николай Хайтов е един от малкото съвременни български писатели, който проявява траен и ревностен интерес към краезнанието, историята на нравите и народопсихологията, датиран още в самото начало на творческия му път. (Първата книга на Н.Хайтов е селищната история на с. Яврово, започната по време на войнишката му служба в Пловдив през 1945 г.) Този интерес е налице във всички жанрове, в които е работил авторът: мемоара, есеистиката, пътеписа, разказа, публицистиката, но най-отчетливо присъства в неговите селищни монографии: "Село Яврово, Пловдивско" (1958), "Девин" (1964), "Манастир" (1965) и "Асеновград в миналото" (1965). Написани с белетристичен хъс, те се нареждат сред най-силните текстове на писателя и на българското краезнание изобщо. Създавани в продължение на десетилетия, тези книги са красноречиво свидетелство за непресъхващото внимание на писателя към корените на нашия народ; за неговата любов и страст към историята и миналото на Родопите; за привързаността, болката и горестта му за съдбата на родината. Така миналото на Родопите и влечението към документалистиката изобщо се превръщат в неразделна част от облика на Николай Хайтов, нерядко преплитайки се с чисто художествените му занимания.

Пред писателя въобще не стои въпросът за смисъла и цената на краеведските изследвания, независимо от съмненията и тревогите, с които е съпътствано тяхното написване. "Издаването на една художествена книжка може да бъде безполезно, но никога не би могла да се нарече безполезна една краеведческа книга, колкото и незначителни да са на пръв поглед поместените в нея материали" – споделя той[3]. Според него селищните истории имат това драгоценно качество, че с времето увеличават значението си, възкресявайки отломките от многоцветната мозайка на националната ни история. "В наше време Родопа се променя с такива светкавични за историческите мащаби срокове – пише той в книгата си "Публицистика" (1975) – че само за десетина години онова, което беше, вече не е, онова, което е днеска, никога няма да бъде. Става дума за още живите в паметта народна исторически, фолклорни и етнографски ценности, които чезнат във вълните на динамичната наша съвременност. До вчера в моето село Яврово имаше десетина души, които можеха да разкажат спомени за Априлското въстание, но днес е останал само един... В Пловдив живееше 87-годишният Методи Лазаров, първият християнски заселник в град Девин, в онова време, когато Девин е бил още "провинция" на Тъмръш. Когато Хаджи Кюлюнк от Беден е бил министър-председател, а данъците братски са си поделяли пет-шестима от по-първите аги. Бай Методи няма да живее с орлите и ако той си отиде, няма кой – звучи трагично, но е тъй, – няма кой да ни разкаже за ония времена и вместо история ще зее празна дупка."

За Н. Хайтов възкресяването на паметта за миналото не е задоволяване на суетни амбициици, а граждански дълг и патриотичен порив. При него историята на отделните селища не е самоцелно занимание, а средство за изследване на националната психология. Именно разкриването на нейните проявления в отделните исторически събития, процеси и явления, както и проникването в характерните за душевността на българина черти стои в основата на краеведските му книги. У него наблюдаваме рядко срещаното съчетание на художника с изследователя, което му дава възможност да проникне до съкровените гънки на народната душа, пренебрегвана със снизхождение от "чистите учени". Със средствата повече на прозата, авторът възсъздава характерологията на родопчанина от различни райони и различни времена. Неговите селищни монографии са колкото наука, толкова и литература, създадени до голяма степен по законите на художественото творчество, като често изворовият материал стои в основата и на чисто белетристичните му търсения.

Н. Хайтов не е самоук, доморасъл етнограф, а краевед със собствен поглед към личности, случки и събития. На историческите факти и етнографските описания той придава вътрешен живот, превръщайки ги в жива действителност. Документите и свидетелствата, които при традиционното краезнание се явяват в сухо, претрупано с подробности изложение, у него са представени сбито, интересно, обобщено, с акцент върху психологията на отделните събития. Преплетени с легенди, предания и лични спомени, изследванията му се отличават с творчески дух, освободен от изкуствено създадени доктрини, с белетристично майсторство, което увлича и убеждава. Следвайки главните моменти от родопската история, писателят насочва усилията си към очертаване на духовния облик на родопчанина, към разкриване на битовите, моралните и географските особености на неговия характер. "Като се каже история – отбелязва той в статията си "Живото" в историята и традициите" – обикновено се разбира

нещо отминало и мъртво, но това е заблуда... Сегашните свежи листа по голямото дърво на нашия съвременен живот теглят сок от историческите ни корени. От историческия ни дънер. "Времето е в нас и ние сме в него" – бе казал Левски, а би могло да се каже: "Историята е в нас и ние сме в нея." Историята никога не умира окончателно. Все нещичко от нея остава, за да живее в нас. Тъкмо с това "нещичко" историята има съвременно значение за живота ни в сегашно време... Историята отразява не само събитията в живота на един народ, но и неговия национален характер. А да познаеш своя националнен характер е не само любопитно, а и полезно. Ненапразно историята е наречена "учителка на народите". И нещо повече, историята е не само учителка, но и незаменима възпитателка на граждански добродетели."

Селищните монографии на Н. Хайтов са изградени върху разнороден изворов материал: исторически сведетелства, официални документи, етнографски данни, приказки, народни песни и вярвания, устни предания и спомени, взети от възрастни хора, преки носители на традиционната култура. Наред с позоваване на известните исторически съчинения ("История на българите" от Константин Иречек, "История на българската държава през средните векове" от Васил Златарски, "Княжество България" от Георги Димитров, "Българските старини в Македония" от Йордан Иванов и др.) Н. Хайтов пристъпва и към издирване на разнообразни архивни източници, мемоари и записки. Неговата "методология" е синкретична: той разчита както на личното наблюдение, така и на изучаването на родопския фолклор, на родопските народни песни и митология, позовава се както на мемоарната литература, така и на литературни източници. В това отношение писателят продължава традициите на българското краезнание, на това голямо културно-историческо дело, в което се открояват книги като: "Описание на Татар Пазарджишката кааза" от Стефан Захариев – първата селищна монография у нас, седемтомният сборник за Ловеч под редакцията на проф. Иширков, тритомната история на град Сливен от д-р Табаков, "Калофер в миналото" от Никола Начов, историята на Плевен от Юрий Трифонов, двутомната история за миналото на Чепеларе от Васил Дечов, "Стопанското минало на Габрово" от д-р Петър Цончев, в по-ново време "Миналото на село Момчиловци" от Константин Канев, и, разбира се, народоведските трудове на Антон Страшимиров, взел присърце душевността на "рупците". За Н. Хайтов с пълна сила важат думите, казани за предходника му в родопското краезнание Васил Дечов: "Живее и спи в София, но мисли и сънува Родопите." Интересът му към краезнанието не е средство за евтино популяризаторство и слава, а въпрос на целенасочен стремеж към опознаване на родната история и душата на българина. Чувството за национално самосъхранение, както и търсенето на историческата ни самоличност присъства във всички творби на писателя, за да се потвърди известният надпис на неизвестния летописец: "Всяка човешка слава е като тревата: тревата съхне, цветът ѝ опадва, а словото пребъдва от род в род."

Чрез селищните монографии на Н. Хайтов Родопите намират не само своя писател, но и своя изследовател и народопсихолог. Реставрирайки историческия климат, поминъка и социалното разслоение на населението, авторът ни дава пълнокръвна и сочно написана панорама на Родопите и родопчанина въобще. Неговите книги запълват редица съществени празноти както в историята, така и в етнографията, възкресявайки старите обществени и битови форми на живот. Изследванията

носят дъха и аромата на родния край, потопени са в неговата атмосфера, свързани са до болка с неговите обществени, исторически и икономически проблеми. В тях Н. Хайтов извършва не малка събирателска дейност: натрупва и систематизира значителен документален, фолклорен и етнографски материал, плод на изнурителна работа и дълголетни усилия. Подминавани с пренебрежение и снизходителна усмивка от снобите и псевдоучените, краеведските търсения на писателя възстановяват забравени страници от миналото на Родопите, пресъздават драматичната историческа и икономическа съдба на родопските българи: от залеза на Второто българско царство и османското нашествие през "потурчванията", кланетата и произволите на завоевателите до Освободителната руско-турска война от 1877–1878 г. Разговаряйки със стотици възрастни хора (някои от които са последните живи съвременници на определени исторически събития), трупайки факти, предания и легенди, Н. Хайтов събира безценен материал, без давност във времето. Такива са разказите за нападенията на "хайтите" (кърджалиите) в Родопите, за участието на българо-мохамеданите в Априлското въстание и така наречената "помашка република" в басейна на река Въча, за русофилския бунт от 1887 г. срещу Стефан Стамболов, за героизма на родопчани в Балканската война. От тях научаваме твърде много за заселването и демографската структура на Среднородопието, за помохамеданчването, за отношенията между разделените със силата на оръжието кръвни братя, за фанариотския гнет и отпора срещу него, за национално-освободителните борби, за това какви човешки, политически и стопански драми са преживели родопчани в борбата с епидемиите и вечно оскъдния хляб.

Селищните монографии на Н. Хайтов имат това предимство, че съчетават разказите на "живите извори", на столетниците, с документалните изследвания; в тях личните спомени и предания играят също толкова важна роля както и библиографските проучвания. Оттук и богатството им откъм документи (обикновено една от слабите страни на нашето краезнание) – български и чужди, предимно турски. Въпреки това, те не са педантични исторически и етнографски описания, а пъстроцветна мозайка, в която авторът вплита многобройни разкази, случки, събития, тънки подробности, които я правят осезаема и интересна. Това важи не само за историческата част на изследванията, а и за етнографската им страна, съдържаща разнообразно словесно и поетическо богатство. В нея авторът разкрива веществената и духовна култура на родопчанина, неговия поминък, неговите обичаи, религиозни празници и суеверия. Поднесени с белетристично майсторство, те изграждат динамична и жива етнографска картина, която действа както на интелекта, така и на чувствата.

Като народопсихолог Н. Хайтов се отличава с проникновение, с точност и богатство на наблюденията, с интуитивно вглеждане в светоразбирането на българина. Така паралелно с гражданската си роля да възпитават в родолюбие, творбите му се превръщат и в една първокласна психография на родопския край. Историческите събития и етнографските данни, които пресъздава писателят, са средство за самопознанието на родопчанина, фокусът, чрез който се разкрива неговият характер. Те са и опит да се отговори на вечно измъчващия ни въпрос: "Какъв народ сме ние, какъв е националният ни облик, какви са особеностите на българската народопсихология?"

Чертите на националния (и в частност на родопския) характер Н. Хайтов търси и обяснява различно: от географските измерения до битовите и моралните особености.

Душевността на родопчанина е представена многостранно. Проследени са основните закономерности, които я определят: географската среда, социално-историческите фактори, принадлежността към определена религия. Без да дава превес, както Антон Страшимиров, на географските закономерности във формирането на характера, Н. Хайтов отделя голямо внимание на природните условия и начина на прехрана в Родопите, оказали не малко влияние на родопския "народностен тип". Във всяка една от краеведските му монографии има отделни глави, посветени на местоположението на отделните селища, определящо различните културни и географски условия на тяхното развитие. Но все пак акцентът е положен върху значението на историческите превратности в съдбата на Родопите. "Животоописанието" на Манастир, Девин, Асеновград, подробното проследяване на историята на с. Яврово: заселване, епидемии, нападения на кърджалии, борба с турските произволи, управлението на Тъмръшлии, Априлското въстание и т. н., дават в миниатюр българското минало.

Тук Н. Хайтов се докосва и до един въпрос (който ще бъде предмет и на публицистиката му) с важно значение за нашата народопсихология и история. Това е проблемът за произхода на родопските мохамедани, за тяхната национална принадлежност и съзнание, както и за рисковата преграда между тях и останалите българи в Родопите. Неслучайно писателят се обявява против думата "българо-мохамеданин", поставяща неестествен водораздел по религиозен признак между едни и същи българи: "И все пак тая дума не би събудила особени възражения, ако въпросът беше само естетически. По съществото е, че с втората си съставка "мохамеданин" тази дума внася в постоянно обръщение едно религиозно понятие, което не е присъщо за абсолютно всички българи-мохамедани. [...] Хулна дума била думата "помак". Защо? За това ли, че обяснява народностната драма (според редица авторитетни български учени названието "помаци" идва от "помъчени", т.е. приели насила мохамеданската вяра) на родопските българи? Та много ли по-приятна за ухото е думата "мохамеданин", прикрепена към думата "българин"? Две понятия, насилствено свързани с помощта на ятагана, а сега – с помощта на недалновидни езиковеди"[4]. Н. Хайтов е яростен и последователен защитник на идеята за българското национално самосъзнание на родопските помаци. Приели исляма различно: поединично или изведнъж, доброволно или насилствено, те не скъсват с българщината. Изповядвайки мохамеданската религия, а оттук и наложените им турски имена, те запазват изконните си традиции и обичаи, съхраняват българския език – залогът за народностната им идентичност. Навсякъде авторът подчертава общите битови, езикови, народностни и исторически корени между родопските българи-мохамедани и останалите българи, утвърждавайки националната кауза в родопския край.

В сравнение с болшинството от краеведите, които събират добросъвестно, но рядко анализират, у Н. Хайтов фактологичният материал и неговата интерпретация вървят ръка за ръка. Краеведските му книги са същевременно и изследователски, съдържащи редица анализи и изводи. В тях той не спестява горчивата, понякога историческа истина, не прибягва до "козметични" манипулации с първичния материал. Това проличава както в тълкуването на схватките между фанариотите и българската национална общност в Асеновград през XIX век, така и при разказа за турското нашествие в Девин; както в пресъздаването на кървавите междуособици по времето на "комитлика" (дейността на Върховния македонски комитет в Среднородопието в

периода между 1896 и 1912 г.), така и при проследяването на управлението на Тъмръшлиите в Рупчоската нахия (област).

Обвиняван в пресилен патриотизъм, Н. Хайтов никога не жертва правдата, дори когато тя не е в полза на българския народ. Разглеждайки например фанариотската инвазия в Асеновград, той изрично отбелязва, че тя не е имала нищо общо с гръцкия народ, с неговите въжделения и цели. "Справедливостта налага да се отбележи ясно: не гърците в Станимака водят борбата за претопяване на българското население, а създадените от духовенството български родоотстъпници – гръкоманите, ренегатите, наричани от истинските гърци с презрителното прозвище "лангери"... И ако трябва историята да призове някого на съд, това са гръкоманите, които стават опора на фанариотските попълзновения, придават им енергия и сила; гръкоманите, които, забравили своята българска народност [...] стават оръдия на фанариотската мегаломания и озлочестяват българщината с много страдания и беди." Не по-малко горчиви истини съдържа и проследената от Н. Хайтов история на Априлското въстание в Средните Родопи (селата Яврово, Лилково, Бойково, Дедово), изпълнена с жертвоготовност и себеотрицание, но и с жалки предателства и робско кланяне на глави.

Всичко това дава основание на писателя да изгради по-късно своя теория за ролята на географския фактор (на който обръща внимание още родоначалникът на модерното европейско законодателство Монтескьо) върху характера на българина: "Северните народи са по-овладени. Обърнете внимание, че именно северните народи на планетата са най-богатите, най-преуспелите и основната причина за техния напредък съвсем не е в по-голямата им умствена пълноценност. Ние, южняците, сме достатъчно умни, изобретателни, но с едно нещо северните решително ни превъзхождат – с дисциплината си и способността да се владеят. Превъзхождат ни с гражданското си поведение и с това, че не се поддават така лесно на емоционални импулси. Докато в страните със силно слънчево греене добиването на храна е ставало сравнително по-лесно. Това отпуща човека и по друг начин протича личностното, а и общественото развитие"[5]. Спирайки се на известното съчинение на Флавий Вегенций Ренат "Кратко изложение на военното дело", Н. Хайтов изтъква факта, че римляните неслучайно са отбягвали да зачисляват в легионите си новобранци от южните предели на империята, т.е. около река Дунав, поради простия факт, че кръвта им е била "разредена", а не гъста: "Така още в антично време ние сме били ориент, а ориенталщината е черта. Българите преуспяват на Запад, а тука се влачим като червя. Там средата затяга разхлабените от слънчевото греене генетични бурми"[6].

Селищните истории на Н. Хайтов разкриват родопската душа, която "не обладава европейския мистицизъм, за да жертва земното за небесното". Проникнати от идеята за мъжеството и сърцатостта на родопчанина, те съдържат всичко: историята на селото или на града, заедно с цялата му духовна и веществена култура, стопанското развитие, фолклора. Така многобройните исторически данни не стоят изолирано, а влизат в органична връзка с народопсихологическите и етнографските особености на Средните Родопи и най-вече с икономическите процеси, независимо че те не са толкова ефектни за разказване. Според Н. Хайтов: "Историческите явления, колкото и самостойни да изглеждат, са в повечето случаи производни на икономиката, заселвания, разселвания, междуселски разпри, бунтове, кавги и други. С икономиката са свързани и езикът, и етнографията, ако щете – вярванията, суеверията и традициите."[7]

Изразителен пример в това отношение е етнографският облик на стария Станимака. Проследявайки развитието на лозарството и винарството, на овощарството и скотовъдството, както и картината на отделните занаяти и търговията, авторът не остава при единичните описания, а търси взаимообусловеността на различните факти. Именно икономиката, тази "секретна барутница на събитията", както я нарича той, стои в основата на жизнеността на Асеновград и асеновградчани. Разрушен няколко пъти до основите по време на кърджалийските размирици, градът се възражда за невероятно кратки срокове. Каква е тайната за това внезапно възкръсване и тази воля за борба, пита се Н. Хайтов? "Може би в заровеното имане, а може би в заровените лозови кютюци? Не знаем точно, но то е пред очите ни: през 1811, т.е. на "утрешния" след грабежа ден, станимашките граждани спазаряват резбари да направят олтарната стена на църквата "Св. Богородица Дълбоката", една резба, която ще се работи единадесет години и ще струва хиляди грошове. Идва глад, идва и чума наред с глада, хората бягат, други измират, лозята запустяват и градът – аха-аха и той да запустее и да свърши. Ала той не само не свършва, а зида нови къщи, поправя арковете и се разкрасява след преживените няколко смъртни и се умножава, след като е бил няколко пъти унищожаван." И причината за тази жизненост писателят открива не само в притока на нови хора от съседните села, а и в икономическото процъфтяване на гражданите от стария Станимака: "Само с лозарството и свързаната с него търговия на вино, ракия и оцет можем да си обясним голямото благосъстояние на града в миналото, многото черкви, хубавите и красиви къщи, прочутите негови богатства, които на два пъти са били разграбвани от кърджалиите и пак останало достатъчно, за да се възроди и отново закрепи градът – по-хубав, ако не и по богат."

Написани увлекателно, с подчертан белетристичен елемент (но верни на факта!), селищните истории на Н. Хайтов разкриват преди всичко характера на описаните случки и личности. Те показват многоизмеримостта на събитията, вълнуват и възпитават едновременно, "очовечавайки" историята. Това не са академични проучвания, замислени и създадени в кабинетна среда, а сочен плод на дългогодишни наблюдения и преживелици, на личен допир с хора от различни кръгове и разнообразни професии. Въпреки многобройните исторически истини и предания, въпреки етнографските описания, в краеведските си трудове писателят се интересува най-вече от човека. Навсякъде в тях Н. Хайтов е привлечен от хората, от родопчанина, от българина, изобразявайки духа на селищата чрез радостите и грижите на техните жители. Независимо от точността на географските описания (местности, реки, махали, речни канали, върхове, планини и т.н.) и автентично пресъздадената историческа атмосфера, съдбата на хората е водещият идейно-емоционален център. Зад домашната уредба и домостроенето, облеклото, храната и храненето прозира характерът на родопчанина, неговото трудолюбие, честност, човечност и сдържаност.

В сравнение с добросъвестните, но еднообразни и скучновати краеведски описания Н. Хайтов винаги намира интересна визия. В монографията си "Асеновград в миналото" например наред с изобразяването на поминъка и бита на асеновградчани, той се спира и на новостите и правонарушенията в града – лакмусът, през който прозира душевността на неговите жители. Те с недоверие приемат първите плугове система "сак", първия автомобил, първата шевна машина, първата пишеща машина, първия публичен дом. Използвайки сведения от пресата, ровейки се из общинските

регистри и протоколите на градския съвет, авторът прави една ретроспективна "разходка" из миналото на Станимака: пъстра, богата и неспокойна, откроваща лицето и атмосферата на града от края на XIX и началото на XX век, неговия социален, нравствен и обществен климат. "Борбата в края на века (XIX в. – б. м., И. Х.) – пише той – е повсеместна: борят се коняка с мастиката, "гроздовицата" – със спирта; модната бира – със старото вино и тая борба разтърсва махалите и разбърква торбата с парите. Като правило дребното умира, смазано от едрото, старото загива под напора на новото и бурята на времето постепенно го поваля, за да го замени новият, двадесети век."

Краеведските книги на Н. Хайтов са написани емоционално, тяхната сила е не толкова в точността на фактите, колкото в способността да се внуши историята и етнографията, в умението да се открояят психологическите черти на героите и явленията. "Не всякога добродетелите или пороците се проявяват в блестящи подвизи – пише Плутарх в своята биография на Александър Македонски – напротив: твърде често някаква незначителна постъпка или анекдот, или пък шега разкриват по-добре характера, отколкото няколко сражения с десет хиляди убити или пък бляскавата победа при обсадата на някой град." Разказите на писателя, неговите характеристики не са самоцелни, а път към разкриване особеностите на българския характер. Воден от интереса си към народната психология, Н. Хайтов се спира не само върху социалния облик на отделните селища, а и на характерологията на личностите, които дават "вкуса", аромата на епохата. Така оживяват фигурите на устовския дерибей Аджи ага, на Ахмед ага Тъмръшлията и неговите братя, на априлските съзаклятници начело с Отон Иванов, на Павел Костов – председател на революционния комитет в Станимака, на Ботевия четник поп Сава Катрафилов, както и на многобройните учители и свещеници, които прокарват нишката на духовното възраждане в Родопите.

Изследванията се отличават със стилово богатство и повествователен чар, с умението да се поднася заразително и емоционално автентичната атмосфера на времето. Ето защо авторът рисува не просто исторически фигури, а художествени герои с техните страсти и слабости. Великолепен пример за това е описанието на Станимашкото съзаклятие и провалът на Априлското въстание в Асеновград. Тук централна фигура е неговият подбудител и организатор Отон Иванов. Според собствените му бележки той е роден в Пловдив на 28 март 1850 г. Неговата родолюбива дейност започва през 1872 г., когато става часовникар в Станимака. В началото на 1875 г. Отон Иванов се преселва в Пловдив, а след това в Пазарджик, за да замести починалия революционен деец Никола Ратянков. Близък приятел на Бенковски, Отон е имал за задача да организира подпалването на Пловдив. След неуспеха на мисията той отива в Станимака, оттам тръгва към Лясково, Яврово, Дедово, увещавайки селяните да се вдигнат на въстание. Заловен и осъден на затвор, Отон Иванов лежи десет месеца в Пловдивските тъмници, след което е преместен заедно с други български затворници на един беломорски остров. Там прекарва до юни 1878 г., когато по силата на руско-турските споразумения той е освободен и се завръща в България.

Не по-малко драматична е и съдбата на Павел Костов. Преуспяващ търговец, собственик на хавани за производство на тютюн, той е един от най-ревностните местни свободолюбци и патриоти, и то в най-гръкоманския район на Южна България. Арестуван по време на Априлското въстание и освободен чрез гаранцията на

богатия станимашки търговец Петракоолу, след Освобождението той става кмет, раздавайки почти цялата си заплата на бедни и болни. При неговото кметуване се полагат основите на Асеновградската гимназия, както и строителството на така наречения "Павлов мост" над река Чая, свързващ Асеновград с Бачковския манастир.

Всичко това е разказано от писателя с едно чисто и честно вникване в биографиите на Отон Иванов и Павел Костов, с един пълнокръвен език, което обяснява, защо историческите и етнографските изследвания на Николай Хайтов не губят от своята свежест през годините.

Н. Хайтов е верен на историческата истина, но не е скучен. За него историята и етнографията са сравнителен животопис, изпълнен с драматични съдби и неочаквани преображения. В статията си "Внимание – документ" той намира, че: "В добрата документална книга трябва да има и измислица, при условие че тя не засяга или видоизменя фактите, а се отнася за онези неща, които изграждат "атмосферата на произведението"[8]. Ако се вгледаме внимателно в неговите исторически и краеведски текстове, ще видим, че той е точен, без това да пречи на въображението. Въпреки че не са белетристични произведения, те се четат с увлечение, наслада и напрегнатост, сюжетите им са стремителни, напомняйки за някои от най-хубавите страни на чистата белетристика. "Нека добавя – пише Пантелей Зарев, – че Николай Хайтов е оригинално сладкодумен, особено когато разказва за живота и теглото на нашия народ под османско иго. Виждаме героите на онова време, психологическото състояние на народа, величието на отделния човешки подвиг. При тия описания на отделни случки, както и когато разказва за дълбокото историческо минало, за времето на "морията", холерата и чумата, преминавали през родопската земя, той е повече писател, отколкото събирач на факти, разказвач на произшествия. Бих добавил: писателят е водил мисълта и чувствата на изследователя, на народоведа."[9]

Независимо от своя изследователски характер, селищните истории на Н. Хайтов са написани сочно, с една силно доловима сърдечна нотка, съдържайки чертите на самородната проза. Те са видими както в образния език на автора, така и в пресъздадените събития, исторически случки и герои. Писателят има способността да внушава краезнанието, да го насища емоционално, "прекарвайки" го през сърцето на читателя. В неговите книги оживяват чорбаджии и мухтари, селски пъдари и съдилища, религиозни и традиционни празници, суеверия, чалгаджии и слугини, корумпирани общински съветници и кметове, сиромаси и богаташи, гръкомани, туркофили и патриоти. Творбите са проникнати от мекотата на родопската душа. В тях е съхранено уважение към живота на миналото. За Н. Хайтов народоописанието не се изчерпва с "размерите на оралата и формата на глинените паници", а представлява потъване в бита, обичаите и морала на българския народ. Така изследванията носят в себе си едновременно чертите на етнографския и на историческия очерк, на социалното проучване, а защо не и на художественото произведение. Повествователният му маниер няма нищо общо с наукообразния стил, сухото изложение и безпристрастната обективност.

Ето я например Станимашката чаршия, с нейните дюкяни и изби, пълни с вино и суджуци. Тя започва с най-известното заведение в града: кафенето на Арапа. То е с прозорци от всичките страни, за да могат посетителите, когато си пият кафето да гледат към чаршията и навътре към градината на съдържателя. По стените на кафенето

има закачени кремъклии пушки, криви саби, ятагани, силяхлъци и ками. Съдържателят – Арапа, носи фес, чийто пискюл пада чак до раменете. Той работи кафеджилъка не за пари, а за кеф, за престиж на занаята. До кафенето на Арапа е магазинът на Каламанди, който пръв започва да продава в Асеновград пакетиран тютюн. След него идват бакалницата, клубът на социалистите, основан от съзаклятника на Отон Иванов – хаджи Димитър Стоилов, фурната за прочутите станимашки мекици и гевреци, ханът и кръчмата на Карпуза. Там е "търговската борса на Станимака", "деловият център на града", място, където "се водят пазарлъци, капарират се стоки, "поливат" се продажби и покупки и, разбира се, правят се денонощните зияфети. Веселбите в кръчмата, обилно поляти с мастика, съпроводена с по двайсет и повече мезета, често се пренасят в домовете на асеновградчани, продължавайки под звуците на музиката до зори.

Селищните монографии на Н. Хайтов са синкретични книги. В тях откриваме исторически, географски, етнографски, есеистични и публицистични елементи, синтез, който е в природата на автора. Те са жанр, който допада на неговия темперамент и творчески натюрел. Пълнокръвната и изразителна картина на миналото е резултат и от динамичността на повествованието, което представя различните факти като поредица от случки и събития, разкриващи родопчанина в действие, откроявайки нови черти от вътрешния му мир. Превръщайки се в един от духовните центрове на неговото творчество, тези творби показват органичната връзка на писателя със съдбата на нашия народ, дълбокото изживяване и преоткриване на истините за българската народопсихология.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

[1] За дебюта на Николай Хайтов в българската литература вж автобиографичната му книга "През сито и решето". Слънце, 2003 г., както и "Дневник". Книга първа. 1988.

[2] ЖЕЧЕВ, Т. Николай Хайтов и неговите "Диви разкази". – В: Жечев, Т. Критически погледи. С., 1975, с. 198.

[3] ХАЙТОВ, Н. За творчеството. Варна, 1982, с.187.

[4] ХАЙТОВ, Н. Публицистика. С., 1975, 279–280.

[5] ХАЙТОВ, Н. Време за разхвърляне на камъни. С., 1994 г., с. 136.

[6] Пак там, с. 137.

[7] ХАЙТОВ, Н. Публицистика, с. 248.

[8] ХАЙТОВ, Н. За творчеството, с. 111.

[9] Предговор към книгата на Н. Хайтов Миналото на Яврово, Девин, Манастир. Пловдив, 1985, с. 9.

III. ОТЗИВИ, ФРАГМЕНТИ, АНКЕТИ, МЕМОАРИ

Гергана Начева

УЧЕНИКЪТ И НЕГОВИЯТ НАСТАВНИК

"Никъде в литературата характерът не е така съдбовно необходим, както в областта на критиката. В критиката, когато са налице другите качества, може да остави някаква следа само онзи, за когото при запазени пропорции са в сила думите на Брехт за Ведекинд: "Най-голямото негово дело беше личността му. "

(Борис Делчев "В късни часове")

Ако се опитаме да ситуираме научното творчество на проф. Иван Сарандев в съвременното ни литературознание, ще установим, че то е многостранно. Той насочва своите критически усилия предимно в мащабни литературнокритически изследвания, за което говорят четирите му монографични книги: за Пенчо Славейков, Дора Габе, двете книги за творчеството на Йордан Йовков и двутомната му "История на българската литература 1918–1945".

Ученият се представя и в други жанрове, създавайки литературнокритически сборници като "Имена и години" (1967), "Герои и конфликти" (1967), анкети с Емилиян Станев, Дора Габе, Елисавета Багряна, Валери Петров, студии, статии, съставителства и др. Това е указание и за неговия комплексен подход, многоаспектност на гледните точки, функционализиране на литературния факт – оцелостено концептуално от индивидуалния му критически почерк.

Съвременните интерпретатори са склонни да го вписват сред такива имена, работили върху пространни изследвания от българската историография като Иван Сестримски, Стефан Елефтеров, Дочо Леков и др.

В литературната критика Сарандев е радетел за ясен, логично аргументиран и точен израз. Оценките му са категорично защитени и прецизни.

Историкът Сарандев притежава остро чувство за значимостта на документалните свидетелства, за продуцирането и съхранението им. Това доказва и критическият му дебют – още като студент открива и разшифрова неизвестни спомени за смъртта на Пенчо Славейков от Боян Пенев. Следващото му откритие в тази посока е неизвестно издание на "Епически песни" на Пенчо Славейков, което огласява в първата си студия, поместена в "Известия на Института за литература" към БАН (1959). Към стенографските записи на Б. Пенев той се завръща по-късно – в 1973 г., когато след упорит труд дешифрира дневниците и спомените му. Това е неповторен жест в нашата литературна практика, благодарение на който можем да съзрем по-отблизо човека и твореца Б. Пенев. С този акт Иван Сарандев привлича върху себе си вниманието на изтъкнатия критик и изкуствовед Борис Делчев, чиято висока оценка откриваме в литературните му фрагменти "В късни часове". Според него само тук Б. Пенев успява без особени усилия да "преодолее пристрастията си и да заговори с езика на обективния ценител" и в това критикът открива документалната стойност на така наречените "интимни бележници, тези необвързани свидетелства пред утрешния ден". В 1975 г.

между двамата се установяват приятелски и творчески взаимоотношения, които продължават до смъртта на Б. Делчев през 1987 г.

Творческата биография на Ив. Сарандев условно би могла да се раздели на два периода – журналистически, в авторитетни издания и издателства ("Пулс", "Литературен фронт", "Народна култура", "Български писател", агенция "София-прес") и научен, започнал твърде категорично.

Докато през 60-те години той се прицелва в литературния детайл и проблематизира свои съвременници – поетите Михаил Берберов, Константин Павлов, Стефан Цанев и белетристите Емилиян Станев, Андрей Гуляшки и др., през 70-те години усилията му се съсредоточават върху творчеството на П. П. Славейков.

Ив. Сарандев представя академичното изследване "Пенчо Славейков. Естетически и литературно-критически възгледи". До този момент това е слабопозната област от наследството на писателя, игнориран идеологически заради индивидуалистичните и ницшеанските му възгледи. Изследването артикулира някои от езиците на марксистките критически практики, но ги надмогва, отдавайки заслуженото на Пенчо-Славейковите европеистки уклони и тоталността на културологичния му проект. Тук той за първи път се мисли като блестящ полемист, литературен критик и есеист, пионер на импресивната критика у нас, който в определени аспекти взема връх над поета.

Защитената дисертационна тема поставя начало на научното поприще на Ив.Сарандев – старши научен сътрудник първа степен в Института към БАН в Секцията по История на българската литерарура след Освобождението, където работи и до днес.

Пристрастията му към биографичния детайл и автентичните документи, както и съхраняването на лични архиви, ще инспирират създаването на проблемна група "Литературни анкети". Благодарение на това начинание днес съществуват диалозите с над 35 изтъкнати български творци от Емилиян Станев до Валери Петров, Леда Милева и др. Чрез анкетьорския способ се достига до генезиса на творческия процес, авторовата самооценка и "лабораторни" наблюдения.

През 90-те години на миналия век от позициите на опита Сарандев създава и една групова анкета с участието на 101 български писатели, отговарящи на 31 въпроса. Той замисля книгата в далечната 1968 г. В своя дневник "Хроника на едно приятелство" ученият свидетелства как е предложил анкетен лист на приятеля си Б. Делчев, когото счита за свой литературен наставник: "Дадох му един анкетен лист от въпросите на Шишманов "Из един албум" и го помолих да го попълни. От много години съм решил да осъществя тази идея – да продължа със същите въпроси на проф. Иван Шишманов и след това да анализирам резултатите. Очаквам да получа интересни резултати. Бай Борис одобри идеята ми."

Резултатите са повече от интересни – те очертават профила на 8–9 генерации български творци от Иван Вазов до поетесата Мирела Иванова. По думите на самия съставител, това е едновременно "енциклопедия и история в движение." Подобно на късчета на пъзел изследователят успява да конструира групов портрет на българския писател в продължение на 100 години.

Проф. Иван Сарандев продължава една традиция за личностно-национална и културна самоидентификация, подета от проф. Иван Шишманов, акад. Михаил Арнаудов, проф. Тодор Боров, проф. Спиридон Казанджиев.

Отдал усилия на няколко от големите имена в българската литературна история, анализаторът се насочва към друго водещо присъствие през 30-те години на XX век –

Йордан Йовков. Ученият представя изследване върху емблематичната книга "Старопланински легенди", но и тук концепцията е оригинална. В монографията "В света на "Старопланински легенди" (1980, второ преработено и допълнено издание 1993) легендите се подлагат на културна, фолклорна и литературно-анализаторска археология. Текстологично е разчленена изворната материя на легендарното и песенното, кодирано в паратекстовете на мотото, за което Йовков упорито и тревожно настоява пред Владимир Василев. Това генерира нови смисли, а творбите се съполагат в два концептуални концентрични кръга – европейски и балканско-български. Акцентира се върху приноса на автора в легендарния жанр, привлича се българска и чужда рецепция. Борис Делчев определя книгата като "блестяща".

Следващият мащабен труд израства върху обстойно изследване, с което ученият защитава голям докторат – "Йордан Йовков. Жизнен и творчески път 1880–1937". Проучен е целият архив на Йовков, предоставен от дъщеря му Елка Йовкова. Всеки биографичен и документален факт е приложен с рядка прецизност и благодарение на умелото анализационно, психобиографично, фактологично обобщение се съгражда могъщата творческа фигура на Йовков, ситуиран както върху балканския литературен ареал, така и върху световния културен хоризонт.

Творческите усилия на Иван Сарандев напомнят констатацията на Цветан Тодоров, който иронизира своите структуралистични увлечения: "Днес се интересувам помалко от творбите и повече от тяхното създаване." Както отбелязва големият френски учен от български произход, "диалогът с авторите от миналото е асиметричен: тези автори често са значително по-интелигентни от нас, но в същото време ги няма. Те говорят само толкова, доколкото ние ги огласяваме." ("С дълг и наслада".)

Монографията за Йовков предизвиква множество положителни рецензии, сред които тези на трима академици – Пантелей Зарев, Ефрем Каранфилов, Петър Динеков. Като рецензент на книгата Б. Делчев смята, че след нея в биографията на Йовков няма бели петна и ако в бъдеще се добави нещо, то няма да промени цялостната картина. Творбата завоюва обществено признание – отличена е с наградата за литературознание на СУ "Св. Климент Охридски" за 1987 г. Тя представлява ценен принос в йовковедението, но може да се мисли и като реплика в балканската реторика, защото учленява смесването на културите в региона. Уловени са координатите на патерналистичен, романтичен, битов, художествен свят в разпад (земеделска срещу скотовъдна Добруджа), утвърждаване на универсални морални и ценностни нагласи и сблъсъци. През 1988 г. И. Сарандев е избран за професор по "История на българската литература между двете световни войни". Това е заслужено признание за приносите му в българската литература.

Една твърде интересна тема, която остава в маргиналията, е отражението на родния му град Ямбол в неговото творчество. Чувствителността на този град се утаява в естетическите и фикционалните му светове. Съвременната имагинология би го артикулирала като градът, където в 20-те години на миналия век са "шракали идеите", авангардистичен, но и анархистичен, обсебен от утопиите на Георги Шейтанов или от културния номадизъм на Матвей Вълев, оглеждащ се дори във визиите на Жорж Папазов. Темата за присъствието на Ямбол в литературния ни живот се начева от книгата на И. Сарандев за Васил Карагьозов "Живот се дава за живот", която очертава фигурата на един изискан ляв интелектуалец, франкофон, завърнал се от Гренобъл, учител в ямболската гимназия, преводач от френски на Молиер, Мюсе, Юго, Флобер. Тя властно се

налага в пионерското дело на Сарандев – антологията "Български литературен авангард". В студията, поместена в началото на книгата, са прецитирани спомените на Кирил Кръстев за сформирането на ямболската футуристична група, установила кореспонденция с Томазо Маринети, и създаването на ексцентричното авангардистично издание "Кресчендо", превърнало се в литературен мит.

Най-мащабното изследване в творческата биография на И. Сарандев е историографското му изследване "Българската литература 1918–1945", върху което работи в продължение на 30 години. Тук са поместени портрети на емблематични писатели, творили в периода между двете световни войни.

Това е първата българска литературна история, в която авангардът е обособен като отделно направление във всичките му проявления и разновидности, инспириран от радикални научни и технически открития, умората и апатията, както и от тежките рефлексии върху човешката психика от Първата световна война.

Литературният изследовател вижда авангарда, успоредяващ българската и европейската литература с техните естетически търсения, художествени принципи и закономерности. В момента той работи над първия цялостен преглед на третия модернистичен етап – "Увод в българския литературен авангард".

Непубликуваният дневник "Хроника на едно приятелство" е вход, чрез който се прониква в човешкия и творческия свят на двама критици и съмишленици – Борис Делчев и Иван Сарандев. Текстовете в този дневник очертават един диалог между твореца и времето, манифестиращ опозицията "творец – власт", как той се приплъзва покрай нея и абдикира във високите пространства на духовното и надвременното. Благодарение на дневника по-ясно се разкриват някои физиономичности както в нашия, така и в световния литературен процес през изминалите 50 години с техните тоталитарни стратегии.

Това провокира и самото заглавие на представения текст, който е перифраза на нашумялата в края на 70-те години книга на Цветан Стоянов "Геният и неговият наставник". Очертават се образите на двама критици от различни поколения, които с еднаква непримиримост се съпротивляват на фалша и лицемерието, литературното предателство, спекулациите със съвестта.

Респектиращ е и фактът, че Ив. Сарандев присъства в българската литература повече от четири десетилетия. Неговата критическа и редакторска продукция впечатлява със своя обем и пълнота. Името му е в съставителството на: "История на българската литература" в четири тома, том IV, "История на новата българска литература" на Б. Пенев в четири тома, "Йордан Йовков. Нови изследвания", "Боян Пенев. Нови изследвания" и др.

Общественикът И. Сарандев е член на няколко творчески съюза, сътрудник на средствата за масово осведомяване, участник в международни конгреси, форуми, симпозиуми.

Университетският преподавател е консултант на няколко докторанти, рецензент на множество хабилитационни трудове, научен ръководител на повече от 150 дипломанти в ПУ "Паисий Хилендарски". Всичко това го легитимира като духовен и литературен наставник, за който ние, неговите ученици, бихме могли да прецитираме думите му, изречени за Б. Делчев: "...ще дойде време, когато поколенията ще ни завиждат, че сме имали щастието да бъдем негови съвременници, предимството, че сме работили с него".

Александър Пиндиков

ИВАН САРАНДЕВ. БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА. ТОМ I. 1918–1930 (Издателска къща "Хермес", 2004 г.)

Литературната история като книга не е чест гост върху книжната лавица на българския читател. Това е очевиден факт в сравнение с другите литературни жанрове, при някои от които сме свидетели на водопади от заглавия. При тях търпението на хартията е като че ли правопропорционално на авторовото усърдие да се пише, да се пише, да се залива пазара, да се увеличава шаренията от заглавия често пъти без да се държи сметка за стойността, за съдържателността на написаното.

Жанровата специфика на литературната история преди всичко е сериозната бариера за графомана. Тя е тежък кръст върху плещите на осмелилия се да го понесе, продължително изпитание на качествата за "висок пилотаж", при който всякакъв опит да се имитира авторова кадърност е обречен на неуспех.

А трябва да признаем, че за хората, ценящи литературата, както и за онези, за които тя е смисъл и съдържание на духовния им живот, литературната история е насъщна потребност, тя е ключ и пътеводител в света на нематериалното, ориентир в безбрежните води на ценностното. Защото едно е да изчетеш десетки и стотици пикантни страници криминални истории, описания на измислени приключения на натруфени супермени, друго е да потънеш в света на Й. Йовков, Е. Станев, на Ф. Достоевски или Т. Ман, след като пред очите ти е бил очертан силуетът на писателя, детайлно анализиран белетристично-философският му профил от литературен историк, който с любов и заразителна страст е водил читателя из неизбродния свят на гения...

Споменах за оскъдицата, изпитвана в нашата национална словесност по отношение на жанра литературна история. Съображенията ми за тези думи са продиктувани от спомените на нашата младост: времето на нашето съзряване – юношеството и младежките ни години – края на 30-те и началото на 40-те години на миналия век.

И до днес съм съхранил спомена за юношеските ми вълнения, когато първите ми стъпки в запознаването с произведенията на българските писатели от средата на XIX век насам биваха съпътствани от трите томчета на неуморния Георги Константинов: "Стара българска литература", "Нова българска литература. От Паисий Хилендарски до наши дни": том I – "До Освобождението", том II – "След Освобождението".

А какъв празник – при това доста продължителен – бе прочитът на трудно намерената за покупка "Българска литература" на един от най-етичните български критици и литературни историци Иван Радославов, получил солидно литературно-философско образование в Швейцария. Открих я в книжарница "Просвета" на родния ми град Елена. Там намерих и предизвикалата толкова шум и дискусии негова антология "Млада България".

Припомням, че времето за което става дума, е само три–четири години след 9.IX.1944 г., когато статии като "Фашизъм в българската литература", бяха пуснати в настъпление срещу много от духовните достояния на националната ни литература, когато по башибозушки, унищожително се стреляше срещу класиката на българската литература: Вазов, Пенчо Славейков, да не говорим за молепсания и изцяло отхвърлен Йовков.

Нарастващата ми страст в онези години към литературноисторическото четиво ме насочи към прелюбопитното заглавие "Вечното в нашата литература". Неговият автор Николай Райнов ни бе завладял с "Богомилски легенди", с "Видения из древна България", с "Очите на Арабия", с митичната за нас многотомна "История на изкуството".

Но не за това ми е думата сега, а за горчивите спомени от покушението срещу един от най-големите синове на поетична България – П. К. Яворов, извършено именно от кумира ни Николай Райнов в литературноисторическия портрет на поета. В един от томовете на "Вечното в нашата литература" творецът на "Подир сенките на облаците", храбрият самоотвержен комита от планините на Македония бе посочен от аскета-ерудит Николай Райнов, обясняващ появата на някои от стихотворенията на Яворов с... дълбоката неврастения на поета. Прочитът на тези редове отпреди повече от 55 години оставиха рани в паметта ми до днес!...

Ще ми се да припомня за друг – партиен – погром над известния в миналото литератор Малчо Николов. В прословутия си доклад "Марксистко-ленинската просвета и борбата на идеологическия фронт", изнесен на Петия конгрес на БКП – 20 декември 1948г., Вълко Червенков каза: "Борбата срещу естетизма, формализма, индивидуализма, срещу упадъчните влияния в поезията, в живописта, в киното не е още поведена с всичката енергия, последователно и по целия културен фронт. А тя трябва да се поведе без отлагане. У нас продължават да излизат "литературноисторически" трудове като книгата на г. Малчо Николов "От Траянов до Вапцаров", като книгата на г. Иван Радославов "История на българската литература" и други подобни книги, в които от началото до края господствуват старите плесенясали и вредни възгледи на буржоазната естетика и литературна история.

Под носа на Писателския съюз и на нашата литературна критика г. Малчо Николов си позволи да превъзнася периода на фашистка диктатура като "един от най-плодоносните в творческо отношение период", който "обгръща всички области на духовния живот, всички изкуства – живопис, скулптура, музика, театър, и специално литературното творчество!"

Казаното дотук няма за цел да противопоставя различните поколения автори, пишещи в областта на литературната история, а да припомни позабравени истини от недалечното минало на литературния ни живот, когато и най-малкият опит за обективна оценка на ценностите трябваше да бъде промушван през иглените уши на догмите, през постулатите на партийни решения и постановления, през веригите на основополагащите принципи на марксистко-ленинската теория и естетика. Имената на видни и по-малко популярни оръженосци и блюстители на партийната линия в литературата са добре известни на по-възрастните поколения, следили развитието на културния живот у нас.

Споделяйки тези мисли тук, не може да не се оцени по достойнство благоприятният, нормалният климат в наши дни за развитието на изследователската литературноисторическа мисъл, за творчество на литературния историк без озъртане.

Припомних си това по повод наскоро излезлия първи том от двутомника на проф. д. ф. н. Иван Сарандев "Българска литература (1918–1945)." Първият том обхваща годините 1918–1930, подготвяният за печат втори – периода 1930–1945 г.

Избързвам да споделя убеждението си, че "Българска литература" – том I и II е книгата на живота на известния наш литературен критик, историк и университетски

преподавател. Казвам това с ясното съзнание, че вярвам в появата на нови заглавия – плодове на трудолюбивото и ерудирано перо на проф. Сарандев. Неговият път над четири десетилетия в литературата, заглавията, които носят името му, са гаранция за истинността на това мое твърдение.

Внушителен е техният брой, между които са:

"Книга за Дора Габе" – 1974

"Емилиян Станев – литературна анкета" – 1977

"Пенчо Славейков. Естетически и литературно-критически възгледи" – 1977

"В света на "Старопланински легенди" – 1980

"Йордан Йовков. Жизнен и творчески път" – 1986

"Дора Габе – литературна анкета" – 1986

"Елисавета Багряна – литературна анкета" – 1990

"Изповеди. 101 х 31" – 1995

"Валери Петров – литературна анкета" – 1997

"Български литературен авангард. Антология" – 2001

"Българска литература. Том I. – 1918–1930 – 2004

Преценявайки стореното досега от проф. Сарандев, можем да доловим връзката на научноизследователското му дело с имената на негови предходници – пионери в литературноисторическото поприще, както и на литературни историци от по-ново време – Боян Пенев, Иван Радославов, Малчо Николов, Георги Константинов.

Сарандев е един от убедените и грижливи ценители и следовници на водещите в миналото големи имена на литературни историци – Михаил Арнаудов, Боян Пенев, Иван Д. Шишманов. Неговата дълбока почит към тях е намерила своето отражение в онези пунктове от творческата му дейност, в които са вложени, доразвити и обогатени от него дела на предходниците.

Най-ярко това е проявено в изградения и ръководен от него колектив на групата за литературни анкети при Института за литература на БАН. Излезлите от печат заглавия на поредицата наближават 40.

В основите на това дело са опитът и поуките от трудовете на професорите: Шишманов ("Иван Вазов. Спомени и документи"), Арнаудов ("Към психографията на Яворов") и Спиридон Казанджиев ("Срещи и разговори с Йордан Йовков").

Книжовен подвиг е работата на Сарандев над стенограмите на Боян Пенев, в резултат на което се яви на бял свят документално-мемоарната книга "Дневник. Спомени" (1972).

В подстъпите на проф. Иван Сарандев към литературната история като предмет и осмисляне на научните му занимания, несъмнено значение има и общуването му с дълго живели и натрупали опит творци като стария литературен критик, литературен историк, философ и журналист Иван Радославов, от когото Сарандев почерпи поука и мъдрост, много сведения за едно литературно минало, което той се готвеше чрез задълбочените си проучвания да осмисля и оценява.

Ще прибавя и дългогодишното му искрено приятелство с литературния критик, есеист и изкуствовед Борис Делчев. Много години протекоха в сърдечни приятелски контакти с него – един от ерудираните български литературоведи, човек, "платил данък" в първите години след 9.IX.1944 г. на вулгарния социологизъм, допуснал някои прегрешения, но оставайки верен на своите леви преддеветосептемврийски схващания за ролята на литературата в условията на социализма.

След своя четиригодишен мандат на съветник по културата в българското посолство в Париж, Борис Делчев се завърна в България с придобитото там: с реалния си поглед на ерудит, получен от автентичния досег с процесите, протичащи в западноевропейската култура и по-специално във френската, с мъдрите преценки за този колосален духовен масив, понятието и знанията за който Борис Делчев бе получил не от страниците на партийни официози, а от непосредственото съприкосновение с онова, чието точно название е западноевропейска литература и култура.

През тези очи опитният, омъдрял литературен критик и изкуствовед разговаряше, спореше, недоволстваше в часовете на своите дълги срещи с приятеля си Иван Сарандев.

Това за някои наистина е приятелство. Според мене бе повече от приятелство: своеобразна школа по житейска мъдрост и литературна прозорливост!

Неотдавна излязлото заглавие на проф. Иван Сарандев "Българска литература" обхваща времето, когато у нас творят такива таланти като Йовков и Багряна, Далчев и Смирненски, Разцветников и Д. Габе, Каралийчев и Ракитин, Р. Стоянов и Загорчинов, К. Константинов и Ст. Л. Костов.

През този период в литературата ни се изявяват и експресионисти и футуристи, дадаисти и сюрреалисти, диаболици и имажинисти – една изключително богата гама от творци от различни направления и стилове, непознати за дотогавашното развитие на родната ни литература.

Поради това "Българска литература" на Сарандев е научен труд с ясно изразена новост, силно впечатляващ със своята структура, с подбора на имената и най-вече с методологията на литературното изследване.

Заслужава да се отбележи преди всичко отсъствието на едни до неотдавна практикувани остарели подходи на литературната историография, скована от схоластиката на една догматика, която с лека ръка канонизираше едва ли не за гении посредствени имена, а в същото време очевидно недооценяваше или "забравяше" истински надарени творци. Да си припомним за инкубаторното сортиране на автори и произведения, натрапвани чрез внушения на читателя за "гениалността" на това или онова име, на това или онова заглавие – днес отдавна забравени.

Всеки изследовател на нашата литература, а и всеки неин почитател, разгръщайки страниците на книгата, ще се срещне с един нов, стойностен прочит, извършен от автора, с тълкуване на литературния процес, протекъл в рамките само на 12–13 години – 1918–1930.

Появата на "Българска литература" е значителен факт в българската хуманитаристика, защото носи всички характерни черти на изследователския подход на своя автор и редица нови истини за познати писатели.

Началните думи на въведението на "Българска литература" са: "Нашият и чуждият опит в областта на колективните литературни истории, мисля, убедително доказа тяхната несъстоятелност. Игнорирането на субективно-творческото начало доведе до създаването на ужасяващи паметници на литературноисторическото счетоводство, хербарии от имена на автори, заглавия на произведения, безстрастно описани, пронумеровани, прошнуровани съгласно с изискванията и нормите на една идеологическа доктрина, в която естетическите критерии бяха предварително изгонени" (с. 5), т.е. сам авторът е изповядал своята истина, своето авторско кредо на литературен исто-

рик, че сътворяването на един творчески труд-проучване на действителните имена, очертаващи физиономията на нашата национална словесност, е всъщност индивидуален акт, в който се отразява личността на неговия осъществител. Тук несъмнено се долавя сериозното различие от неотдавнашното, отречено вече от времето и практиката колективно сътворяване на литературната история.

При внимателен прочит на "Българска литература", том I, читателят неминуемо ще открие нещо близко в подхода, в задълбочеността на проф. Сарандев, напомнящо за метода, маниера на забележителния му предходник проф. Боян Пенев.

"Когато работех върху второто издание на "История на новата българска литература" от Боян Пенев – пише Сарандев, – непрекъснато ме следваше един въпрос: как, по какъв начин от отделните лекции (обзорни или посветени на конкретни писатели) в края на краищата се раждаше целостта на един литературноисторически образ. И все не намирах отговор. А той можеше да бъде само един – чрез личността на литературния историк.

Днес литературната ни история се нуждае от връщане към първоизворите." (С. 6.)

Първият том на "Българска литература" включва имената на 27 български писатели, творили през периода 1918–1930 г., създали значителни произведения, издигнали на нов етап националната ни литература.

В книгата убедително се виждат качествата на автора. Наред със задълбоченото познаване на литературноисторическия процес, проф. Сарандев разкрива своята безспорна оценъчна способност, своя поглед за истински стойностното в националната словесност, майсторството си в портретуването на разглежданите писатели. Тук има нещо от погледа на алпиниста, взрян в релефа на планината пред него, примамван преди всичко от величествените масиви. Те разпалват страстта му за път към тях, те зареждат сърцето му с решимостта за изучаването им, а не ниските хълмове и хребети.

Пак поради тази причина в продължение на години Сарандев направи литературни анкети с едни от най-изявените творци на българското слово като Емилиян Станев, Дора Габе, Елисавета Багряна, Валери Петров. В тези анкети литературоведът успя чрез задълбочеността на своя психографски метод да изследва и документира съкровени истини от творческата лаборатория на анкетираните големи български творци и чрез това да се видят на дневна светлина поводи, подбуди, истории в зараждането и реализацията на произведения, влезли в златния фонд на националната ни литература.

Изследователските качества на проф. Сарандев са безспорно изявени при представянето на писателите от двата раздела на първия том "**Българска литература**". В него най-пълно е проследено творчеството на **Йордан Йовков**.

На този забележителен творец-класик на прозата проф. Сарандев посвети редица години на проучвания. В резултат на това се появиха "В света на "Старопланински легенди", монографията "Йордан Йовков", претърпяла две издания, редицата статии и други публикации, посветени на големия писател.

Сега в първия раздел на тома, озаглавен "С духа на новото време", името на Йовков заема повече от една трета от обема на книгата. И с пълно основание: в отрязъка от 12–13 години, в който е рамкирано литературноисторическото изследване в том I, писателската личност – еманация на духовната мощ на народа ни, е несъмнено Йордан Йовков.

С много любов и преклонение, с истинска изследователска страст и патриотична жар Сарандев нищи ден по ден, заглавие по заглавие, ред по ред сътвореното от гениалния син на Жеравна, съпоставя го и равнява с големи имена от европейската и световна литература, за да покаже неговия висок и достоен ръст на творец. Всичко това е сторено на издържан език, изпъстрен с образи и сполучливи метафори, пестеливо подкрепян с примери както от произведенията на големия сърцевед, така и от мисли на големи наши и чужди автори.

След Йовков следва представянето на **други забележителни творци** от разглеждания период.

Респектираща и високоотговорна е позицията на проф. Сарандев по отношение представянето и оценката на автентичния образ на Христо Смирненски. И по-конкретно изтъкването на истинските стойности в произведенията на това "слънчево дете на пролетарската поезия", както го нарича Антон Страшимиров.

Богатството на мотиви и полифоничност в сътвореното от щедрия му талант, десетилетия наред бе вмъквано в теснопартийните рамки, изобретени от Георги Бакалов и превръщащи поета едва ли не само в партиен бард, тръбач на революционни лозунги.

А Смирненски в никакъв случай не е само авторът на "Червените ескадрони", "Москва", "Йохан" и др. Той е поетът така чувствителен към децата на големия град, към бедняците и малките гаврошовци, към малката цветопродавачка, към жертвите на жълтата гостенка! Т.е. проф. Сарандев анализира и гради заключенията си върху многото пренебрегвани доскоро страници на този рано отишъл си талант, посочвайки реалните богатства, излезли изпод перото му.

Своя прочит и оценки Сарандев прави на всички тринайсет имена от първия дял на своята книга. Това са – освен Й. Йовков и Хр. Смирненски – А. Далчев и М. Белчева, Д. Габе и Е. Багряна, А. Разцветников и А. Каралийчев, С. Загорчинов и Ст. Л. Костов, Р. Стоянов , Н. Ракитин и К. Константинов.

Две десетилетия посвети проф. Сарандев в проучването на едно самобитно за българските условия литературно направление – **българския литературен авангард**, зародило се в страните на Западна Европа и Русия, обогатило стилово и образната система на нашата литература непосредствено след Първата световна война.

Това обогатяване се осъществява в няколко посоки, две от които са от особена важност: първо – авангардът у нас довежда до чувствително обогатяване творческата физиономия на популярни български писатели, чието изповядане на това модерно течение бе премълчавано допреди две десетилетия, а там, където това бе невъзможно, то бе споменавано в полушепот: Гео Милев, Ламар, Никола Фурнаджиев.

Второ – изваждане от забравата, от съзнателното затрупване с мълчание и непопулярност на поети като Теодор Драганов, Тодор Чакърмов, Георги Динев (Стефан Рол).

Освен тези трима поети-авангардисти проф. Сарандев включи в своята антология "Български литературен авангард" (2001) името на Боян Дановски, отбелязано с три прозаични творби, на почти неизвестните поети Марко Бунин, Ясен Валковски, Иван Буюклийски. Включена бе почти неизвестната първа книга на Ангел Каралийчев – революционната му поема "Мауна-Лоа".

За интереса у проф. Сарандев да се заеме с проучванията и популяризирането на българския литературен авангард може би е допринесло обстоятелството, че той се е

родил в Ямбол – некоронованата столица на българските авангардисти – футуристи и дадаисти, притежаващи и свое списание "Кресчендо", редактирано от Кирил Кръстев, Теодор Драганов и художника Иван Милев.

Тъкмо затова и родното място не може да не е имало някакво въздействие върху юношата Сарандев, още повече че Ямбол винаги е бил град с будно в интелектуално отношение гражданство. В това намирам и обяснението за научната смелост на уважавания литературовед, проявена от него с доклада му, посветен на авангардистките течения в литературата ни, изнесен през 1986 г. на Втория международен конгрес по българистика.

За родното ни литературознание авангардизмът е съдбовна тема, спрямо която литературната история бе длъжник редица десетилетия. Отраден факт е, че проф. Сарандев я превърна в свое многогодишно занимание, в един продължителен разговор на висок глас. Отделните авангардистки направления са видяни и тълкувани чрез задълбочения анализ на първоизвора – самите произведения. Това е сторено след детайлно вникване в концепциите на творците, чрез разглеждане на извършеното от предходниците литературни критици. Отдадено е дължимото например в разработката на теорията на българския експресионизъм. Изтъкнати са приносите освен на една такава ярка творческа личност, каквато е Гео Милев, и на Николай Райнов, Чавдар Мутафов, на Константин Гълъбов и Атанас Илиев.

Не са пренебрегнати и противодействието и негативизмът към това течение на имена като Иван Радославов, Васил Пундев, Иван Знахар, Константин Мочулски, Петър Завоев и др.

Изследователят, както вече стана дума, плътно се придържа към творческия факт и върху него и въз основа на него гради своите оценки, прави заключенията си.

При представянето на "Българска литература", том I, в Националния дворец на културата нейният автор сподели, че той я е писал с любов.

Наистина тази първа част на отдавна замисляната от Сарандев двутомна авторска история на литературата ни съдържа белезите на една трайна, позитивна емоционална ангажираност на своя създател. Това е обуславяло неговата вътрешна свобода в подбора и тълкуванията на включените двадесет и седем имена. Естествено би било и пораждането на някои несъгласия у специалистите по този подбор, по структурата и авторовите интерпретации.

Но дали това не би било нарушение на суверенното право на автора?! Дългият път в литературната история на проф. Сарандев е всъщност неговото завоевание.

Йордан Костурков

ПОСТМОДЕРНА ПЛУРАЛИЗАЦИЯ НА МОДЕРНИЗМА

Проблемите за дефинирането на модернизма в английската и американската литература възникват отново и стават предмет на дискусия при опитите за определяне на постмодернизма през последните десетилетия. По-конкретно в английската и американската литературна теория модернизмът традиционно се ограничава в рамките на така наречения "висок модернизъм" – от първото десетилетие на XX век обикновено до 20-те и 30-те години. Въпреки че авторите, които обичайно се разбират като модернисти – Вирджиния Улф, Джеймс Джойс, Д. Х. Лорънс, или Уилям Фокнър, Гъртруд Стайн, Франсис Скот Фицджералд (тук ще се ограничим само върху белетристи, тъй като в поезията и в изкуството въобще имаме и други параметри), рядко сами се идентифицират като такива, очевидно е, че формалният експеримент в исторически план насърчава разбирането им като нови, "модерни" и скъсали с традицията на реализма. Дори от горния кратък списък обаче се вижда, че степента на експерименталност при тях е различна, а в сравнение с други западноевропейски модернисти (Марсел Пруст, Франц Кафка, Херман Хесе и пр.) Ърнест Хемингуей, Шъруд Андерсън или Хари Синклер Луис биха се приели много повече като "реалисти".

В хронологичен ред възниква въпросът как да тълкуваме Хенри Джеймс или Джузеф Конрад например, или Джузеф Хелър, Доналд Бартълми, Томас Пиншън, Джон Барт, Дж. П. Донливи, Филип Рот, Владимир Набоков, Сол Белоу, Норман Мейлър, Б. Дж. Фрийдмън, Джон Хокс. Сред по-късните (закъснелите?) модернисти нямат проблеми с идентификацията вероятно Джон Дос Пасос, Джуна Барнс, Натаниел Уест, Хенри Милър, Анаис Нин. Редица теоретици "удължават" конкретно американския модернизъм до 40-те или 50-те години на XX век или дори до по-късно.

В горния типичен списък (който може да има варианти, но е достатъчно представителен) веднага прави впечатление, че жените-романисти някак си не са толкова "модернисти", колкото мъжете. Обикновено от списъците отсъстват афроамерикански творци. И точно така се оформя канонът МБАМ – "мъртъв, бял, американец, мъж" (по аналогия с оригиналното МБЕМ – "мъртъв, бял, европеец, мъж"). Естествено като канон той се фиксира значително по-късно, а конфликтите при дефинирането на постмодернизма са по същество конфликти с каноните на модернизма. В тази посока обаче опитите за дефиниране и предефиниране на модернизма водят не само до изясняването му, но и до нови възможности за интерпретирането на значителен брой автори, удобно-неудобно намерили признание, но не намерили по-дълбоко обяснение. Сред тях са афроамериканските белетристи Ричард Райт, Джеймс Болдуин, Ралф Елисън, Зора Нийл Хъстън, сред тях са и редица жени-романистки – съвременнички на несъмнената модернистка Гъртруд Стайн, като Едит Уортън или Уила Катър, а любопитното тук е, че отхвърлянето им от канона, дори преди той да е окончателно фиксиран, става на базата и на конфликт на поколенията.

В изследването си "Постмодернистка проза", в главата "От модернистка към постмодернистка проза: смяна на доминантата", Брайан Макхейл (McHale, 3–11) в спор с Джон Гарднър, Кристин Брук Роуз и Франк Кърмоуд, които се опитват да из-

тълкуват постмодернизма като "нов", "по-модерен модернизъм", или "неомодернизъм" в паралел с "палеомодернизма", цитира (McHale, p. 4) "седемте рубрики на модернизма" на Ихаб Хасан (урбанизъм, технологизъм, дехуманизация, примитивизъм, еротизъм, антиномианизъм, експериментализъм) и "шестте опозиции" на Питър Уолън: наративна транзитивност – нетранзитивност, идентификация – дефамилиаризация (*foregrounding*, актуализация, "остранение"), единична – множествена диагеза, затваряне – отваряне, приятно – неприятно, измислица – реалност, както и формулировката на Доу Фокема за "[...] известен брой композиционни и семантични конвенции на периодовия код на постмодернизма (като включителност, съзнателна безсистемност, безизборност или квазибезизборност, логическа невъзможност)", и контрастира тези конвенции на "[...] конвенциите на модернисткия код" (McHale, p. 7), включващи "[...] текстуална неопределеност или непълнота, епистемологическо съмнение, метаезиков скептицизъм и респект към индивидуалните особености на читателя [...]" (McHale, p. 8). "Аз ще формулирам, продължава Макхейл, доминантата на модернистката проза като *епистемологична*. Тоест, модернистката проза използва стратегии, включващи дефамилиаризиращи въпроси като: "Как мога да тълкувам този свят, от който и аз съм част? А какво представлявам и аз в него?" Могат да се добавят и други модернистки въпроси: "Какво има да бъде опознавано? Кой го познава? Откъде го познават и с каква степен на сигурност? Как се променя обектът на познанието, докато преминава от един знаещ към друг? Кои са границите на познаваемото?" (McHale, p. 9). По-нататък Макхейл предлага доминантата на постмодерната проза да се разбира като *онтологична*, като тези примери достатъчно ясно дават да се разбере как постмодернизмът може да се припознае в опозиция на модернизма. Ханс Бертенс в "Идеята за постмодерното: история" също изяснява началото на постмодернизма посредством дефиниции на модернизма (Bertens, 3–11). На практика обаче този дебат очертава такъв изключително широк спектър от аспекти (черти, рубрики) на модернизма, че той сякаш автоматично се плурализира като: новаторски, възвръщащ се към живот, трансконтинентален, с центрове големите градове и столиците, авангард, скъсване с установените правила, традиции и условности, нов начин на разглеждане на положението на човека във вселената, експерименти с формата и стила, символизъм, техника на потока на съзнанието, абстракция, фрагментация, противопоставяне на образите, изкусност, самопозоваване или възвратност, акцент върху горчивината на автономната творба, естетическа или литературна интровертност, отхвърляне на формите на реализма на деветнадесети век, оттегляне от сцената на обществения живот, висока естетическа и нравствена сериозност ("трудният" модернизъм), враждебност към нововъзникващата масова култура на все по-индустриализиращото се общество, експерименталност, скъсване с наративния континуитет, отказ от стандартния начин на репрезентация на образите и трактовката на времето и пространството и пр., към които можем да добавим също промененатa роля на индивида в индустриалното общество и по-специално новата роля на жената ("женски" модернизъм). Тези и други категории могат да бъдат структурирани също и в семантичен и стилистичен план, като поетика – формална и експериментална, а и социална и идейна, с присъщо отношение към положението на човека. Самият факт, че очакваното "и" в една категорична "дефиниция" липсва, а следва (почти) безкрайност от запетайки, е показателен за тази базкрайна плурализация.

Хю Кенър в прочутата си и най-често цитирана статия "Създаването на канона на модернизма" говори за "[...] безпрецедентна взаимозависимост между модернизма в прозата и модернизма в поезията [...]" (Kenner, p. 365), като по този начин не изключва дори опита си да внесе каноничен ред в съществуването на множественост на модернизмите. От друга страна, очевидно е, че "високият модернизъм" (репрезентативният) може да бъде конкретизиран и различаван от по-общото и (безкрайно) широко понятие и така също да обуслови трактовката на модернизма в неговата множественост. Наглед чисто географското репрезентативно дефиниране на руски, френски, немски, австрийски, английски или български (а също през последните години например на гръцки, съветско-естонски, ислямски – географските параметрите прерастват и в етнически, египетски, югославски, на американския Юг и други, някои от тях доста екзотични типове) модернизъм, всъщност отразява исторически процеси и обяснява неопределеността по датирането ("модернизъм от Втората световна война) и (не)възможността за оформяне на нова типология, която да следва едновременно различни принципи (Питър Никълс, който проследява развитието на теорията и художествената практика на модернизма от средата на XIX век, показателно нарича изследването си "Модернизми"). В последно време срещаме определения на модернизма като: либерален, религиозен, ранен, "друг", политически, примитивен, фашистки, сантиментален, холивудски, порочен, неохотен и дори постмодерен. В този план обаче е напълно уместно отделянето на американския модернизъм поне от по-широката теза за англо-американския модернизъм и регистрирането на фактически съществуващ "домашен" и "експатриантски" американски модернизъм. Това са термини в реален оборот наред със синонимните "локален" и "космополитен".

Кенър описва процеса на канонизиране на това, което той нарича "[...] национално движение, наричано "международен модернизъм [...]" (Kenner, p. 367), но същевременно коментира спецификата на американския, или провинциалния и др. типове модернизъм. "Този модернизъм [международният модернизъм – б. м. – Й. К.] пропъфтява в единения с други модернизми [...]" (Kenner, p. 367). Тези свои възгледи Кенър развива и в студията си "Домашен свят: американските писатели-модернисти", а Ричард Ръланд и Малкълм Брадбъри в тази връзка, както и по повод коментара на Джордж Стайнър за модерността, описват модернистката литература като "лишена от място" и "бездомна" и метафорично предполагат, че тя " [...] намира своя щастлив дом в Америка [...]" (Ruland, p. IX). По-горе търсехме паралели в дефинирането на модернизма и постмодернизма, но по същество такива проблеми съществуват и в другата посока на оста на времето, когато се опитваме да дефинираме модернизма в опозиция на реализма и дори Романтизма.

Вътрешното противоречие на литературните факти, дори в рамките на канонизирани творци на модернизма, на свой ред ражда естествена възможност за плурализация. Често описван като изкуството на големия град (но ако приложим този критерий в американската литература, ще трябва да изключим поне един архимодернист – Фокнър), у Брадбъри и Макфърлейн срещаме цял един дял, в който (западно) европейският модернизъм е квалифициран в рубрики като "География на модернизма" и "Литературни движения" (школи). Така например Ерик Хомбъргър (B: Bradbury, 151–162) назовава статията си "Чикаго и Ню Йорк: две версии на американските мо-

дернизми", с което не само потвърждава дефинирането на един "домашен" или локален (местен) тип американски модернизъм, но предлага и допълнителна децентрализация.

Самото разбиране на модернизма в различни страни по света не е еднакво и това може както да разколебае опита за плуралистично тълкуване, така и в равна степен да го подкрепи. "Терминът има широка употреба при описване на разнообразие от тенденции в [западно]европейската и [...] англо-американската литература на ранния двадесети век [...] Модернизмът е изненадващо неопределен термин, най-малкото и защото съществуват голям брой национални тълкувания на значението му [...]. (Macey, 257–258). Мейси говори по-нататък за различното разбиране и употреба на термина във Франция, Италия, Германия, испаноговоряща Америка, Бразилия, а обяснението може да се намери в предлаганите от Ханс Роберт Яус ("Литературна традиция и съвременното движение на модерността"), Хабермас или Рандъл Стивънсън ("Прозата на модернизма: въведение") обяснения за етимологията, произхода и възникването на разбирането на модернизма и модерността в историческа перспектива. Съмненията за точното времево разположение на модерността рефлектират върху модернизма и предлагат възможности за неговото разполагане откъм средата на XIX до към 60-те и 70-те години на XX век, а и неяснота за "приключването" му. В крайна сметка цялостната категория на модерността изглежда също търпи фрагментиране и плурализиране.

Англо-американската традиция в теорията и критиката най-често дефинира модернизма по асоциация с установения канон (в процес на разколебаване и разрастване) и това обяснява защо за автори и авторки като Уила Катър или Едит Уортън изглежда неприемливо тълкуването им като модернисти, а редица изследователи се принуждават дори да внасят и прибавят (и дори доизмислят) нови аспекти в характеристиката на модернизма, както прави Джо Ан Мидълтън с Катър. В този смисъл ни се струва, че приемливото множествено тълкуване на модернизма осигурява по-естествена възможност за обогатяване и усложняване на интерпретациите.

БИБЛИОГРАФИЯ. БЕЛЕЖКИ

BERTENS, H. The Idea of the Postmodern: A History. London: Routledge, 1995.

BRADBURY, M., M. and J. McFARLANE. Modernism: A Guide to European Literature: 1890–1930. London: Penguin, 1991.

KENNER, H. The Making of the Modernist Canon. Canons. Ed. Robert van Hallberg. Chicago: U of Chicago P, 1984.

MACEY, D. The Penguin Dictionary of Critical Theory. London: Penguin Books, 2000.

McHALE, B. Postmodernist Fiction. New York: Methuen, 1987.

RULAND, R. and M. BRADBURY. From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature. New York: Penguin, 1992.

Иван Станков

НОСТАЛГИЯ ПО ИСУСОВОТО ДЕТСТВО

(Върху новелата на Мирча Картареску "Мендебила")

Гледана отвън, "Мендебила" е кратка новела с почти банален сюжет според сократовската самоирония на Разказвача – няколко диви момчета играят своите примитивни и жестоки игри, додето в блока се заселва друго, ама истински друго момче, различно, странно, необикновено, чудато, което променя живота им макар само за известно време. Гледан отвътре обаче, този текст, както всеки добър текст, предполага многовариантно четене. Това, което на мен ми се струва особено важно, пък и съм убеден, че самата новела си го иска, е да се види на рентгеновата критическа снимка нейният библейски скелет. Не възпроизвеждането на библейски сюжети или персонажи, не репродуцирането на пасажи, заглавия и сцени от свещената книга, а наличието на глобална библейска конструкция. Текстовият корпус на "Мендебила" е по библейски симетричен и също се състои от два Завета – стар и нов, завършващ с апостолско Откровение. Двата завета имат своите различни закони и персонажи, които цитират скрито библейските си първопроекции, при пълна и талантлива липса на каквато и да е имитативност. Защитата на тази теза изисква разточителна фактологична обосновка. Тук само ще маркирам няколко основни пункта.

Новелата е разделена на две и това изрично е изговорено от разказвача. Събитието, което я разделя, е пристигането на новото момче. Разделено на две става самото време – преди и след пристигането на момчето. Малкото човечество на бившите немирници започва нов живот и ново летоброене. Детското общество следва двете хронологични свои фази – фазата на примитивната жестока "игрова" култура и фазата на цивилизационен духовен интегритет. Според признанията на разказвача игрите на децата от първата фаза са много "сурови". Сурови, пак по неговите признания, са и отношенията между тях самите. Организацията на детската банда е изградена на принципа на силата – кой кого може да бие. Дивашкото отношение към убитата с един удар котка, играта на тенис с полуживото врабче, насилието над "пленника" да яде червей, цялата жестока игра на Вражитроака носят алюзията за езичество в манталитета, в мисленето и в поведението. Това е старият завет с хилядите битки, жертви, наказания, отмъщения. Око за око, зъб за зъб.

Пристигането на новото момче е съдбовно за другите герои. Оттук нататък разказът се превръща в своеобразен евангелски апокриф за живота на Божественото дете. Тук, в "Мендебила", чудодеянията на героя са силно редуцирани и са вместени в културната ситуация на детето от втората половина на XX век. Евангелският Иисусов субстрат е "преведен" на езика на съвременното детство, като са оставени достатъчно експликативни маркери, отстраняващи каквото и да е двусмислие. Аналогиите на Мендебила с Божественото дете са пръснати и замаскирани из текста с артистична непретенциозност като неглижирана покана да бъдат забелязани поне от внимателното читателско око.

На първо място трябва да се отбележи иконографската перфектност във външния вид на Мендебила. На няколко пъти разказвачът отбелязва физическото му съвършенство – фигурата на тялото, главата, костната система, мускулите. Физиката на новото момче е изключителна, но изтънчена, "деликатна", както я определя Разказвачът,

и повествованието полага непрестанно усилия тя да не излъчва езическа телесна сила. Мендебила не може да бие дори Лумпъ, най-слабото момче от дъното на старата йерархия, но подчинява на себе си всички, включително и Мими, старозаветния цар на детската банда. Най-неприкритата иконографска алюзия с Божественото дете е липсата на мигли, заменени от тъмни кожички, които ограждат очите му – изобразителен похват, повторен неколкократно от Разказвача. Похват, който ни очаква във всяка една православна икона. Съвсем по иконографски този знак е прехвърлен и върху майката на героя, която "беше различна от всички наши майки, които перяха и чистеха по цял ден", и която е толкова висока, че на децата им се струва "безкрайна", а лицето ѝ се губи в синкава мъгла. И майката, и синът не са от "мира сего", не са от света на децата, такъв, какъвто са го познавали досега. Изцяло в каноните на православната иконография е леката и загадъчна усмивка на Мендебила, никога еднозначна, винаги смесица от хитрост, ирония и кротост като знак за двойната богочовешка природа на персонажа. Към края на новелата откриваме същата загадъчна усмивка и у майката, прегърнала своето Божествено дете.

Още при първата среща новият герой демонстрира своеобразна самодостатъчност, сдържаност, вглъбеност и тъга, неприсъщи за неговата възраст. Разказвачът още тук го е сдобил със скрита божествена атрибутивност, държейки го седнал в един фотьойл от домашния багаж на семейството, който подчертавал неговата "деликатност". Първата среща между децата и новодошлия е много експликативна, в нея са зададени редица кодове за по-нататъшния прочит на текста. Седейки във фотьойла като в божествен трон, Новият е запитан къде е баща му, на което той "отговаря", че баща му е дърводелец. Самият разказвач маркира, че това не е отговор на поставения въпрос. И наистина не е. Ако бащата на Мендебила, освен че е дърводелец, се наричаше и Йосиф, указанието щеше да бъде дебелашко и щеше рязко да ограничи игровите възможности както на децата, тъй и на текста, и експликативният потенциал на разказа трябваше да се развие в прав текст. Ако се знаеше къде е, ако го видехме в новелата, рязко щеше да намалее различността на Новия. Освободен от баща, Мендебила е родово изчистен, за да може в пълна степен да привлече и концентрира върху себе си вниманието на Разказвача и на читателя. Майка му, различна от всички останали майки, се появява само в две сцени, практически еднакви, когато се налага да носи на ръце раненото си момче като в някаква Пиета. Майката е част от различността и необикновеността на Мендебила.

Различността на Новия естествено смущава бандата и сред нейните членове се налага мнението, че той просто се "големее" и решава да го сниши, да го адаптира насила към общото ниво. Намираме се във фазата, в която старозаветният народ не разпознава бъдещия месия и продължава своите груби, дебелашки жертвоприношения. Без да смята, че неговото време още не е дошло, Новият е принуден и насилен да започне с чудесата. Миг преди да бъде натикан в лабиринта от мръсни канали, където протича животът на бандата, у Мендебила се появява необяснима физическа сила. Той е принуден да заговори единствения език, който владеят момчетата от бандата и омаяни и изненадани, те го оставят на мира. Същият ден след обед Мендебила, седемгодишно момче, извършва второто, решително чудо в очите на останалите, възнасяйки се в небето. Възнесението всъщност е изкачване по високия тухлен комин на съседната фабрика. Така както е представен от Разказвача, той изпълнява сякаш функция на някакъв медиатор, който гледа от върха на комина нагоре към небето, но

прави знаци към децата, останали долу при блока. Новият сякаш знае някакъв таен език, владее и някаква тайнствена ритуална практика. Самият Разказвач, наблюдавайки странните жестове на Мендебила, ги нарича ритуали. Няколко пъти тези жестове ще са предмет на специалното удивление на Разказвача, те са неделима част от цялостната представа на децата за Новия, а за читателя – може би най-важния ключ към образа му. Мендебила не общува, не разговаря, не разказва. Той свещенодейства.

Непосредствено след изкачването на комина, след първото чудо, всички му подаряват свободата си. Чудото на възнесението е измило с магията на ритуална вода старозаветното войнстващо насилие. Децата ще бъдат покръстени. Ще бъдат отведени от вонящите подземия на лабиринта от канали с миризмата на пръст, червеи и ларви и ще бъдат въведени в храма – една чиста площадка пред Първия вход. Странно е, че момчетата, живеещи тук от няколко месеца, при цялото им необуздано и агресивно любопитство, не са открили досега това място, което е толкова близо до техните подземия. Знае го Мендебила, който е тук едва от два дни, а те, стопаните на тези бойни полета – не. Мендебила знае много. Може би знае всичко... Всъщност смяната на мястото е символично. Хтоничната профанност е заменена знаково със сакралната площадка за "проповеди", чийто олтар е железобетонен куб с бъбрековидна метална седалка, наречен от децата точно Трон. На него винаги ще седи Мендебила, Новият цар. От тук, от трона, потичат думите, които ще обърнат живота им. Думи, които те не са чували никога, истории, съвършено непознати за тях. В такава ситуация Мендебила ще им говори с притчи, ще им обяснява техния смисъл, ще ги посвещава като апостоли. След един месец те ще знаят всичко и вкъщи не ще ги познаят. Момчетата са новопокръстени, новопосветени от своя детски месия.

Разказите, които Мендебила предлага на своите слушатели, никак не са случайни – нито по време на разказване, нито по своята тема, нито по своята идея. Някъде в Канада, мисля, има една клиника, където всеизвестният Бруно Бетелхайм лекува психически заболявания у деца, като им разказва подходящи приказки. В "Мендебила" се разиграва сходна ситуация – Новия лекува своите слушатели от тяхното старозаветно войнстващо минало с разкази. Положил сякаш всичките си усилия върху силата на максимата на Клеобул, единият от Седемте мъдреци на античната гръцка философия, "Не прави нищо с насилие", героят предлага на слушателите си сюжети, изпълнени със силови митични и рицарски подвизи, завършващи с милостта на главния техен персонаж. Милостта е последният, най-великият подвиг, който изтрива спомена за войнствеността. Така е и във "Витязът с тигрова кожа", и в "Руслан и Людмила", и в "Тристан и Изолда". Текстовете на Руставели, на Пушкин, както и текстовете за средновековното рицарство са изпълнени с архаичния митологизъм на вълшебните приказки, приказките на Бетелхайм. И ефектът е същият – целебен. Родителите не познават вече предишните си деца. "Какво прави, мамо, това момче, та ви е омаяло всичките?" Ние обаче не знаехме вече нищо друго, освен *Витяза в тигрова кожа*, *Руслан и Людмила*, *Тристан* и другите герои от разказите на Мендебила." Първоначалното култивиране на аудиторията е приключило. Текстовете, в които през силата и героизма се стига до подвига на милостта, са извършили чудото. В душите на усмирените могат да се хвърлят други семена.

В основата на новата религия, проповядвана от Мендебила, лежи ненасилието. Тя стъпва на десет нови заповеди, изписани с големи букви върху трансформатора. Изборът на въпросната постройка също не е никак случаен – в техническата си при-

рода трансформаторът е преобразовател. Нужно е тук да се повтори подчертаното от Разказвача, че трансформаторът никога не е работел, сиреч бил е изведен от основното си предназначение. Той не знае също за какво е служел някога и защо е направен всъщност бетонния куб, на който ще седи Мендебила. От целия окръжаващ декор единствено трансформаторът и кубът са освободени от привичното си значение и това безкрайно улеснява тяхната сакрализация – трансформаторът като кивот на новия Закон и кубът като ритуален трон и олтар за словесното свещенодействие на Новия. Точно тук, пред стената на трансформатора-преобразовател с изписаните десет нови Божи заповеди, езическият, старозаветният колектив на момчетата ще бъде преобразуван, преобърнат в цивилизована, "християнска" общност, съсредоточила живота си върху словото на своя Посветител. Новата религия изисква от новопосветените тотален отказ от насилието във всичките му форми и прояви – върху себеподобните, върху момичетата, върху животните, както и от основната форма на стария "културен" живот – играта на Вражитроака, в която момчетата досега са освобождавали нагона си за насилие.

Започнал мисията си с обикновени цивилизаторски преразкази, Мендебила минава към излагане на новото мировъзрение, към което трябва да бъдат приобщени новопосветените. Според свидетелствата на Разказвача новата система от възгледи влиза в противоречие не само с досегашната природа на момчетата, но и с позитивистичното познание, което усвояват вкъщи от родителите и от научнопопулярните емисии на медиите. Усилието на Мендебила следователно не е насочено към преодоляване на възрастовата (количествена в същността си) ограниченост на момчетата, а към поднасяне на качествено ново знание, непознато и на техните родители. От сюжетното епическо познание в предишните разкази Мендебила отвежда момчетата към неведомото знание на душата и на вярата, към метафизичните полета на идеите за безкрайност и за безсмъртие. В по-сетнешното творчество на М. Картареску тези идеи са фундаментални. Тук, в "Мендебила", те са изведени в идеално, почти безтегловно състояние чрез опростените конструкции на детската мисловност. Разказвачът, бивш член на бившата банда, успява да ги извади от мъглявините на паметта си двадесет и една години по-късно, което ще рече, че посланията, притчите, "теориите", практически цялата идеология на Мендебила е била складирана в силозите на подсъзнанието, там, където дремят и откъдето ни управляват най-дълбоките основания на нашата личност. Неслучайно цялата "хроника" за идването и изчезването на Мендебила, цялото вспомняне започва да се реконструира от черти и форми, предмети и знаци, явени насън.

Макар Разказвачът да ги представя почти небрежно, като номерирани резюмета, теориите на Мендебила са ядрото на новелата, което я държи в мощните си силови линии, определя орбитите, по които момчетата ще се движат, разпределя до невидимост енергийните центрове на повествователното пространство и поразява с благородна радиоактивност цялата персонажна система. Теориите на Мендебила са средоточие на новелата и на нейния свят. Измъквайки се от "чудото" като средство за покоряване, персонажът се обезтелесява в чисто Слово. Заради теориите на героя е създадена новелата. "Ето дотук исках да стигна", казва Разказвачът непосредствено преди да изложи идеите на Мендебила и съвсем целенасочено апелира за вниманието на читателя. Повествованието е стигнало до пещерата със съкровищата. За да изведе ситуацията от битовия колорит и да придаде на теориите на героя нужния сакралитет,

Разказвачът е принуден да даде най-важната си експликация: "Но Мендебила ги изпълваше с разбиране и чар, не знам как, с простичко представяне, с гласа и жестовете си, макар в казаното от него да имаше нещо *от друг свят*."

Философската система на Мендебила е стройна и цялостна. При това е във форма на чисто слово, ненаписано. Идеите на героя не са усвоени с четене. При посещението в дома му в края на повестта Разказвачът намира само няколко детски книги с големи букви. Следователно Мендебила е философ от чист Сократовски тип. Още повече че в неговите "теории" има и доста микстура от литература и митология. Но това много прилича на диалозите на Платон и точно тук трябва да си припомним указанието на Разказвача. Давайки си добре сметка за високата стойност на седемте "теории" на Мендебила, непосредствено преди да ни ги поднесе в резюме, той отбелязва: "Мисля че само един фрагмент от всичко, което някога съм чел, може в духа си да се съпостави с това, което ни говореше тогава момчето: описанието на царството на щастливците от *Федон*." Внимателният читател вече трябва да бъде подготвен, че в такъв случай най-важното в "теориите" на Мендебила би трябвало да бъде идеята за безсмъртие. Съпоставимостта *единствено* на "Федон" с предстоящото изложение на Мендебиловата философия е много задължаващо, но и много указващо. Царството на щастливците от Платоновия диалог е царството на философите, които са надмогнали страха от смъртта и са се домогнали до вярата в безсмъртието на душата. Огромното влияние на "Федон" върху културата, мисълта и вярата на цялото следплатоново човечество и присъствието на заглавието на този диалог в текста на новелата е форма на указание как да бъде тя четена. Най-малкото прибавя нова гледна точка към многото възможни. Мендебила също като Сократ (и като Иисус) проповядва устно, а Разказвачът, който след двайсет години ще изпише неговите идеи, ни се представя тук в своята платоновска хипостаза. Новия свещенодейства пред лицето на момчетата, които имат традиционна (домашна, улична, медийна) идейна закваска. Те знаят друго, вярват в друго и имат съмнения от старозаветното време. В тишината на душата си и те са имали навярно съмнения и са се обръщали безмълвно към "учителя" си досущ като Кебет и Симий: "Добре, Сократе, опитай се да ни убедиш, все едно, че се боим. И по-скоро не че се боим, ами все едно, че в нас живее някакво дете, което изпитва страх от подобни неща. Та него се опитай да убедиш да не се страхува от смъртта като от таласъм." Всички платоновски условия са налице, плюс истинските деца от новелата, които трябва да бъдат убедени: "След смъртта вървиш по един много дълъг път, който постоянно се изкачва..." Бидейки детска, ситуацията е и твърде гръцка, ако се вярва на египетското схващане, засвидетелствано в "Тимей", че гърците щели да си останат завинаги деца. Впрочем Платон с голяма радост би прочел новелата. Може би най-вече защото ще открие тук и своя собствен профил, своята бляскава смесица от литература, митология и философия. Но най-вече своите идеи. При това точно във вида, към който античността е изключително предразположена – предлитературния митопоетически синкретизъм.

Системата от възгледи на Мендебила е стройна и завършена, амбицирана да покрие с отговори целия въпросителен хоризонт на бандата. В пъстрите й води ще видим отразени деформираните лица на Дарвин, Айнщайн, Платон, Хезиод, антропологични, космологични и теогонични забивки, един трактат срещу смъртта и Десетте Божи заповеди. Десет заповеди в края. Идеите в шестте "теории" са постижими. Просто трябва да се спазят правилата на седмата.

Най-важният проблем на всички времена е бил и си остава човешката смърт. В многовековната си практика и литературата не е успяла да намери по-достойна тема. Нашият Разказвач не прави изключение, макар да я крие цели двайсет години. Може би за да мотивира Мендебиловия трактат срещу смъртта, Разказвачът разказва в едно изречение за самоубийството на гимназиста от горния етаж. Върху фигурата на юношата, около чиято глава бавно расте локвата от кръв, Разказвачът ще има възможност да насложи вярата в безсмъртието от трактата на Мендебила. Споменът за смъртта на младежа е почвата на собствения опит, в която трябва да пусне коренче новата вяра.

Идеята за човешкото безсмъртие е голямата идея в романа "Ослепително" на М. Картареску. Физическият процес, "процедурата" по умирането е издигната в ранг на топос в романа, но точно тук, в "Мендебила", е отработена за първи път. И тук, и в романа, героите ще се стопяват по един и същ начин – с постепенното събиране на тялото към първоначалната негова сферичност. Начинът, по който в трактата на Мендебила човек отива в смъртта, е същият, по който се прибира в себе си тялото на старият Катана, по същият начин Костел напуска книгата на Разказвача. Смъртта завършва в раждане, както в биологичните фази на пеперудата – "обикнатият" персонаж на писателя. Ето тук е разбита окончателността на смъртта, нейната тоталност. Тук е енергията, която подхранва светлината на идеята за безсмъртие. В този своеобразен алгоритъм на умирането-раждане е развихрена в пълнота повествователната стихия на Картареску. Ядката, обаче, идейното зрънце на човешката следсмъртност е отново у Платон и то точно в "указания" "Федон". Тук съпоставката на пасажи е неизбежна.

Мендебила: "Ставаш кръгъл и прозрачен и започваш да виждаш на всички страни едновременно. Докато сме живи, виждаме само през процепа на някаква пощенска кутия, а когато умрем, ще виждаме навсякъде, с цялата си кожа. И:

Сократ: "Защото ако нищо не е възможно да се познае чисто в съдружие с тялото, остават две възможности: познанието или е напълно непостижимо, или е постижимо само за умрелите... Устремените към знание, чиято душа е завладяна от философията, разбират, че душата им е напълно прилепена о тялото и че окована от него, тя е принудена да гледа към съществуването не със собствените си очи, а през него, също като от затвор..."

Мендебила: "Там, в средата, се намира една клетка, понеже ще сме в утробата на някаква майка. Влизаме в клетката и докато траят стъпалата на раждането, гледаме през очите на всички същества..." И:

Сократ: "Съществува древно предание – ставало е дума за него, че душите са отишли там оттук, но и отново идват тук и пак се раждат от мъртвите. Ако е тъй, ако живите се раждат отново от мъртвите, от това не следва ли, че душите ни са там? Защото ако не са били, сигурно нямаше да се родят отново и би било достатъчно доказателство, че е тъй, ако наистина е очевидно, че живите се раждат не от другаде, а от мъртвите."

Мендебила: "Един мъртвец ви гледа през моите очи." И:

Сократ и Кебет: "Значи от живото какво се поражда? – Мъртвото. – рече Кебет. Ами от мъртвото? – попита Сократ. – Необходимо е да се съглася, че живото."

Тук, в тази теория на Мендебила, е заложено началото на борбата срещу лошата симетрия между живота и смъртта, между доброто и злото, между реалност и фикция. Борбата срещу лошата симетрия на света и на живота е основна тема в романа "Ослепително", но още тук, в "Мендебила", е предложена алтернативата и тя е идеята

за Цялото. В своето безсмъртие след смъртта, с връщането си Тук и после Там, пак Тук и пак Там, човекът доказва своята собствена Цялост. Каква обнадежденост! Може би след Булгаков за първи път ни се предлага такова светло следсмъртно запазване на персоналността. Наистина достойно за "Федон"!

Човекът е цялостен и безкраен не само във времето, но и в пространството, както се вижда от другата теория на Мендебила. "Аз живея в съзнанието на един Аз, по-голям от мен, а в моето съзнание живее друг Аз, по-малък от мен. Последователното обемно съдържане на многобройните Аз-ове е безкрайно в двете посоки. Всеки от другите ми Аз-ове е за своя свят това, което съм аз за моя и всички ние сме еднакви." Героят не знае кой точно от всичките си варианти е всъщност. Пространствено мултиплицираните светове са идентични, заедно с всичките съдържащи се в тях съзнания. Следователно безкрайната битийна множественост на Азовете е и времева, и пространствена. Проблемът оттук насетне ще е как да се помирят Целостта и Безкрайността, как ще се измие грандиозното противоречие помежду им. Но това е вече територия на "Ослепително". В "Мендебила" Целостта на безсмъртния човек е все още само глава от цялостната концепция на Мендебила, в която Безкрайността от своя страна също е отделена в самостоятелна глава.

Чел сякаш до припадъчно отчаяние Айнщайн, Мендебила разпростира безкрайността върху всичко. Всяко нещо е безкрайно в себе си. Без да атомизира, Мендебила съзнава двете "посоки" на безкрайността – навън и навътре. Верен на своя добронамерен релативизъм, героят схваща света като нарастваща безкрайност от безкрайности, всяка една от които е безкрайно по-голяма от съдържаните от нея безкрайности и безкрайно по-малка от онази, която съдържа нея самата. Безкрайността на света е част от неговата умонепостижимост и затова Мендебила спира лавинообразно растящата мащабност: "Но има една безкрайност, която съдържа всички останали."

Може би тук е мястото да се каже, че Мендебила през цялото време говори на бандата за Бога, без да споменава Неговото име. В своя хезиодски космотеогоничен трактат, изцяло в духа на анимизма, Земята е представена като живо същество, със своя воля, много по-силна от нашата, проявена като гравитация. Земята е езическа богиня, такава, каквато са ни я завещали в представите си философите на ранната античност. Ние от своя страна разполагаме с демиургичните способности да променим природната си ограниченост и инструментът на нашата човешка божественост е вярата. С нея можем да преодолеем и най-природната от всички природни дадености – земната гравитация. И Мендебила го демонстрира, естествено в скоби.

В псевдодарвиновия трактат за произхода на животните едно от друго и на човека от маймуната на Бога е отредено място отвъд човешкия "край" на редицата: "Жените биха могли да родят същество, много по-чудно от дете, защото стъпалата на раждането не свършват с човека. (И Мендебила заключи: "Аз съм виждал такова същество.")" Преведен на езика на трактата за безкрайностите, този пасаж би трябвало да означава, че това същество съдържа всички останали същества. В краткия анекс, сложен отново в скоби, Мендебила за пръв път афишира в прав текст своята божествена природа или поне своята богоизбраност. Очи за Бога може да има самият Бог или някой от пророците му. Че сме имали работа със самото Божествено дете ще се разбере едва в самия край на новелата.

След възприемането на "теориите" на Мендебила, след канализирането на практическия си живот в рамките на десетте Нови заповеди бандата е в състояние на обо-

жествяване на своя месия. Целият им живот вече е съобразен с него. "Не правехме вече нищо, без да го питаме" – отбелязва Разказвачът. Причината е, че той е променил природата им. Или по-скоро е открил за самите тях собствената им добра природа. Скрижалите на Десетте нови заповеди са разгърнали вътрешните им хоризонти и без каквото и да е рационално усилие всеки от бандата тръгва в Новия път: "От момента, в който ги видяхме, почувствахме, че трябва да спазваме тези правила, че дори съществува нещо в нас, което ни заставя да ги спазваме." Мендебила е вече не само законодателна, но и санкционираща институция, която позволява и насърчава единствено съобразени с новите правила събития. И всичко това е постигнато само със слово. Мендебила дотук е извървял пътя на своето обезтелесяване, пътя на изчистване от всичко, което не е слово. Достигнал е статус на предсъбитийно Слово, на Слово, което отключва събитието, разрешава случването му (децата нищо не правят преди да го попитат). Слово, което предхожда и осигурява делото и в най-невъзможните му форми (в подкрепа на теорията си за възможността земната гравитация да бъде преодоляна Мендебила добива практическа безтегловност, крепен във въздуха от две деца с по един пръст). Слово, което твори и чудотвори. Божествено слово. Логос.

За класическия детски теогонизъм това е предостатъчно. Децата са положили в нозете на Мендебила свободата си и са щастливи, а той е постигнал формалните прояви на своята божественост. Оттук нататък разказът ще започне да слиза в обратна посока – към човешката половина на съществото му. Словото бавно ще се превърне в човешко тяло, досущ като телата на останалите деца – една непосилна, непоносима за тях десакрализация. Първият симптом естествено ще бъде разколебаване на словесната сакралност. Мендебила все по-трудно удържа собствените си словесни степени, спира в слизането си при познатите вече сюжети, но и там зацикля. Пропадането му в гравитационното поле на обикновеността, в земното притегляне на профанността е драматично за неговите "апостоли". Мендебила е все по-нецялостен и по-разглобен (когато Разказвачът го посещава у тях в предпоследния ден, се оказва, че няма нито една цяла играчка).

Познанието за голото тяло е най-драматичното откритие на съзнанието. Знае го всеки един от нас. Разбрал го е и бедният Адам и това му е струвало Рая. С откриването на тялото започва човешката история, която се храни само със смърт, само с тела. Метафизичният словесен възход на Мендебила е последван от телесното му снизяване, божествеността му – от вчовечаване, от въплътяване. От вида на съблечащата се жена от писалката до сцената в стаята на огняря с голото тяло на Йоланда има само една крачка. Тя трябва да се направи точно в мръсните старозаветни канали на дивашката игра Вражитроака. Пространственото вертикално снизяване на героя от царския трон, през каналите, до дълбокото подземие в стаята на огняря е изцяло знаково, от небесния сакралитет, до лабиринтната хтоничност. От чистото Слово до чистата плът. Децата нямат очи за божествената "безполова" телесност на Мендебила и разочарованието им прераства в ожесточение. Те нямат вече уши за думите, героят се опитва да им каже нещо, навярно да им обясни, да се оправдае, но напразно. Следва ритуалното затрупване с камъни и изчезването на Мендебила от разказа и от живота на бандата. Следват двайсет анонимни години, през които в тъмната мида на подсъзнанието бисерът на спомена за Мендебила е растял, додето пробие неудържимо тежките знакови завеси в един съдбовен сън на Разказвача.

Всяка поява на Мендебила е съдбовна. Сега, след двайсет и една години, той е по-жив от всякога, защото е идея. Животът на Разказвача отново ще бъде обърнат. Мендебила не може да бъде мислен, не може да бъде описван, той трябва да бъде живян. Мендебила е жива, метастазираща идея и душата на Разказвача се оказва тясна за него. Започнал спомена си за него просто ей така, като разказ за един сън, като литературен опит, Разказвачът си дава сметка че с напредването на писането все повече се отдалечава от първоначалните си литературни намерения, че все повече се вживява в собственото си минало, където е бил заедно с Мендебила, и че литературният му текст, предназначен за четене в кръжока, заприличва все повече на "нещо друго". "Чисто и просто виждам как писането започва да ме променя като човек" – отбелязва Разказвачът. През трите месеца на писането той неотклонно върви към собствената си лудост.

От гледна точка на сюжета тя не е нужна на новелата. Лудостта е нужна за висотата на самия текст. Замислен като литературен опит, ограничен в началото като разказ за игрите на малчуганите от блока, разказът се изостря с появата на Мендебила като герой. Писането за него изисква изживяване, което поставя на все по-голямо изпитание психическата устойчивост на Разказвача. С доближаването до лудостта качествата на разказа все повече нарастват, спада степента на преднамерената литературност на текста и той се превръща в Откровение. Точно тук трябва да припомним отново стария Платон и неговия диалог "Ион", в който Сократ убеждава странстващия рапсод, че поетът задължително трябва да бъде луд, за да може Бог да говори чрез него: "Поетът е същество леко, хвъркато и свещено, способно да твори само ако е вдъхновено и обезумено, само ако му е отнет разумът... Прекрасните творби не са човешки, а божествени, те са създадени не от хора, а от богове и поетите не са нищо друго освен божи тълкуватели, обладани от силата на бога, който се е вселил в тях."

Позволих си този по-дълъг цитат, защото Разказвачът и като член на бандата, и като автор на разказа е герой на Разказа за Мендебила, за да възвести повторното му и окончателно боговъплъщение. Точно както св. Йоан Богослов е и участник в събитията, и евангелист, и автор на Откровението. Достигнал до своята поетическа лудост, Разказвачът се отказва да чете текста на кръжока, защото знае вече, че той не е литература, тъй като не е измислица. Завършена вече, старо-новозаветната евангелска история за Мендебила не му стига. Той има още нещо да каже и го назовава точно с думата "пророчество". Ще броди из улиците на града, из ресторантите и магазините и ще руши тишината в киносалоните с разказа за Мендебила, който вече има нов статус – "тази моя и само моя истина". "Да, няма да ги чета на кръжока, защото тези страници не са литература, те са едно страшно пророчество." Както е известно, единственото новозаветно пророчество е Откровението на Йоан Богослов. Ето това свое Откровение Разказвачът ще чете сред виелиците, в трамваите и най-важното – ще проповядва: "Ще намеря хора които ще разберат и които ще ме последват и ще се лутаме из града и ще намерим най-накрая Мендебила и ще знаем, че *той съществува* и ще го разберем и ще плачем и ще пеем и той, покрит с кожа от лъчи, хвърляйки сини светкавици, ще издигне ръце и ще се възвиси, осветявайки града като ден до звездите и отвъд звездите, а ние ще останем като направени от бяла пепел, по-чисти, по-чисти... ах, не мога повече..."

Този цитат, с който завършва вътрешният разказ на новелата, задължава към успоредица с апокалиптичната ситуация. Имаме среща с пророк, изговарящ своето

Откровение подобно на Йоан. Тук е Богът-светлина и обичаният от писателя Букурещ като Нов небесен Йерусалим, тук са плачът и песнопенията на повярвалите и спасените от финала на Апокалипсиса. Последното утвърдително, спасително намиране на Бога, в чието лице най-сетне Мендебила се е разкрил, след като през целия текст маркираше своята божественост.

Поради невъзможността по такъв начин да завърши един литературен текст в новелата е въведен вторият, финален разказвач, който установява автентичността по различните етажи на творбата и категорично отхвърля Мендебила като действително съществувал член на бандата. И разказът, и читателят са върнати в най-ниското ниво на литературност, за да може да се излезе по-лесно от текста. Самият текст е скрит в гардероб, за да може да се отиграе неговата лъжовна анонимност. Постмодерни игри, целящи игровото олекотяване на новелата. Всъщност имаме работа с изключително сериозна литературна творба. Всяка дума е точна, говореща, незаменима, важна. Така например в разказа мимоходом се споменава името на някой си Кирико и перспективите, които разказвачът открил по-късно у него. Познавачите обаче веднага ще си дадат сметка, че Картареску и италианският сюрреалист от гръцки произход Джорджо де Кирико се четат прекрасно, не само защото художникът без изобщо да е чувал за мелницата "Дъмбовица" я е изрисувал в едно от своите платна. Ето миниатюрният детайл, който оправдава споменаването на художника в разказа: Разказвачът не може да си спомни лицето на амбулантния търговец и в спомена си вижда на мястото на лицето му само един бял балон. Всъщност Картареску практически представя един от обикнатите похвати на италианския сюрреалист да рисува балони вместо главите на персонажите си.

Текстът на "Мендебила" чете множество литературни и философски текстове, като си играе ту да ги крие, ту да ги показва. Пак повтарям: тази постмодерна игра крие основната генеалогия на новелата. Главното родство на "Мендебила" е родството с Библията, с нейната старо-новозаветна структура, както и с Откровението във финала. Това обяснява светлината, която тече от тази наглед наивна детска история. Тя е отразена светлина, идваща от вечните текстове и е предназначена за човека от постмодерната епоха. За него се знае, че не обича правата линия и може би по тази причина Картареску толкова дълго го води из заплетените психоаналитични коридори на въведението. Е, постмодерният човек може и да не обича правата линия, но като всеки друг човек обича светлината. Мендебила няма как да не бъде обичан. "Мендебила" – също.

Катя Янева

СТОЙНОСТТА НА ЛИТЕРАТУРНИТЕ АНКЕТИ

Тези книги са привлекателни за много и различни читатели. Обещават пряко общуване с големи български творци. Доверяват преживелици, размисли, допускат до съкровеното – невероятна близост! Имат магията на откровеността.

Понякога посягат към тях с леконравно любопитство.

Но поредицата ЛИТЕРАТУРНИ АНКЕТИ – респектиращо обемна до днешен ден – е замислена и се реализира вече тридесет години от една научна група в Института за литература на БАН, фигурира в научните планове на този институт и е предназначена да обогати българското литературознание със своеобразни автентични портрети на български писатели, включвайки се в делата на историографията. Така че, независимо от разнородните читателски интереси, ценността на отделните анкети и на поредицата в цялост търсим преди всичко в литературоведски план.

Началото на литературното анкетиране през 1975 г. поставя проф. Иван Сарандев. Негова е инициативата за възобновяване на "разпитната метода" в научната работа, негова е концепцията за начинанието, също – организацията и ръководството на проблемната група в Института. Свидетели сме на убедителна настойчивост да се проправи път на този вид литературоведска дейност, изключително трудоемка, във всички случаи – деликатна и освен всичко – непрестижна. Причини да се хвърлят сили, без ирония – самоотвержени, тогава, през 1975, има достатъчно: Институтът е зает с главната си задача – да бъде създадена многотомна история на българската литература. Анкетите се включваха в това "създаване". Монографичните изследвания за български творци са малко и анкетите донякъде можеха да компенсират недостига, а и да провокират написване на монографии. Институтът е укоряван, че е прекалено затворен за съвременната литература, прекалено вглъбен в историята. Анкетите щяха да направят топла връзка между минало и сегашно литературно време.

Началото на поредицата ЛИТЕРАТУРНИ АНКЕТИ изразява – през 1975 г. – засиления интерес към творческата личност, към човешката индивидуалност, към самобитността на дарованието. (Този факт в днешно време в никакъв случай не трябва да се пропуска.)

Сериозните изисквания към този вид литературно изследване са заложени още при организацията на работата. Проф. Сарандев е подкрепен колегиално от проф. Дочо Леков, административно – от директора на Института проф. Тончо Жечев. А пълно и постоянно съдействие получава от секцията ИСТОРИЯ НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА СЛЕД ОСВОБОЖДЕНИЕТО и от нейния ръководител, проф. Стоян Каролев. Създадено е самостоятелно научно звено в споменатата секция – проблемната група ЛИТЕРАТУРНИ АНКЕТИ. (Това положение на групата е за отбелязване, защото работата ѝ не се откъсва, а напротив – влиза в изследователската дейност на секцията, съвместява се с другите научни задачи на сътрудниците и по този начин не се позволява никакво принизяване на самовзискателността, никакво любителско гастролиране в нейните задачи. Също за отбелязване е фактът, че проблемната група впечатляващо ритмично и критично обсъжда новопостъпващите ръкописи и то в при-

съствието на колеги от други секции, стига ръкописът да ги е заинтересувал и те да са пожелали да изкажат мнението си. Нито една научна група в Института не беше установила такава откритост на работата си, а това говори за стремеж към прецизност.)

В дотогавашната ни литературна история фигурираха само анкетите на проф. Иван Шишманов, проф. Михаил Арнаудов, проф. Спиридон Казанджиев с Вазов, Яворов, Йовков. Недостатъчно, за да говорим за традиции в жанра. Малко, за да се започне анкетирането без изясняване на съвременния подход. Във вижданията на проф. Сарандев и неговите сътрудници "разпитната метода" трябваше да обхване широк кръг писатели и да донесе максимум литературоведски материал "от първо лице". Всяка анкета трябваше да представи пълноценно един творец, цялата поредица – да разгърне панорамата на продължителен период литературно и обществено-историческо време. И то време в неговото движение, с характерните за него духовни търсения, личностни и социални конфликти, индивидуални и в национален план стремежи и постижения. Писателят би трябвало да бъде активиран да изказва себе си, както и да свидетелства за своята епоха.

Сега, след три десетилетия непрекъсната работа (независимо от луфтовете в издаването), поредицата ЛИТЕРАТУРНИ АНКЕТИ е забележително представителна:

Иван Сарандев. ЕМИЛИЯН СТАНЕВ. С., БАН, 1977.
Михаил Тошков. ЛАМАР. С., БАН, 1977.
Катя Бъклова. АНДРЕЙ ГУЛЯШКИ. С., БАН, 1978.
Катя Янева. АЛЕКСАНДЪР ГЕРОВ. С., БАН, 1978
Стефан Коларов. ГЕОРГИ КАРАСЛАВОВ. С., БП, 1978.
Вера Балабанова. ТЕОДОР ТРАЯНОВ. С., НИ, 1980
Лилия Димитрова. ЧУДОМИР. С., БАН, 1980.
Стефан Коларов. МЛАДЕН ИСАЕВ. С., БП, 1980.
Весела Янева. ДОБРИ ЖОТЕВ. С., БП, 1980.
Румяна Дамянова. ИЛИЯ ВОЛЕН. С., БП, 1980.
Йорданка Стефанова. ВИЧО ИВАНОВ. С., БАН, 1981.
Бистра Ганчева. КАЛИНА МАЛИНА. С., БАН, 1982.
Людмила Григорова. КРУМ ГРИГОРОВ. С., БП, 1982.
Тодор Янчев. ИВАН МАРТИНОВ. С., БАН, 1982.
Драган Ничев. ГЕНЧО СТОЕВ. С., НИ, 1982.
Благой Димитров. ДАВИД ОВАДИЯ. С., НИ, 1983.
Константин Младенов. ПЕТЪР СЛАВИНСКИ. С., НИ, 1984.
Ваня Георгиева. КАМЕН КАЛЧЕВ. С., БП, 1984.
Ваня Георгиева. ПАВЕЛ МАТЕВ. С., БП, 1985.
Камен Васевски. МАРИЙ ЯГОДОВ. С., БП, 1985.
Петър Тонков. ИВАН МИРЧЕВ. С., БАН, 1985.
Драган Ничев. ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ. С., НИ, 1985.
Юлия Обретенова. ЕМИЛ МАНОВ. С., БП, 1985.
Александър Пиндиков. БОЖИДАР БОЖИЛОВ. С., БП, 1986.
Георги М. Григоров. АНГЕЛ ТОДОРОВ. С., БП, 1986.
Иван Сарандев. ДОРА ГАБЕ. С., НИ, 1986.
Катя Янева. ПЕТЪР НЕЗНАКОМОВ. С., НИ, 1986.
Мария Гарева. ИВАН РАДОЕВ. С., БАН, 1987.

Яко Молхов. ВЕСЕЛИН АНДРЕЕВ. С., БП, 1988.
Александър Пиндиков. ВЛАДИМИР ПОЛЯНОВ. С., БП, 1988.
Мая Славова. ИВАН АРЖЕНТИНСКИ. С., БП, 1989.
Иван Сарандев. ЕЛИСАВЕТА БАГРЯНА. Пловдив, Хр. Г. Данов, 1990.
Иван Сарандев. ВАЛЕРИ ПЕТРОВ. Пловдив, Хермес, 1997.
Свилен Каролев. ПЕТЪР КАРААНГОВ. С., БП, 1998.
Ивайло Христов. ЛЕДА МИЛЕВА. С., Захарий Стоянов, Академично издателство "Проф. Марин Дринов", 2001.
Петя Александрова. СТАНКА ПЕНЧЕВА. С., ИК "Хермес", 2005.

Това са отпечатаните книги. Но към актива на проблемната група трябва да се прибавят и изработените в нея, но не стигнали до печат анкети на: Стойо Вартоломеев с Усин Керим, Владимир Янев с Асен Босев, Мариана Тодорова с Лиляна Стефанова, Вихрен Чернокожев с Радой Ралин. Извън поредицата са публикувани, но пак направени в проблемната група, анкетите на Йордан Василев с Христо Радевски и на Катя Янева с Бойка Вапцарова.

Анкетните книги предоставят задължително "материал" по определени тематични кръгове. (Известен е примерният въпросник, с който анкетьорът се съобразява, стремейки се към пълнота на анкетата, но към който се отнася свободно, като зачита главно индивидуалността на събеседника си – писателя.)

Крайно интересни за писателя, и съответно като резултат, се оказват въпросите от първия тематичен кръг. Часовете, посветени на родословието, възкресяват спомени за близки хора, семейни предания и легенди. Събират се много страници, които освен че сочат личните предци на писателя и обясняват негови наследствени духовни белези, ни връщат към корените на народностното ни самосъзнание. Десетките анкетирани писатели – всеки по своему – изгражда пред читателя (най-напред пред анкетьора) образите на деди и прадеди, българи от "турско" и след Освобождението, чифчии, абаджии, хайдути, попове и даскали, мирни или буйни глави, погинали по затвори, по чужбина, изклани по къщята им или починали в дълбока старост, бащи на голяма челяд, начало на много съдби. Майките... десетки лица на българката. Анкетите събудиха интерес към фамилната история – рядък интерес у българина. Те накараха много писатели да се огледат отново за най-близките си хора и разказите им за бащи, майки, братя, сестри, лели, чичовци, братовчеди населиха анкетните книги с колоритни образи – цяло богатство от български характери. Естествено тези спомени и характеристики дават представа всред какви хора проглежда и закрепва едно дарование, как взаимоотношенията в семейството, битът и духовната атмосфера стимулират или затормозват творческото начало у бъдещия писател. Но образите на най-близките (те са най-отчетливи в анкетите) ни отвеждат към националния характер, към народопсихологията.

С голямо желание и обикновено с много вълнение писателите разказват за своя роден край и своето детство. Вътрешното пристрастие, което се долавя в думите им, се компенсира от яснотата на възстановките, носещи следите на младежката наблюдателност и остра впечатлителност. Така че набраният материал е доста вярна картина на живота в десетки български поселища, загубени по краищата на страната ни, тънещи в бедност и невежество, или в стопански и културни центрове от началото на века с ярки прояви на буден родолюбив дух, с отзивчивост за прогресивните идеи на

времето. У някои автори тази картина е много богата, много детайлизирана, обхваща свойствения на времето бит, обичаи, нрави, прояви на материалната и духовна култура, описания на природата, на селището и обитателите му. Присъщо на анкетите е да припомнят родния край в динамиката на човешките отношения – симпатии, антипатии, вражди, съсловни, класови стълкновения. Извеждат се на преден план събития от личен и обществен характер, някои от тях – исторически; очертава се духовната атмосфера, факторите и личностите, оказващи решително влияние в обществено-политическия и културен живот на селището. Настоящето от младежките години на писателя се свързва (в неговия собствен разказ) с миналото на народа ни, изгражда се представата за участието на "родното място" в националните събития и проблеми за дадения период. Общо се налага изводът, че "връщането" на писателя към неговото детство и родно място е извънредно плодотворен начин да се получи изворов материал за природни, етнографски, исторически, политически, културни характеристики на различните краища на България и да се очертае силен изходен пункт за по-нататъшни обобщения относно страната и народа ни през различни периоди от време.

Важни като теми в анкетата и "не само за литературознанието" са всички разговори за творческия път на писателя. Те имат задача да проследят хронологически замислянето, написването, отпечатването, оценяването на отделните произведения на писателя. Те са централните разговори във всяка анкета. Чрез тях писателят се проявява и като мемоарист (защото разкрива с факти историята на своите творби), и като критик (защото съпровожда спомените си със свои размисли-преценки за сътвореното), и като историк на литературния живот (защото неминуемо поставя своето творчество в съответните моменти от литературното ни развитие). Постига се забележителна себеизява на творческата индивидуалност, при условие че двамата събеседници са намерили общ език.

Анкетите засягат (някои от тях доста детайлизирано) творческата лаборатория на писателя. Тук се получават отговори на ред въпроси от най-личен характер. В никакъв случай това не задоволява простото любопитство да се узнае какво става "преди" книгата, как протича актът на сътворяването. Разкриването на самата "светая светих" у всеки анкетиран писател отправя към съществени характеристики на творческата личност. Дава основа и за общозначими изводи – за индивидуалността на творческия акт, за съотношението му с житейското битие на писателя и т. н. Дава материал за разсъждения по въпросите за облика на съвременния писател – за неговите интереси, самочувствие, самосъзнание. (Пак може да се обърне внимание върху факта, че набраният в анкетата материал за творческия процес с приложението си излиза извън рамките на литературоведското изследване – би могъл да ползва учени от различни клонове на човекознанието.)

За да бъдат реализирани всички предварително набелязани тематични кръгове в една анкета, за да получим максимум материал от първо лице, в проблемната група са установени задължителни принципи. Първият от тях е извънредно внимателно съобразяване с личността на писателя. Никакво разпитване при "разпитната метода"! Разговорът трябва да протича спокойно с всички естествени отклонения от главна тема. От анкетьора се изискват добри умения на събеседник, но и сериозна подготовка по творчеството на писателя и възможно най-голямо разбиране на характера му като човек, за да "води" все пак беседата. Анкетьорът трябва да е наясно (понякога това изяс-

няване става "в ход") кои са предпочитаните от писателя теми, за да им осигури повече време в беседите и така да даде на писателя по-голяма възможност за себеизява; но пак да намери място за разговори по другите, второстепенни за писателя, но необходими за пълнотата на анкетите, теми. Анкетьорът трябва да не сгреши в преценката си за това как неговият събеседник подхожда към темите – емоционално, информативно, аналитично, защото едно настояване в неприсъща за писателя насока ще превърне беседата в досадно разпитване. Анкетьорът би трябвало да има предвид и нравствените качества на анкетирания, неговия темперамент и т.н. – неща, които се отразяват върху характера на изказванията му, върху обема и достоверността им. Т.е. добрата анкета предполага сериозно познаване на писателя от анкетьора, което означава предварителна литературоведска, и не само, подготовка от страна на заелия се да "разговаря" с писателя.

Една анкета поставя писателя в трудно положение. От него се очаква максимална откровеност и естествено поведение в разговора, желателна е и пределна точност на твърденията, изчерпателност на отговорите. Но беседата не е интимна, анкетата не е дневник, предназначен за себе си, нито писмо до близък. Тя, както и да я устройваме, е разговор между двама, но пред широка аудитория, аудиторията на всички бъдещи читатели. Писателят споделя пред хиляди хора. И само човекът, който води анкетата, трябва да знае границата между позволения и непозволения въпрос, между научния интерес и недопустимото любопитство. Анкетиращият е този, който трябва да създаде атмосфера на свободна себеизява на твореца. Той не трябва да допусне нито прекаленото "затваряне" (при всичките естествени моменти на нежелание да се разисква някакъв въпрос), нито формално засягане на теми, нито словесна разточителност. Отпечатването на собственото "аз" на твореца в беседите и очертаването на неговото литературно и социално време не може да стане неорганизирано, на принципа на пълната спонтанност и случайност. Анкетиращият подготвя почвата и предвижда моментите на откровения, в свободното течение на беседите откроява акцентите, насочва вниманието, без да проявява насилие и претенциозност. Това влиза в неговите задължения и изпълнението му се отразява върху качествата на анкетата.

Ако разгледаме внимателно наличните анкети, не може да не забележим, ако не винаги успех, то винаги стремеж да се подхожда към писателя наистина съобразно с неговата индивидуалност. Имаме книги доста богати откъм фактология – съответните писатели са показали силна памет за дати, събития, лица. Такива писатели са били поощрявани от анкетиращия в насоката на чистата информация. Безброй близки, познати, съратници се появяват в анкетата с имената си, родословието си, с проявите си, с по-нататъшните си съдби, дори когато са излезли от кръгозора на писателя, припомнени са събития, извадени са от забравата случки и лица. Всичко това определено характеризира говорещия писател, но и добре уплътнява представата за неговото време, за съвременниците му. Анкетата получава акцента си тук – върху фактологията. При друг тип творци ще бъде по-силна аналитичната страна – анкетата е богата на размисли за събития и хора, за собственото творчество и т. н. Анкетьорът цени както самонаблюденията, самоанализите, откровенията на писателя, така и разнородните "сухи" сведения, защото и едните, и другите изграждат желания портрет на твореца, хвърлят светлина върху личността му и извън него – полезни са за литературознанието.

Ценността на литературната анкета зависи не само от обхванатия при разговорите жизнен материал, но и от запазената автентичност на казаното от писателя. Автентичността е другият (не степенувам по важност) принцип, заедно с принципа за пълно "разработване" на определените тематични кръгове. Естествено звукозаписът е най-точно съхраненият анкетен материал. Когато се стигне до анкетната книга, е налице неизбежно (със стремеж да бъде минимално) накърняване на истинността. Прехвърленият върху хартия текст е четен и подготвян за печат и от двамата "автори". Докато анкетьорът се стреми да "организира" материала по тематични кръгове (защото в беседите, разбира се, е невъзможно да се говори само по един проблем – разговорите биха били "сковани", биха показали най-слабите страни на "разпитната" метода), писателят пък има правото да прецизира текста по свои съображения.

За литературния работник, който прави анкетата или който ще я ползва като изворов източник, пълната автентичност е крайно желателна. Изследователят се интересува дори от паузата пред едно твърдение, защото тя може да издава степента на увереност; от интонацията, с която е изречено едно име, защото тя говори за отношение; от живото протичане на разговора с преходите от тема в тема, защото задържането или беглостта на вниманието, смисловите акценти, активността или пасивността на писателя в разглеждането на един въпрос са от значение... Т.е. всичко, записано на магнетофонната лента, е съдържателно за изследователя. Вече излязлата книга е съобразена и с читателя-любител, и с издателя, носи белезите на редакторска взискателност (и разбирания за публичност на откровените разговори). Така че когато изтъкваме автентичността на изворовия материал в литературните анкети, поставяме на първо място звукозаписа (който трудно се съхранява и с това Институтът не се е ангажирал), след това – ръкописния вариант, запазен понякога от авторите в различните етапи от работата по него до завършения му вид (достояние само на двамата "автори"), и на трето място – книгата, която се явява като пореден брой в поредицата.

Като съзнаваме огромното богатство от жизнен материал, който поднасят анкетите, откроява се въпросът за неговата документална стойност. И в своята първична автентичност (звуковият запис) анкетният материал е субективен. Точно като такъв е интересен. Но ако по някакъв начин се постигне (в самата книга) потвърждение на казаното от писателя, анкетата придобива документална стойност. Такива начини се търсят. Грижата се разпределя между двамата събеседници, макар писателят да не е задължен, а анкетьорът – по свое решение.

С разрастването на работата по анкетирането на българските писатели все почесто се натъкваме на случаи, когато самият писател има съзнанието за широкото предназначение на бъдещата книга (и в науката). В течение на разговорите той посочва потвърждение на своите думи – предлага писма, снимки, дневници, свои и чужди ръкописи, въобще – документи. Много от тези документи се публикуват за пръв път в анкетните книги и по този начин анкетирането е съпроводено и с една събирателска работа. При оформянето на книгата документите се включват на подходящи според авторите места – в самите беседи или в раздела "Бележки". От своя страна анкетиращият също издирва документи, свързани с казваното от писателя, а понякога ги прави тема на разговор – това са стари публикации в печата, съобщения, отзиви, рецензии, изказвания на други лица, архиви. Въпрос на преценка е количеството на спомагателните към книгата документи – основно си остава споделеното от писателя.

Но ако субективната проява на анкетирания намери документална подкрепа, анкетата се приема като по-достоверна книжнина.

Удобен способ за подсилване на документалното начало са и допълнителните разговори с близки на писателя, които го познават добре, споделяли са години от живота му, съпреживявали са събития, познават хора, за които той говори. Анкетьорът се обръща към тях с определени въпроси за уточняване и попълване на основната информация. В някои случаи тези нарочни разговори наистина уместно обогатяват информационната страна на анкетата, потвърждавайки или оспорвайки казаното от писателя. В други случаи с тях се прекалява. Механичното снабдяване на книгата с чужди "препоръки" за писателя е най-малкото неоправдано.

Много по-трудно е подсилването на документалното начало в самото развитие на разговорите и то се осъществява според възможностите на анкетьора, с неговото деликатно настояване. То рядко личи в окончателния текст на книгата. Беседите за една литературна анкета се провеждат в течение на година-две и повече... За разлика от еднократния акт на интервюто, писателят може да бъде насочван неколкократно към дадено събитие, лице, проблем. По един въпрос се говори в различно състояние на писателя, по различни поводи. Това е една почтена за двете страни проверка на веднъж казаното. Анкетиращият ще покаже до каква степен владее литературоведския и друг материал, свързан със събеседника си, умее ли да борави с факти от неговото творчество, биография, с всичко, което води към тях, готов ли е да съпоставя известното му вече с току-що чутото от писателя, има ли своя позиция и т. н. Когато анкетьорът е добре осведомен, той спокойно би могъл в разговора да оспори дадено твърдение, още в протичането на беседата да предизвика писателя към самопроверка. А е длъжен, когато в разговорите не го прави, да посочи в раздела "бележки" неверността на твърдението (ако тя е установена). Въобще целият раздел с бележки е задължение на анкетьора и тяхната изчерпателност и пряка връзка с разговорите изцяло се свързва с документалната характеристика на анкетата. Богатството на този раздел показва сериозния научен подход към анкетирането, контрастира на пасивното, любителското "изслушване", което може да става и без определена научна цел.

След подготвените за печат четири десетки анкети, сме убедени, че обективизация на субективния анкетен материал се получава на територията на цялата поредица ЛИТЕРАТУРНИ АНКЕТИ. Не един, а много повече писатели говорят за едно и също събитие, за една и съща личност, за някое произведение. Не един, а много повече писатели свидетелстват за даден творчески кръг, характеризират един литературен период, едно поколение. На практика се получава кръстосване на погледи, на мнения – писателите един друг се повтарят, потвърждават или оспорват, допълват, уточняват. Ако даден писател недоизяснява един момент от миналото, греши спрямо някоя личност, не е сигурен в дата, име, то неговият съвременник, съратник, съмишленик, опонент ще помогне със своя разказ, със своето виждане, със своята памет. Същото ще направи трети, четвърти... В тези непредвидени диалози между анкетните книги се открояват, разбира се, индивидуалностите на писателите. Но и фактологията с всяка нова книга печели. С обхващането на все повече писатели в кръга на анкетираните, естествените съприкосновения на индивидуалностите стават все повече – в полза на документалността.

Ако в отделната анкета продължаваме да търсим оригиналната личност с нейното виждане за себе си и своето време, то в поредицата като цяло наблюдаваме как се уплътнява познанието ни за литературното развитие, за миналото и настоящето на рода ни, на страната ни, как се умножава и наслагва материалът, изходен за литературни (и други) проучвания.

Литературното анкетиране през четирите десетилетия изграждане на поредицата придоби популярност и престижност (макар най-недостатъчна да е тя в научните среди, където всъщност се работят тези изследвания). Отзивчивостта на писателите към интереса на научните работници е факт, а това говори за разбиране полезността на това дело. От друга страна, към проблемната група в Института се присъединяват литератори "отвън", за които очевидно осъществяването на една литературна анкета е сериозен ангажимент. И писателят, и анкетьорът (двамата автори на една книга) винаги минават през изпитанието на много критичното обсъждане на труда им в научната група, а в повечето случаи – в цялата секция ИСТОРИЯ НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА СЛЕД ОСВОБОЖДЕНИЕТО. След това обсъждане предстои приемане в Научния съвет, което в никакъв случай не е снизходително. За стойността на постигнатото уверяват преценките тук на специалистите от академично равнище. Научният съвет не е върнал досега нито един представен от проблемната група ръкопис. Авторитетни са учените, които съставят редакционната колегия на поредицата: акад. Георги Цанев, проф. д. ф. н. Стоян Каролев, член-кор. Тончо Жечев, проф. Иван Цветков, проф. д. ф. н. Иван Сарандев.

Може да се отбележи още, че литературните анкети са добре следени от литературната критика. Повече или по-малко задълбоченото текущо оценяване на книгите беше допълнено с проведените две научни конференции по проблемите на "разпитната метода" в съвременното ѝ функциониране. След разглеждането на редица въпроси от различен характер, колегите наложиха извода, че е намерен добър подход за обогатяване на литературознанието ни.

От днешна гледна точка литературното анкетиране се очертава като една от най-забележимите прояви на Института за литература. Оказва се, че поради характера си това научно изследване е особено значимо. Отминаващото време показва литературните анкети като все по-ценни. И пропуските, за съжаление – все по-неизвинителни. Задължително трябва да признаем приноса на издателството на БАН и издателствата "БЪЛГАРСКИ ПИСАТЕЛ", "НАУКА И ИЗКУСТВО", "ХР. Г. ДАНОВ", "ХЕРМЕС", които осъществяват поредицата – с всички трудности, но последователно. Наистина огромната работа, извършена дотук при това плодотворно сътрудничество на писатели и литературоведи, задължава поредицата ЛИТЕРАТУРНИ АНКЕТИ да продължава. Обратното би било недопустимо.

Мария Гарева

ПРОФЕСОР ГОЧО ГОЧЕВ И СЛУЧАЯТ СОЛЖЕНИЦИН

(Откъс от неиздадена анкета)

През 1988 г., насърчени от проблемната група за литературни анкети в Института за литература при БАН и лично от нейния ръководител – проф. д–р Иван Сарандев, решихме с проф. Гочо Гочев да внижем в поредицата и нашия труд. Докато се готвех за анкетата, проф. Гочев се разболя тежко, после – аз. Заотлагахме. Когато оздравях, започнах да го търся. Телефонът му мълчеше. Дни, седмици наред. Ходех до блока на писателите на улица "Незабравка" и се връщах обезкуражена. Пустота. След дълги напразни усилия от негови приятели разбрах, че е настанен в старческия дом в Горна баня, наречен евфемистично Пансион на активните борци против фашизма и капитализма. Там се чувстваше ужасно. Условията в този дом в сравнение с други подобни бяха най-добрите: разполагаше със самостоятелна стая и санитарен възел; съответният персонал гарантираше чистотата; беше под непрекъснатите грижи на лекари и медицински сестри; не усещаше дефицит на храна и най-елементарни неща, какъвто беше сковал цялата страна по онова време. И въпреки всичко това беше потиснат. Защото при Гочо Гочев материалното не определяше разбирането му за комфорт. Тялото му беше сито, но душата му гладуваше и зъзнеше от студа на неразбирането. В Горна баня той изпитваше смазваща самота. От отделни, случайно изтървани реплики, от влагата в очите, от умолителното настояване да дойда колкото може по-скоро и да си тръгна колкото е възможно по-късно бликаше болката от усещането за изоставеност. Този ненадминат забавен разказвач, този ерудиран сладкодумец беше принуден да мълчи с часове или да води кратки куртоазни разговори. Изолираността от "кипежа", както наричаше пъстрия свят извън старческия дом, го угнетяваше до смачкване. Макар и комунист по убеждение, крайните идеологически позиции му бяха чужди. Голямата част от обитателите на старческия дом го отблъскваше със сектантската (по неговото определение) фанатизираност. Деформираните, силно идеологизирани, преднамерено стеснени понятия за света, за доброто и злото в него, за човечността и стойностното във всекидневието и в духовната сфера го измъчваха. Изживяваше ги като посегателство на неговото лично разбиране за свобода, за чест и човешко достойнство. Артистичният рицар на словото и жеста беше силно угнетен от подобна компания, далечна на неговата огромна култура, на манталитета и разбиранията, на широтата на възгледите му. Чувството му за хумор постепенно избледняваше, смазано от духовната пустота в дома. За щастие там беше успял да открие един-двама души, с които не се чувстваше принуден да прави нравствени или интелектуални компромиси и с тях времето му минаваше сравнително по-леко. Посещаваха го няколко верни приятели – писатели, театрали, и след срещите си с тях веднага се улавяше живецът, който те са му вдъхнали. Истинското спасение от положението си проф. Гочев виждаше и изживяваше в нашите разговори. Отпускаше се, споделяше, понякога си поплакваше. Смущаваше се от сълзите, веднага добавяше, че се дължат не на слабост, не на сантименталност или болка, а на вегетативната нервна система и гордо се опитваше да потиска в

себе си неудовлетвореността и празнотата, настъпваща към душата му. Усещането, че не е на подобаващото му място още повече подхранваше болестта.

Първоначално, когато разбрах, че проф. Гочев е в този дом, реших да не повдигам въпроса за нашата анкета, да отивам отвреме-навреме (както останалите негови познати и приятели), да го виждам и поразговарям, ако мога, да му помогна с нещо.

Инициативата да започнем работа беше изцяло негова. Подхванах първите разговори с много колебания и с недобре прикрито безпокойство за здравето му. Страхувах се необходимото продължително съсредоточаване да не му навреди. За проникновения психолог, какъвто беше и в критиката, и във всекидневното общуване, не останаха незабелязани моите притеснения и многократно се налагаше да ме уверява, че нашата работа е спасителна, а не опасна за него.

За да разсея опасенията си, се съветвах с лекуващата лекарка. Тя окончателно прогони всякакви съмнения, че подобен тип разговори могат да му навредят. Напротив, нейното мнение беше, че след като започнахме анкетата, състоянието на Гочо Гочев се е подобрило чувствително. "След всеки ваш разговор професорът изглежда по-бодър и състоянието му е по-стабилно" – повтаряше тя усмихнато и продължаваше: – "Като че вашата работа го зарежда с нови жизнени сили."

Един-два пъти по време на моите почти всекидневни посещения в Дома се срещнах със сина на Гочо Гочев. Той се безпокоеше да не би да преуморявам баща му. Опитвах се да го убедя в противното с казаното от лекарката, но това не помогна. Оставаше непреклонен, че всякакви подобни контакти вредят. Разбирах го, защото самата аз бях минала през тези тревоги. На него най-чистосърдечно обещавах да посещавам професора по-рядко и да не го оставям дълго да говори, а на умоляванията на Гочо Гочев да дойда още на следващия ден не можех да устоя и отново се запътвах към Горна баня с неизменния касетофон. Така проведохме близо 30 целенасочени разговора и се натрупаха повече от 300 страници.

Предлаганият откъс е един от най-важните моменти в живота на Гочо Гочев – неговата позиция по "случая Солженицин". Чрез собствените думи на професора искам да прибавя един щрих към портрета му на достоен, честен и чувствителен учен и човек, който заслужава почитта, уважението и обичта на съвременниците си и на тези, които идват и ще дойдат по-късно.

26 януари 1990

– Професор Гочев, когато Съюзът на българските писатели изпълняваше директивите на ЦК на БКП и изпрати протестна телеграма до Нобеловия комитет в Стокхолм с възмущение от решението му да награди Александър Солженицин, Вие и още четирима писатели не подкрепихте тази угодническа акция. Какво си спомняте от събранието на 24 ноември 1970?

– Обявено е обикновено литературно събрание. Никой от нас не знае какъв е дневният ред. Ако знаехме какво ще бъде, няма да си сложим главите на гилотината: аз, Валери Петров, Благой Димитров, Христо Ганев. Глупаци! Пък и останалите. Кой би си сложил главата на гилотината?! Такива Донкихотовци няма.

Горе в президиума: Георги Караславов, Георги Джагаров – председател на писателския съюз, Дико Фучеджиев – секретар, Леда Милева. Дико Фучеджиев дава думата на Леда Милева и тя, като председател на българския ПЕН-клуб, чете писмото на Управителния съвет на Съюза на българските писатели до Нобеловия комитет. Нито един съюз не беше гласувал подобно нещо.

– Даже и руснаците не изпратиха такава позорна телеграма.

– Да, именно – никой от нашия свят, да не говорим за другите. Те всичките ни се смеят.

След като влязохме в залата, някой щракна ключа на вратата. Пушачи има, да не излизат да пушат, си мислим ние. И някакви непознати мъже застанаха до вратите. Щом някой понечи да се надигне, го стрелкаха със смразяващ поглед, а тия, които стигаха до изхода, бяха напъдвани към столовете им.

И чете се писмото. Представяш ли си, Мария, ние сме възмутени от Нобеловия комитет, че награждава Солженицин?! Ние съветваме Нобеловия комитет!!! Леда Милева изчете писмото с ледено изражение. Лед скова и залата. Пауза, дълга минута, две, три... Пръв взе думата Димитър Методиев. В случая му прави чест. Той намери юридическия момент – слабостта на тая история от гледна точка на правото. Така възприемам неговите думи, пък и нали съм малко юрист... Произведенията не са познати у нас, казва той, ние нямаме право да ги коментираме. Сега го виждам: стои настраната, защото салонът беше препълнен... Мисля си – беше пълно, тъй като нито един не знаеше темата на събранието. Комунисти!

Аз чувствам, че Леда Милева е изкомандвана от високо място: от Джагаров. После стана ясно, че Брежнев много се зарадвал на това, което направиха нашите.

– Разбира се, такива верноподаници не са били даже писателите от неговия съюз.

– Да, да. Освен това Джагаров така извъртя нещата, че едва ли не, който не гласува, е враг на Съветския съюз.

Взимам аз думата след Димитър Методиев. Бил съм прежълтял. Валери Петров после ми казва за това, той седи до мене. Някои мислят, че сме били група. Глупости!... Аз викам: Другарю Джагаров, Вие правите грозни политически инсинуации. Вие сте учили в Москва и знаете не по-зле от мен колко химици и физици е дал Съветският съюз на световната наука. Какви велики писатели има, да не говорим и за Пастернак... Не е верно, казва, проф. Гочев, аз не правя политически асоциации. Вие не само намеквате, отговарям му аз, но флагрантно хвърляте обвинението, че който не гласува телеграмата, значи е против Съветския съюз... Казах и за Горки, за Шолохов (така се случи, че на следващата година той стана нобелист). Говорил съм, вероятно, остро и силно – това са световни светила. В това време очите ми шарят и се спират на Караславов – той пише нещо и се усмихва...

– След Вас някой друг изказа ли се?

– След моето изказване – мълчание. Никой не взима думата. Смутиха се. Това е истината. Даже някои след това се почувстваха зле. Давид Овадия вика: как можах такъв подлец да бъда! Други пък, Лилов, например, казал наскоро: много грехове имам, и това ми е грях. Той тогава беше в ЦК на БКП. Големец! И през него минахме. Ще ти разкажа и за тези изживявания:

Викаха ни да разберат кой какво мисли. Дали не сме се отказали от собствените си гледища. Кой ще се откаже?! Валери ли?! Марко Ганчев ли?! Все хора, истински хора! Макар че беше съвсем обикновена история, погледнато от нормалните закони на историята, на морала. Никакъв каприз няма тук... Абсолютно нормално е: ставам, взимам отношение. Виж какво става в Съветския съюз сега – Горбачов го критикуват!

– Да, тук-там се чуват и такива гласове и ние ги възприемаме като някакво чудо, защото у нас спокойно не може да се изрази мнение. А в цивилизования свят това е нещо нормално: Маргарет Тачер я зямерваха със сурови яйца, Де Гол сам е колекционирал карикатурите за себе си от вестниците.

– Е, къде ще сравняваш с Маргарет Тачер и с Де Гол?! Но Горбачов, който е голям реформатор, го правят на бъзе и коприва и с нищо не им ограничават държанието.

– Не съм сигурна, че с нищо не ги ограничават. А ако наистина искат да ги възприемат като демократи, не трябва да санкционират словесните реакции спрямо Горбачов. Но да се върнем към акцията Солженицин. Как се развиха събитията след събранието?

– Чакат те, чакат, никой от нас не отива да каже, че моли за прошка, нали?

Живеех някога далече, на Бъкстон. Беше към средата на декември. Минал е почти месец от събранието. Прибирам се и Обретенов вика: "Гочо, бързо, търсят те от ЦК, обади се Александър Лилов" – завеждаше отдел Литература в ЦК по това време. Мислех, че всичко е минало и заминало... Отивам, чукам на вратата, посреща ме секретарката, стоеше права. Въвежда ме тя при Лилов. И Лилов става на крака. Аз му бях шеф. Аз – професор във ВИТИЗ, той – доцент. Казва: "Извинявайте, че колата не можа да Ви намери, ние пратихме кола от ЦК да Ви вземе." Викам: "Разминали сме се." Аз малко по каварненски маниер: не му казвам, че с автобус съм дошъл...

Почна разговор от час и половина, от които аз говорих час и двайсет минути. Само две-три неща ще ти кажа. То е историческо. Лилов – тезата му: "Сбъркахте политически, професоре". "Къде – викам – сбърках политически?" – "Че похвалихте един автор, който е на антикомунистически позиции" – поучава ме Лилов. – "Вие –викам – чели ли сте този автор?" – Точно така беше... (плаче)... Отговаря: "Не съм чел." – "Като не сте чели, Вие нямате юридическо и морално право да говорите!..." Нали? Лилов няма теза. Аз му правя анализ на книгата "Един ден на Иван Денисович". И му викам: "Вижте, това е просъветски образ. Посочете ми нов образ от сегашните." (плаче)... Аз не хленча, както сега, Мария, а си говоря както ситуацията иска. Сега плача, защото вегетативната ми нервна система не е в ред... Лилов мълчи. Викам: "Не мълчете, ами отговорете". Той само повтаря: "Вашата грешка е политическа" – все това си знае... И аз тогава му изприказвам всичко за Караславов: "И понеже Вие загатнахте проблема за морала, как ще обясните това: на събранието, когато аз, като комунист потъвам в блатото, Караславов пише и лицето му сияе. Аз исках да видя едно тъжно лице, че един човек затъва... Георги Караславов записва с радост и с упоение! И то защо – викам – защото аз не харесвам неговите пиеси. Ако ги харесвах, той щеше да си мълчи..." "Не, не месете Караславов тук" – мъчи се да бъде любезен Лилов, но вече почти просъсква, а погледът му реже, реже – нещата са политически. "Защитата Ви към Солженицин не е изолирана, тя е продължение на Ваш траен интерес към упадъчни автори. При Вас стана практика да заставате зад произ-

ведения, които се противопоставят на социалистическия реализъм – "Плешивата певица" от Йонеско, "В очакване на Годо" от Бекет. Вие тях защитавате!" "В тях понякога се съдържа страшно критическо жило, което действа силно и разтърсващо" – с хъс му отговарям аз. Но той продължава: "Критическото жило трябва да е подчинено на класово-партийния подход, а Вие отстъпвате от него, когато оценявате драматургичните и други художествени факти..."

– Сам ли беше Лилов или разговорът се провеждаше в присъствието и на други хора?

– При Лилов беше Владо Голев, но не като негов помощник, а стоеше прав като послушник. Той и без това си беше послушник. И Бояджиева – как няма да я знаеш нея – тя 10 години управлява отдел в ЦК?

Голев вика на Лилов: "Гочо е луд!" – цитирам точно! Аз съм от възпитан по-възпитан в случая, ама аз съм бил луд!... Говорих за култовския печат... Всичко, което ми се беше насъбрало тук (сочи гърлото си), аз го казвам, ама всичко. И то в най-остра форма, с едно страшно самообладание... До гуша ми беше дошло всичко... Каракашев ме изкарва анти... Други... Съветите искаха да им ида на гости, не ме пускат... Аз всичко си им го казах, не с лични нападки, но с настървение, което заслужават. Нали? Защото чувствах, че това е прелюдия към изключването.

– Изключиха Ви на 7 януари, около две седмици след разговора с Лилов. Как разбрахте за изключването от БКП, присъствахте ли на церемонията или Ви беше съобщено по някакъв начин?

– Всяка събота играем карти у Павел Вежинов – аз, Орлето (Орлин Орлинов) и още неколцина – тия, които се сменят. Защо го казвам това? Защото идвам с едно хубаво настроение, с надежда да спечеля някой лев, то е приятно – събота, Деян, синът ми, има празник... Точно срещу Стефановден е...

Първият човек, когото срещнах, е Павел Вежинов. Казва: "Гочо, ти знаеш ли, че снощи ние те изключихме от партията?" А те ме изключват, без да се вслушат в устава. Трябва да присъства човекът, когото изключват. Когато се прилага най-тежкото наказание, присъствието е задължително. Дори и да не е най-крайната мярка, наказаният трябва да е там. Три члена са нарушени. "Не спазвате – викам – нормалната юриспруденция, нормалната етика..." Павел Вежинов – Бог да го прости – добър писател, но слаб човек, много слаб. Почувствах дори цинична нотка в гласа му, едно удовлетворение, весело му е, като че на цирк е някъде. Вика: "Ела да пием по едно." Казвам му: "Не ми се пие, не ми е добре..." Аз съм изключен, аз съм приятел, нали? И пак си останахме приятели, но повече не стъпих у него, нещо потъмня в сърцето ми...

Ще разбереш защо го казвам това – като факт има нещо от Екзюпери. Ето и сега се разтрепервам от вълнение. Веднага след Павел отидох у Мандаджиев. Той не е добър писател, но е добър човек. Играхме малко карти, пихме чудесно бяло вино, но мен мисълта ми не е във виното – само преди час са ми съобщили за изключването.

Прибирам се в много лошо настроение. Държах стая на втория етаж в една къща. Хазяйката е долу, трябва да мина по едни стълби... И гледам – някаква бележка се белее на вратата ми. Взимам я, отварям вратата, влизам, затварям, светвам лампата, сядам и чета: "Къде си се заврял, професоре? Къде си отишъл в тези ледени пущинаци? Каним те на хубаво домашно вино." (Плаче)... Кой мислиш е? – Антоанета Войникова и мъжът ѝ – Цветан Стоянов – беше жив още. Знаят какво е станало, но

нищо не споменават за събитието... Те са над него!... Много е силно, нали? Това ми подслади живота...

– Разказвали ли са Ви как е протекло партийното събрание, когато са Ви изключили?

– Не, не, мълчали са...

– По-късно обсъждали ли сте случая с другите писатели, които не гласуваха против Солженицин?

– А, не! Като че ли нищо не е било. Или поне аз не помня...

– Вие сте силен човек, освен това много стойностни хора Ви ценят и вероятно Ви е сгрявала подкрепата им?

– Аз съм силен човек, много силен. Много ми помагаше това, че десетки хора ме поздравяваха... Прокурорът на Варненския съд и партиен секретар, Тома Попов се казва, по телефона ми вика: "Ние сме Гочевисти" (плаче)... Казвам: "Ти си луд бе, затваряй телефона!..." Знае ли се какво може да му се случи като говори така с мен?! Това ти го казвам, за да видиш какви приятели има... Питаш ме дали ме е сгрявало това. Как няма да ме сгрява?! Какво друго да ме сгрява?! Човека го познаваш какъв е, когато изпаднеш в беда.

Някога, като не си направих самокритика, Червенков не ме наказа... Аз ти разказах за това... Дойде Априлският пленум, аз станах персона грата изведнъж, нали? Бях единственият, който не си е направил самокритика пред Червенков... Пред Червенков!!!... Но по този повод санкции срещу мен нямаше, а по-късно, за това, че държах да остана верен на себе си и да не заложа морала си, без да критикувам някого – най-тежкото наказание. Тъй се случи де. Съдба. Голяма съдба!...

След 14 години ми възстановиха членството, но горчилката остава...

– И досега?

– И досега... И то как?!

Петко Тотев

ФРАГМЕНТИ И МОЗАЙКИ

Щом един литературен историк в предисловие на свое повествование за новата българска литература осъзнава "аналитизма и терминологизма" като "тъжен реквием", несъмнено е достигната повратна точка, започнал е копнеж по синтез над маниерни псевдонаучности. Литературознанието на дисекцията, на аутопсията омръзна. А скалпелът продължава да работи и там, където "сантиментални" още предполагат признаци на живот и отговорност за него. Позитивизмът във времената на технократизма достигна и до "експериментално" умъртвяване на художествени тела, за да се види, че и в тях няма душа, както и във всеки натюрморт.

Хуманист и хуманитарист, Иван Сарандев не иска да се помири литературата да се превръща в "неутрална среда" за изпробване на пореден инструментариум. Съвременник на много постижения в точните науки, литературният историк знае, че и "експериментално" нарязаното тяло с невидими кръвоносни съдове е скачено с ширещото се насилие над живо и мъртво, с провъзгласената относителност на доброто и злото, красивото и грозното, престъплението и наказанието.

Иван Сарандев с основните си трудове – за българския литературен авангард и за Йордан Йовков – е съвременник не само на разчленително-дисекционни технологии, изпробвани и при най-голямо "съпротивление на материала" в хуманитарни науки, но и на възникващата екологична универсалистика. Тя най-напред е алармираща със сигнали SOS – на ръба сме на самоунищожението, а по-нататък отново и отново поставя ударението върху живота и нашите отговорности за запазването му при всички досегашни влошавания на "околната среда". През 60-те и 70-те години на XX век екологията се противопостави на технократизма. Заговори се по-нататък и за екология на културата, за защита на генофонда и в сферите на духовността, за преодоляване на линейното потребителско мислене. Повратната точка от технократическата раздробеност към екологическия синтез навсякъде поставя, рано или късно, проблема за генофонда, т. е. за цялото богатство на индивидите и видовете, от което ще зависи бъдещето на живота. "Изми"-те в науките, станали нарицателни за безкрайно роене и досадно подражателство, също могат да бъдат погледнати откъм екологическия синтез, а и откъм други синтези, които още нямат имена.

Пред нас е солиден литературноисторически труд, в който периодът от 1918 до 1930 г. е обхванат откъм много страни – авангардни и неавангардни. При създадената стереоскопичност на впечатленията дори най-познатото изглежда иначе в съседство с непознатото и до вчера подценяваното или нарочно отминаваното. Голямото неизвестно в изследванията на българските литературни историци от втората половина на XX век е именно авангардът. Поради липса на системни проучвания, а и под влияние на идеологически предупреждения докъм средата на 60-те години се стигна чак до съмнението: имало ли е изобщо модернистични направления у нас? Все пак един литературен критик нарече реализма "старопланински гръбнак на българската литература" (Веселин Йосифов) и така подсети, че има и други планини, че многообразието е естествено за българския планински релеф. И ето че през 2004 г. четем: "Днес

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

вече можем съвсем определено да заявим, че българският литературен живот не се развива откъснат, извън общоевропейските естетически търсения, а е част от самите тях и се подчинява на същите принципи и закономерности, които предопределят развитието на общоевропейския литературен живот." И по-нататък: "В състояние сме да твърдим със сигурност и без особени рискове...., че в българския авангард са представени всички течения – от експресионизма и футуризма до дадаизма, сюрреализма, диаболизма и имажинизма." (Сарандев, И. Българска литература (1918–1945). Том I. 1918–1930. Пловдив, 2004, 330–331.). За да се достигне до това заключение, извършена е огромна, мъчно обозрима работа – и то все срещу течението на огромни, но обеднени "панорами" на българската литература, в които драматични низини и саможертвени възвисявания на нашата многовековна, многострадална, многоборческа словесност изглеждат равнини като пуста, прерия, полупустиня.

При включването на авангарда в общата история на българската литература сме поразени най-напред от един парадоксален ефект: всички конфронтации на направления, школи, теории и практики влизат в мозаечна композиция и в нея всеки фрагмент, на пръв поглед несъвместим с нищо друго, кърви от общи рани след две национални катастрофи. И най-самоцелните естетически платформи се съпротивляват – заедно с народа или в пълна самота – срещу смазващия натиск на неумолима действителност – неумолима за половината Европа след Първата световна война, а за България убийствена след Ньой 1919 г.

Благороден е поривът да се отдаде дължимото на писатели, представяни непълно, а често и спекулативно, под общите знаменатели на разни "-изми". Виждаме как противоречиви пристрастия превръщат довчерашни похвали в недостатъци, привързаности към модерни школи – в идеологически грехове, естествено търсене на нови пътища и форми – в упреци: формализъм, упадъчно декадентство и т.н. След толкова натрупани конфронтации в литературата е трудно да си представим, че везните някога ще бъдат уравновесени. Една крайност неизбежно поражда друга крайност. Нека да се надяваме, че амплитудата на това вечно движение ще се облагородява, щом веднъж е започнало събиране на камъни след техни безброй разхвърляния и разритвания. Естествено е И. Сарандев, литературен историк, обгърнал цялостно и приносно българския литературен авангард, да види отвисоко и да осъди догми, щампи, предписания. Защо реализмът без и с епитети (критически, социалистически) беше противопоставян на модернизма? Така се създават предпоставки и за обратни акцентирания. И ето, че веднъж и И. Сарандев пише в предговора на своята "Българска литература" за "обезличаващия бульон на реализма" (с. 8). Изречението изглежда неизбежно, но когато го срещаме, спомняме си първия отзив за "Те победиха" от Й. Йовков, написан от Григор Чешмеджиев и цитиран от Сарандев: "Тогава, в 1914, още не знаят, че в литературата въпросите решава талантът, а не школата. И напразно на страниците на "Звено" един от сътрудниците се е опитал да обезглави реализма" (с. 33). Когато възпроизвежда казаното от Г. Чешмеджиев, авторът на "Българска литература" подсъзнателно успокоява топката. В края на краищата и реализмът е "-изъм". Вечни са двата основни способа на изкуствата – във формите на живота и извън формите на естеството. Казаното за реализма в предговора трябва да се възприема само като полемичен протуберанс в многометодно литературноисторическо повествование. По-нататък И.

Сарандев не се бои да нарича Й. Йовков писател реалист. И то след като показва например богатствата на разказа "Белият ескадрон" и със средствата на импресионизма (цветове в пленер) и на експресионизма (масова динамика и ракурси на кавалерийска атака). Не само в този случай се прилагат комбинирано различни методи и школи, разчупват се общи знаменатели, изоставя се наложена или доброволно приета терминология, смятана за най-престижна в своето време. Още преди структурализмът да беше покорил българското литературознание Атанас Натев много навреме съветваше да се постига по-голямо методологическо разнообразие, по-гъвкаво да се избират новостите съобразно спецификите на обекти и субекти. Ала гласът на А. Натев потъна в започващия прилив на пореден "-изъм".

Методологическото разнообразие на литературния историк И. Сарандев за доста консерватори и неофити ще изглежда "еклектизъм". Подобно възприятие е също остатък от нагласи за "най-перспективни" тенденции, насоки, школи. Неизбежни са възраженията за начина, по който се представят разнообразни таланти, изключения от правилата, съпротивляващи се срещу всичко, което се налага (глаголът е точен), срещу различни употреби на приложни текстове (тук "текстът" си е на мястото) за окололитературното пространство. Ето защо обобщаващият труд на И. Сарандев е важен и сам по себе си, но и като изключение, проправящо път за многообразието във времена на бързосменящи се доминанти, строги съвети и нежни внушения. Щом литературният историк извади едно име от някой общ знаменател, щом освети няколко имена със светлини от различни посоки, самите "-изми" започват да изглеждат по-гъвкави, въпреки всичките си непримиримости и не са чак толкова "съдбоносни" за всеки истински талант.

* * *

Представянето на експресионизма в "Българска литература (1918–1945)" започва с теорията и практиката на Гео Милев. Но ето, че тук е мястото и на Антон Страшимиров. "Хоро" просто прилепва в общоевропейския контекст на бурята и натиска след всеобщото потресение на тотална война, наричана европейска, световна, гражданска, хигиена на популациите и пр. "Хоро" в осветлението на експресионизма не само плътно се доближава до всеизтребителни времена, до мотивирани как да е, а по-нататък и без никакви мотивировки, ликвидации на воюващи и невоюващи, военни и цивилни, чужди и свои. Експресионизмът позволява да се изразява масовото унищожение, непостижимо с конкретика и документалистика. Фрагмент, епизод се зарежда с тротила на цялата война, цялата революция, цялата агресия на високотехнологична и оварваряваща се цивилизация.

В сцеплението, което се постига чрез експресионистичната визия на човекоизтреблението в "Септември" и "Хоро", гражданската война е продължение и неспирност на световната война, наречена от историците първа с потреса на непосредствено следващи втора, трета... Самото название първа световна война с нейната започнала веднъж неспирност звучи експресионистично – с шоковия ужас на началото и с неизбежните още по-силни трусове на глобални продължения. В тях се задълбочават всички противоречия, заличават се границите между фронт и тил, а по-нататък и между гражданска война и тероризъм с разтворен в него отчаян протест на социума.

Немската етимология на експресионизма като литературно направление "реалистично изразява" връзките, междините, разширяващите се концентрични кръгове на

световната агресия, "правото" на силния, изместващо всички други права, превръщащо ги в лицемерие – вече не религиозно, а геополитическо. Както Германия е началото на две световни войни, така експресионизмът е първото хуманистично противодействие – най-напред немскоезично, а сетне универсално – срещу садомазохизма на обезумялото човечество. Агресията, веднъж достигнала до взаимоизтреблението на милиони, няма как да не прелива и в световни революции. У революционерите все още се намират способи за обяснения и мотивации на противоборствата. Понататък агресията достига до безпредел чрез тероризма, масовата престъпност – откровена война на всички срещу всички.

Експресионистичното осветление на "Септември" и "Хоро" позволява да се вижда общоевропейското в перспективата на глобалното след световни войни. "Вековната злоба на роба" влиза в мозайката на милионни самоубийствени актове, с които завършват и започват конфликти, лични и социални противостояния. Така българските писатели Г. Милев и А. Страшимиров се издигат високо над конкретното историческо събитие, родило "Септември" и "Хоро". Прави чест на литературния историк И. Сарандев, че не преиначава историята. Въстанието на народа през 1923 г. е антифашистко и се вписва в започваща перманентна война, в предчувствие за небивало масово унищожение на хора, системи, ценности. Страниците за експресионизма, едни от най-силните в труда на И. Сарандев, непременно ще предизвикат отзвук не само сред българските литературоведи, ще станат благороден повод да се проследява и осмисля общоевропейската и световната съпротива срещу агресията, разпространяваща се в концентрични кръгове след двете световни войни на Стария континент, в утробата на добрата стара Европа.

* * *

В началото на раздела "Български литературен авангард" Сарандев постига сбита характеристика на източниците, подхранващи промените в естетиката на XX век. Без да се обвързва с обществено-политически детерминизъм, авторът търси по-широко иманентността на авангардистите, посочва и значението на мощни "външни" фактори. Сред тях на първо място е поставена научната революция, извършена от Алберт Айнщайн с теорията на относителността (1919). Неочаквано за гениалния учен, както посочва Пол Джонсън, "относителността започва да се бърка с релативизма", разклащат се основите на всички ценностни системи, разграничаващи добро и зло, красиво и грозно. Всичко това революционно увеличава хаоса. Агресията, почувствала се амнистирана от релативистичното смешение на доброто и злото, избива във всички направления. На мястото на събаряните със замах и ожесточение "вехтории" не се поставят нови ориентири, не се мисли изобщо за следващи градежи. С право И. Сарандев заключава: "Авангардното изкуство придобива статута на космополитичен феномен. И не е могло да бъде друго, след като авангардът бе заченат от силите на нихилистичното отрицание на миналото, настоящето, а в отделни случаи – и на бъдещето." (с. 328) Предизвиканата "морална анархия" (с. 329) води към "агресивния тон, който пронизва целия текст, превръща се в нещо като задължително изискване за почти всички програмни документи и на останалите авангардни течения, появили се по-късно" (с. 329).

Тази обща характеристика на авангардизма, която може безкрайно да се уточнява и допълва, е – нека да се добави – потвърдена и от опита след Втората световна война. Очевидно е, че и постмодернизмът при цялото му "пост" не се откъсва от морално-естетическия релативизъм и агресивния нихилизъм.

Българският литературен авангард чрез експресионизма на Г. Милев и А. Страшимиров има несъмнен принос за модерния израз на общохуманното "въстание" срещу глобализиращото се насилие. "Хоро" и "Септември" сочат взривни смеси от насилие и контранасилие – верижна, безкрайна реакция, не по-малко унищожителна от атомната експлозия. Своеобразното "богоборчество" в "Септември" внушава как се изпразват и небесата, за да станат и те терен на нищото. В края на "Хоро" се завърта кървав вихър, който от една война преминава в друга, от фронт към въстание, към милионноизтребително безумие по свирката на най-жестоките от жестоките. В своята пулсираща аритмия "Хоро" на А. Страшимиров бързо се отдалечава от септември 1923 г. и се доближава плътно до Дахау и Аушвиц, до техните продължения в бъдещето, до алианса на тероризма и антитероризма, до кръговете на вселенско кърваво хоро. В този смисъл неравноделните, предсмъртно аритмични тактове на българските хора и ръченици не са ли и реквием на агонизиращото човечество?

Възможностите, които се разкриват при общия поглед върху българския и европейския експресионизъм, са показателни за цялостното интерпретиране на авангарда от литературисторика и критика И. Сарандев. Той не само въвежда нови имена, теми, съпоставки, но чрез методологически плурализъм хвърля многостранна светлина върху основните кръстопътища на трагичния XX век. Връзките, които се разкриват между българския авангард и авангардистите от всички страни, не могат да се побират само в приведените съпоставки и сравнения; става дума за синхронни явления – всички на бурята яростен плод, които са извън определения като централно и периферно, местно и общо. Навсякъде във всичко надвисва проклятието на Каиновия комплекс – братоубийство, унищожение и самоунищожение.

Като изтъква възловото значение на фрагмента в поетиките на всички авангардни направления, авторът на "Българска литература (1918–1945)" сам прилага мозайка от фрагменти, доказва още веднъж нейната ефективност и в литературната история. И наистина: как да се "разказва свързано" за нашите модернисти – и то след дългогодишно премълчаване и отричане, след липса на монографии поне за Чавдар Мутафов, Ламар, Никола Фурнаджиев, Николай Марангозов? Въпреки всичко Иван Сарандев дръзва да нарежда едра (анти)венецианска мозайка и постига, струва ми се, повече, отколкото очаква. Пред нас са нанесени със замах контури – експресионистично дръзки, футуристично ъгловати и дадаистично-сюрреалистично забодени в нулата на нищото, в бъдещи наставки "-зъм" и представки "пост-", предварително проядени от скепсиса, нихилизма и абсурда.

Даже и читател, който възприема текста на части или чете при нужда само един фрагмент – например за Г. Милев, няма как да не усети мозайката, нейната неразказвателност, но и включеност в някаква композиция. И обратно: погледналият модерното изобщо, останалият главно в общото му въздействие, неволно спира поглед върху някои "петна" от мозайката, забелязва в нея например отвесната бръчка в Гео-Милевия мозаечен автопортрет – експресионистичен и изненадващо неагресивен, почти иконописен в стила на преславската керамика от X век.

От която и страна да погледнем, от каквото и разстояние да повторим гледката, страниците за българския авангард едновременно обогатяват частните и общите планове, учудват с новите възможности, които се откриват пред литературните историографи – монографисти и процесуалисти. Взаимоотношенията между авангардните направления, както и сблъсъците им с "ариергарда", т. е. с всичко останало, неразчленено на минало и настояще, вещае следващи разкрития. След като се преодолява не едно еднометодие, разнообразието приближава към все повече писатели и поети различни, както мечтае в своята бурна младост един известен футурист.

В мозайката на авангарда до експресионизма и футуризма са дадаисти-сюрреалисти. Достигаме до най-авангардното заглавие в българската литература: "Нула. Хулигански елегии" (1923) от Н. Марангозов. Точно в тази точка се случва нещо неочаквано – българският авангард се оказва по-отворен за другости, отколкото европейските "образци"! Възприемането на нищото като нула разчупва нихилизма, самозатвореността на авангарда в крайността, финализма. Нулата е кръг и дори само като графика преодолява линейността. След пояснението "хулигански елегии" нулата, разбира се, се вписва във всеобщия разрушителен нихилизъм, в агресивното сриване на всичко и всички, в яростното низвергване на свои и чужди. Но веднъж начертаният кръг не може да стане права линия, вектор. Даже ако от архитектурата на нулата не остане нищо, ако временно и кръгът се слее с нищото, остават много повече възможности, отколкото след ликвидацията на права линия. Ако всичко бъде заличено в човешкото съзнание, понесено от пороя да се разхвърлят камъни, все някой ще погледне неволно към луната и ще забележи – като за първи път, че тя се пълни и изпразва, налива се и се излива, както казва народът. (Като ученик в Априловската гимназия през 1919 г. Н. Марангозов редактира сп. "Луна".) Хулиганските елегии в кръга на нулата не са безизходно нищо, а само половината от цикъл. А и няколкото елегии звучат на И. Сарандев като "една много тъжна поема" (с. 392). Това е още едно доказателство за трайността на кръговата архитектура, за незатворени сами в себе си части, за възможности извън анихилизирането на материята и особено на духа.

Впрочем хулиганството на Н. Марангозов в чаша да го изпиеш в сравнение с покъсните значения и все по-жестоки реалности на същата дума. Авторът на "Нула. Хулигански елегии" още допуска и някакъв друг развой освен започналия:

да извърнеш твоята уста
готова
да псува да псува
или внезапно
да се преобразиш
дете
с медиум на бялата невинност
който мъдро написва
О

Средищното ИЛИ предпазва автора (а заедно с него и целия български литературен авангард) от еднопосочна самоограниченост, от догми и закостенявания в самия порив за обновление, от пълното и безусловно господство на агресията в личността и обществото. Това знаменито ИЛИ, открито или втъкано в подтекст, внушение, много-

значност, многозвучие, се чувства у много наши търсещи писатели, раздвоени пред съблазните за обновление и бързото износване на модните форми. Чувства се драматизъм почти при всички участия в авангарда, започват смешения на "-изми", които в сблъсъци-привличания чертаят сложна "барокова" линия на модернизма у нас. Не е случайно, че Сарандев споменава Ламар и сред футуристите, и сред имажинистите. Фурнаджиев очевидно също не се побира в имажинизма със своята модерна пратракийска експресия, с оная "Сватба", в която трещят тимпаните на бъдещето – следтехнократично, с нови простори за вечните тракийски конници. Тук някъде в полифоничната оркестрация се влива и ранният ропот на диаболистите срещу фетишизирането на машината, срещу роботизацията на роба.

По-сложните взаимоотношения на "-измите", както и техните пулсации в срещи с неавангардисти, ще бъдат изучавани занапред. Сега литературният историк е съсредоточен да покаже богатството, разнообразието на талантите и направленията, да посочи важната истина, че на българския писател нищо модерно не му е чуждо, че приказките за неговия преобладаващ консерватизъм са в сферата на предубежденията и предзнанията. Проучванията на И. Сарандев за българския литературен авангард имат значение не само за нашето литературознание. Те ще бъдат полезни за всички, които по-нататък ще изследват модернизма на XX век в неговата многометодийна евроинтегралност, във всичките му разновидности – като се започне от еретични естетически отношения с действителността и се завърши с пълното скъсване с нея, за да се премине отвъд – в индивидуални и социални реалности и ireалности, за да се види кръгът при всеки опит да се постави точка.

Литературноисторическата стратегия да не се абсолютизират противопоставянията на "-измите" (при всичките им платформени и практически конфронтации и епатиращи взаимоотрицания), да се разполагат техните фрагменти в свободни мозайки с очаквани и неочаквани контрасти и... съзвучия; равностойното (неприоритетно) присъствие в един словоред на модернисти и немодернисти; използването на предишни доводи в разгорещени полемики за навлизане в особености, а често и уникалности на таланти, непобиращи се в характеристики на школи и направления (Ламар, Фурнаджиев), отключили енергии на анархистични стихии с праисторически и следисторически произход – всичко това е доловено с литературнокритически нерв и с много рядко срещана широта не само в погледа, но и в сърцето. Литературикът знае всички досегашни способи за обласкаване на едни и изтласкване на други, за степенувания според злобите на деня, според предварително ясни "препрочити". И. Сарандев успява да овладява своите пристрастия, да ги превръща в изследователски заряд за навлизане в пространства с най-големи натрупвания на предубеждения, с най-много свалени лаври, с най-много проклятия и заклеймявания "в името на...".

Първото градивно включване на авангарда в общата литературна история не я взривява, минира, анихилизира. Напротив, отвсякъде се извличат нишки на Ариадна за навлизане в лабиринти с почти нулева посещаемост. Покрай всички други преимущества този подход е интересен и със своите сюжети и антисюжети образува повествование, разказ, обърнат към читатели, затрупани с информация или изобщо изключени от дейността на суперспециалистите. Същевременно са избегнати и съблазните на литературноисторическата "есеистика", която създаде твърде много фриволности и там, където изследователската работа е неизбежна и само временно отложима.

* * *

Разделът в "Българска литература (1918–1945)", който съдържа очерци за писатели извън литературния авангард, е озаглавен "С духа на новото време". Литературният историк навсякъде изтъква новостите, без да ги ограничава с традиционните измерители, но и без никога да изпуска революционните и еволюционните промени в действителността, историята, биографията. "Откакто се родих, на всички поколения връстница станах" – актуализиращото светоусещане на Дора Габе е направило силно впечатление на Сарандев и той също равноправно се вглежда в обикновено противопоставяни поколения и връстници, за да бъде литературната история дом за всички – такива, каквито са били в своето слово, в по-големи или по-скромни приноси на кирилозначната книжнина с далечни проекции в миналото и бъдещето.

Сарандев не си прави илюзии, че например Христо Смирненски е възможен извън духа на времето, извън идеите, разтърсили света отвътре след фронтовете на Първата световна война. Прилагайки анализ и синтез не само в христоматийните стихотворения на барда от Ючбунар, постигайки много интересен колаж от наблюдения за поезия, проза, хумор и фейлетони, литературният историк очертава не само посложна композиция в портрета на пролетарския поет, но и създава предмостие за следващи прониквания в авангардни направления.

Дори в по-скромното творчество на Мара Белчева, Сарандев посочва оригинална, нетрадиционна посока, която ще стане оживена след няколко десетилетия и в наши дни. Подробните вдъхновени портрети на Дора Габе и Елисавета Багряна образуват контрастно единен диптих, в който двете прими на българската поезия блестят в пълното си достолепие.

В раздела "С духа на новото време", без да става дума за "-изми" или задължителни определения кой писател към каква школа принадлежи, са посочени тенденции и особености, сродни с авангардните. Същевременно по най-естествен начин се вижда, че и авангардът не пада от небето, не е вносен или предимно вносен продукт, а навсякъде се ражда от цялостното литературно развитие, от духа на новото време, от външни и вътрешни противоборства на личности и общности при геополитически и най-интимни екзистенциални сътресения.

Авторът на "Българска литература (1918–1945)" непрекъснато търси и открива златното сечение между писатели с по-малко срещани психологически нагласи и техни по-сложни взаимоотношения с действителността (Атанас Далчев, Асен Разцветников, Стоян Загорчинов, Никола Ракитин); изтъква повече измерения в комедиографията на Ст. Л. Костов и драматургията на Рачо Стоянов; като разказвач и сладкодумник Ангел Каралийчев е поставен непосредствено след Йордан Йовков; Константин Константинов със своята отговорност като човек и творец – хуманист, е приближен към дефицита на това изключително важно качество през последните десетилетия.

Над целия раздел "С духа на новото време" като разноцветна дъга грее написаното за Й. Йовков – една трета от целия том. Само слепец няма да забележи, че оттук тръгват, за да се кръстосват, събират, отдалечават и приближават всички легендарни старопланински и добруджански пътища, толкова възможни и невъзможни посоки, цели и свръхцели на литературен историк, който връща живото слово в литературознанието.

До своя обобщаващ труд проф. д-р И. Сарандев достига след две монографии за Й. Йовков, след анкети с Емилиян Станев, Дора Габе, Елисавета Багряна, Валери Петров, след ръководство на проблемна група "Литературни анкети" в Института за литература при БАН (осъществени са 38 анкети – дело наистина значително и трайно), след стотици литературнокритически, литературноисторически и литературнотеоретически статии, студии, обзори. Подобни факти се налага да се припомнят, защото се появяват истории, теории, поетики на българската и световната (!) литература, в които авторите им се силят да повторят чудото на фотосинтезата, т.е. направо от въздуха, от собствената си светлина и при изобилие на вода фотосинтезират каквито си искат вещества.

Следовник на солидни литературноисторически методи и традиции в българското университетско и академично литературознание, останал верен на трудоемки изследователски подходи и във времена на доста летлива "артистична лекота", И. Сарандев в края на краищата се оказва най-добре подготвен за пионерско проникване в българския литературен авангард. Изследовател, който познава и задълбочено проучва всички факти, е най-малко податлив на едностранчивости, не абсолютизира едно или друго направление, резервиран е към всяко НАЙ или спринтиращо ПО, задъхано и в опашката на колоната да изпревари поне един.

При методологическо разнообразие, прилагано много гъвкаво, съобразно сложния релеф на литературната действителност, разказът на литературния историк И. Сарандев е вътрешно единен главно чрез чувството за българското, националното, произтичащото от дълбоки културни пластове, от многобройни цивилизационни смешения и затова е невъзможно разни неофити да ни смайват с продукция на високооборотни миксери.

Повествованието за българската литература започва да се очовечава. Появява се надежда – след като се пише за хора, вероятно е да се появят отново читатели. След като има откъде нещо да се научи, ще се намерят любопитни да знаят нещо, да не се срамят да се наричат българи.

Григор Чернев

НЕЗАВЪРШЕН МЕМОАР

Да започнем с това:

"– Нашият народ взема от врага си – Византия, най-големия си враг, взема православието, а взема и ересите, дошли от Мала Азия, опложда ги със социални идеи, за да се бори със същата тая Византия. Това е парадоксът...

– Значи смятате, че покръстването е една грешка?

– Разбира се! Православието е грешката... Ние трябваше да приемем католицизма. Католицизмът, каквото и да говорим, предполага по-голяма свобода. В католицизма има това, че освен краля имаш папа... имаш свободни градове. На всичко отгоре католицизмът е култура. Православието се е кланяло на императора и е целувало ботушите му... Ако бяхме приели католицизма, нямаше робството ни да бъде толкова тежко. Друга щеше да е съдбата не само на България, а и на Балканите. Щяхме ли да имаме гръцка духовна власт? Фанариотите? Те отблъснаха нашия народ от бога. Те накараха българина да види в лицето на владиката свиня, магаре, престъпник и разбойник...

– Вие по принцип сте да се приеме християнската религия?

– Това беше неизбежно, разбира се... Целият конфликт дойде най-много от това, че след като приехме християнството и почнахме да създаваме манастири, заробвахме българските и славянски общини. Прабългарите не са имали феодали, каквито съществуват в Западна Европа и във Византия... Искам да кажа само, че ако бяхме приели католицизма, което пак би наложило и епископите, и манастирите, и т.н., ние щяхме да имаме с какво да се борим срещу тази Византия. На Балканите щяхме да играем друга роля, защото ведно с хърватите и унгарците щяхме едва ли не да господстваме тук..."

Дълъг разговор на взривоопасна тема! И се води, както разбирате, разгорещено, разпалено, на точката на кипене. Защото Емилиян Станев не можеше да говори другояче. Цитатът е от литературната анкета с писателя, издадена през 1977 г. в отделна книга, с която се открива специалната поредица на Литературния институт при БАН. Първият анкетьор, събеседникът на Е. Станев, е новопостъпилият научен сътрудник Иван Сарандев. Нему е поверена задачата да води, поддържа и развива тази библиотека, негова е и инициативата за създаването ѝ.

И изведнъж след дългоочакваната първа стъпка – фал! Звънят телефони, привикват го при началниците, гледат го укорително: как така, защо така, каква е тази апология на католицизма! "Там горе" не са доволни. Няма значение, че неслучаен човек, а самият Е. Станев е застъпил "спорното становище". Да си гледал, да си сигнализирал!... Младият научен сътрудник се разминава на косъм с уволнението.

Впрочем, това не му е за пръв път, а дали е за последен, няма кой да ти каже! Припомням го не за да му плета мъченически венец – повече или по-малко с всеки от нас са се случвали подобни инциденти, а за да усетите атмосферата на идеологическа ортодоксалност и подозрителност, в която и въпреки която трябваше да се пише и говори за литература и изкуство.

* * *

Със Сарандев сме състуденти, връстници, а също колеги и приятели – затова на мен ми е неловко да говоря за него като за проф., д-р, д. ф. н., а сигурно има и други звания. Знам, че те са заслужени и изстрадани с много труд, с голяма амбициозност при формулиране и преследване на целта, в безсънни нощи и дълги години над чужди книги и свои ръкописи. Но аз го познавам преди титлите, извън тях и над тях. И това, мисля, ми дава някакво предимство пред другите, а те от своя страна вероятно имат основания да го смятат за свой човек – не в житейско-утилитарния, а в духовния смисъл. Чувал съм по-млади хора да го наричат учител. Също не е лошо – такъв учител може да ти отвори очите, значи си извадил късмет и само от теб зависи да не го пропилееш...

А бяхме млади, много млади, невероятно млади от днешна гледна точка! Имаме една паметна снимка от онова време – ние двамата, а помежду ни Елисавета Багряна. Всички сме засмени, поетесата най-много, аз от дясната ѝ страна с ново сако и гъста черна коса, Иван отляво – русоляв, очилат, с вид на потомствен интелигент, с цветна раирана риза, а райетата според тогавашната мода са хоризонтални. Снимката е правена в дома на Багряна – на ул. "Неофит Рилски", през есента на 1961 г. в навечерието на първия Празник на поезията. Бяхме отишли да я интервюираме по този случай. Тогава и двамата работехме във вестник "Народна младеж", стягахме специална страница, в която Багряна трябваше да бъде главният акцент. Когато позвънихме на вратата, тя ни посрещна в безупречен тоалет, царствена, красива (въпреки своите 68 години!) и ние си глътнахме езиците. Фотографът Иван Андреев, учуден и възхитен от гледката, забрави за какво бе дошъл, не реагираше и на нашите знаци. Сред кафето, поднесено от домакинята, обаче се успокоихме и разговорът потръгна, а Иван Андреев изщрака цяла лента.

Такива ми ти работи... Културният отдел тогава се завеждаше от Лиза Матева – жена оправна и енергична. Тъкмо тя ни събра със Сарандев в една стая – на петия етаж на Полиграфическия комбинат, втората отляво на стълбището. Често привечер се отбиваше Павел Матев – съпругът на Лиза, по онова време вече известен и утвърден поет. Беше ни приятно да беседваме с него – държеше се естествено, не се надуваше. Всеки ден в сумрака на дългия коридор виждахме куцукащата фигура на Дамян Дамянов – той беше литературен консултант на вестника, приемаше кандидатите за славата, пишеше им писма. Как издържаше с крехката си физика на шумния им натиск, не знам. По едно време, когато Лиза отиде в Радиото, за кратко началник ни беше Богдан Глогински – писател, невероятно добър човек, сякаш дошъл от друга планета в друга държава.

А после Владимир Башев... Но Владо беше тук и преди, така че трябва да отворя една скоба. Защото заедно с него ставахме вече трима. И се връщахме в студентските си години, или ако предпочитате, студентските ни години продължаваха. Между 1953 и 1958 г., все забързани да не закъснеем, се срещаме по стълбите на Университета – в старата централна част, в тогавашния филологически факултет, или в легендарната сладкарница "Малина", където закусвахме боза с банички.

Сарандев и Башев следваха българска филология, а аз – журналистика, по онова време също във филологическия. Основните лекции по български фолклор, езикознание, история на българската литература и пр. ги слушахме в най-големите ауди-

тории, които едва побираха двата ни курса. Искам да кажа, че сме имали едни и същи преподаватели, търкали сме едни и същи банки, държали сме едни и същи изпити... Щях да напиша, че сме задиряли едни и същи момичета, но това би било преувеличено. Красивите колежки бяха много и не помня да сме се застъпвали някога.

Обаче в "Народна младеж" се застъпихме. Владо бе започнал там още като студент (на хонорар, ако не се лъжа), после се бе преместил в друг вестник, та когато аз отидох, не го заварих на петия етаж. В замяна на това след година под крилото на Лиза се появи Иван. А когато дойде време да се основава "Пулс" – в началото като двуседмична притурка на "Народна младеж" – и тримата бяхме на линия.

Защо разказвам всичко това? За да напомня за вестникарското минало на бъдещия професор? Може би, ала не за да го определям снизходително като загубено време, а тъкмо напротив – да кажа, че времето е спечелено, че е натрупал такъв жизнен и литературен опит, какъвто другаде едва ли щеше да срещне.

Рядък шанс за всички нас – и за Сарандев, разбира се, бе, че още в студентските среди във волнодумните кръжоци "Васил Воденичарски", "Димчо Дебелянов" и "Юлиус Фучик", около знаменития стенвестник "Трън" и неговия още по-знаменит герой Трендафил Акациев, започна да се формира едно ново литературно поколение от поети, белетристи, публицисти и сатирици, които искаха и нерядко успяваха да надскочат официалната догматика, остарелите предписания на нормативната естетика. В Ивановия курс освен Башев ранни надежди даваха Петър Караангов и Михаил Берберов, в моя – Георги Мишев и Георги Друмев. От съседни курсове и специалности идваха Александър Миланов, Благой Димитров, Любомир Левчев, Никола Инджов, Георги Ивчев, Георги Ведроденски, Емил Стоев, Стефан Цанев...

В "Народна младеж" (и "Пулс") – редакции с по-артистична и свободолюбива атмосфера, където бе мястото на следващата ни среща със Сарандев, работеха също немалко талантливи литератори – Първан Стефанов, Димитър Вълев, Христо Пелитев, Стефан Михалков, Черемухин, Стефан Поптонев, Стоян Илиев, Петър Бонев, Димо Боляров, Георги Струмски, Филип Панайотов, Драгомир Петров, Петко Братинов, Христо Банковски... Сигурно пропускам някого, но аз не искам да ги изреждам, още по-малко да ги градирам по значение (пазил ме Бог!), а само да подчертая едно: с работата си в младежкия печат, бидейки част от тази среда (като наблюдател и участник), И. Сарандев се среща не само със завършените творби, но и с живите субекти на литературното творчество. Това е съдбовно важно за един критик и изследовател – от преплитането на тези две начала да черпи по-голяма информация, да прави съпоставки и паралели, изобщо да изгражда на по-широка основа оценъчните си критерии.

Иначе в редакцията той бе работлив, изпълнителен и стриктен в задълженията си. Ерудиран като съветник, прецизен като редактор, готов да поеме по-големи натоварвания. В известен смисъл можехме да го наречем "книжен човек", доколкото той наистина бе отдаден на книгите, но тази му отдаденост не стигаше до аскетизма на някои негови събратя. Запазваше сетивата си към живота. Можехме да говорим и на други, извънлитературни теми, да отидем на екскурзия, да седнем на маса. Само във "Феята" се отбивахме рядко, даже не помня дали сме го правили заедно. По-скоро не. А това културно заведение, недалеч от Полиграфическия комбинат, бе любимото свърталище на редакционната литературна бохема и присъединилите се към нея. Нари-

чахме ги на подбив "феореалисти". Днес от тях остана един сантиментален спомен, а от "Феята" само скелетът, оглозган и порутен от вакханалията на приватизаторите.

Сетне Иван обиколи и други редакции, докато се застои за по-дълго и до днес в Литературния институт. А и аз започнах своето "преселение". В "Народна култура" едва не се засякохме. Когато постъпих там, по коридорите още се мълвеше как двамата с Мишо Берберов щели да изхвръкнат от вестника заради публикуването на страница с "еретични стихове". Доколко са били еретични и защо голямото началство се е уплашило от тях, днес е трудно да се каже – да се плашиш от сянката си по онова време беше проява на бдителност. Но Иван беше вече обръгнал от други подобни инциденти – не вярвам те да са го принудили да завие към тихите пристани на литературната история. Още повече че, както видяхме, те съвсем не са тихи. Просто той бе роден за научно поприще, стъпка по стъпка се утвърждаваше в него и нямаше начин да остане незабелязан и непризнат.

* * *

През следващите години срещите ни се разредиха, но не секнаха. Всеки от нас бе отдаден на собственото си призвание – това бе естествено – ала когато се срещнехме, дори след дълга пауза, винаги намирахме общи теми за раздумка. И това не бяха само сладките ни спомени от младите години. Бях посветен, да речем, в неговите влечения и предпочитания към творчеството на Йовков. Когато работеше над книгата си "В света на "Старопланински легенди", един ден ми се обади по телефона – бил прочел моя някогашна рецензия за филма "Шибил" и понеже в изследването му имало глава за превъплъщенията на "Легендите" в други изкуства, а той не бил гледал екранизацията, та да се видим, до поговорим и главното – да му уредя прожекция. Така филмът влезе в книгата на Сарандев – след съответното претълкуване, естествено, и след като авторът го сложи на мястото му в общия "старопланински" пейзаж.

По-късно аз бях подхванал няколко теми от Вазов и ми потрябва компетентна консултация. Иска ли питане от кого? Отново телефон, отново среща – този път на най-подходящото място, в двора на поетовата къща, където в кафе-клуба на открито под сенчестите дървета бяха наредени няколко маси. Докато отпивахме от бирата, Иван си припомняше на глас имена и заглавия, които можели да ми влязат в работа. От тези ми занимания засега е издадена книгата "Чешката следа у Вазов" – с мой предговор и съставителство. На премиерата с наши литературоведи Сарандев я представи, написа и отзив в "Български писател".

Няма да забравя и още едно литературно приключение, в което бях въвлечен от професора не без колебания от моя страна: научната сесия по повод 120 години от рождението на Й. Йовков. Вероятно си бе спомнил случая с "Шибил" и ме покани да подготвя доклад "Йовков и киното". Това беше доста трудоемка работа – трябваше да се ровя в архивите, да търся стари течения на списания, да ходя до филмотеката и телевизията. Без да смятаме самото писане. Но си струваше. Не съжалявам, че я свърших. Оказа се, че Йовков е най-екранизираният български автор. Повече от Вазов, Елин Пелин и Яворов, взети заедно. Освен това от "Старопланински легенди" "Шибил" не е единственото заглавие, заинтересувало киното. "Най-вярната стража" е първото – сниман е още през 1928 г. веднага след излизането на книгата. "Важно е да се

знае – писах в доклада си – че тази екранизация предхожда пиесите на Йовков и тяхната театрална реализация. "Албена", "Милионерът", "Боряна", "Обикновен човек" ще се появят по-късно. Така филмовото превъплъщение на писателя изпреварва сценичното, което е изненадващо, но е факт. Разбира се, успехът, славата и удовлетворението на авторските си амбиции, които Йовков постига чрез театъра, са несравними със скромните качества и скромното място на първата екранизация, но тя пък предвещава бъдещото плодоносно превъплъщение на писателя в киното." И. Сарандев видимо се зарадва на тази находка и го изрази публично на конференцията.

А после тръгнахме да пътешестваме по Йовковите места. Със специален автобус, издействан от професора. В Пловдив пред друга публика повторихме сесията в съкратен вариант. Минахме през Сливен, стигнахме до Котел. В Жеравна Иван ми показа къщата, където е писал "В света на "Старопланински легенди". Значи, рекох си тогава, архивите, писмата, справките, книгите не са му стигали. Искал е да се потопи в Йовковата атмосфера, да обходи неговите пътеки, да диша неговия въздух. Това, доколкото знам, не е задължителна съставка на научния подход, но е важна, незаменима като автентично усещане и емоционално приобщение.

Когато материалите от сесията излязоха в отделен том "Йордан Йовков. Нови изследвания", Сарандев бе любезен да ми го изпрати. Направи ми впечатление изисканото полиграфично оформление на книгата – хартията, печатът, оранжевият цвят на корицата със снимка на Йовков и дъщеря му. Казах му, че така е по-добре, по-топло, привлича те, иска ти се да я разгърнеш. Неговата реакция бе: "Откога ги говоря тия неща! Досегашните ни сборници имат вид на Бойния устав на пехотата."

Знам добре какво е това – нали сме връстници, от един БУП сме учили стратегията и тактиката. Сравнението ми хареса, запомних го и даже го използвах в едно есе на друга тема. С посочване на източника, разбира се.

Да ви кажа право, като сядах зад пишещата машина за този мемоарен текст, си го представях по-къс и вече на няколко пъти се опитвам да сложа точка. Но случките и асоциациите напират. Не ми се ще да прескоча признанието на Наташа Манолова, че Сарандев пръв ѝ е поръчал рецензия за "Литературен фронт", от която всъщност започва критическата ѝ кариера. Дали той подозира, че така е извършил нейното кръщение в занаята? Ако го е забравил, да разгърне новата книга на Наташа "Жестока проза" на страница 99. Освен това към белия лист напира и един епизод за връзката между наша голяма поетеса с голям чешки поет. Иван го е засегнал мимоходом в своята "Книга за Дора Габе", но аз му дадох друга книга от друг автор, който той не познаваше – "Българският роман на Витезслав Незвал". Да бяхте видели само с какво любопитство я разгърна, сякаш такова нещо му се случваше за пръв път...

Та тя няма край!

За финал съм запазил няколко реда от поменатата вече анкета с Емилиян Станев, където той коментира и свой персонаж от "Антихрист":

"Един ден, като вървях по булевард "Цар Освободител", влязох в Руската църква – си спомня писателят. – Отидох при една колона, като тоя Еню, и станах сатана. Тогава просто бях обхванат от сатанизъм. Същото нещо приписах на Еню."

И още: "Винаги ме е страх да вляза в църква, да видя човек, като се моли. Веднага си спомням една мисъл на Достоевски: как можа туй диво животно човекът да измисли бога? Страшна работа!"

Твърде е възможно и тези греховни признания да са предизвикали главоболия на Сарандев. То изобщо литературата е главоболна работа, а литературната критика и литературната история тем паче. По всички времена и при всички режими, изглежда, е било така. Ама я се откажи, да те видим! Не те пуска, няма начин.

Може ли човек да се откаже от себе си?

Декември 2004

Нина Делчева

КРЪСТНИК НА ЕДНО УЧИЛИЩЕ В КЪРДЖАЛИ

През 1993 г. в Пловдивския университет "Паисий Хилендарски" интересите ми към съвременната литература ме срещнаха с проф. Иван Сарандев. Дотогава познавах само книгите му. Много от студентите му го рисуват като безкомпромисен учен и строг преподавател.

Бих добавила и още нещо. Две поредни учебни години – 1993/94 и 1994/95, Сарандев четеше лекции в Учителския институт в гр. Кърджали, сега филиал "Любен Каравелов" на Пловдивския университет "Паисий Хилендарски". Обществеността ни се срещна и запозна отблизо с литературния историк и критик и човека Сарандев. През тези години бяхме свидетели на издаването на три поредни книги, които професорът представи в града ни. Това е учен, който говори както и пише – увлекателно, достоверно и убедително. Има ясна и точна позиция и непредубеденост, които следва през целия си творчески път. Остава верен на себе си докрай, независимо какво му коства това.

Професорът е известен като литературен историк и критик, университетски преподавател, но едва ли някой знае, че той стана и кръстник на едно училище в град Кърджали. Това бе цяло събитие за града ни. По това време бе излезнала мода да се сменят имената на училищата и педагогическата колегия на СОУ "Димитър Благоев" замени името на Дядото с името на големия хуманист Йордан Йовков. Директорът на училището държеше много проф. Сарандев като най-добрият изследовател на Йовков да бъде поканен да освети името на патрона на училището. Настана невероятно въодушевление сред учениците, учителите и ръководството на училището Всеки имаше определена задача – да се издири професора и да стане кръстник на училището, да се ушие ново училищно знаме с лика на Йовков, да се подготви литературна програма... И така се очертаха хубави празнични дни в навечерието на 24 май 2000 г.

Дойде денят 19 май 2000 г. с много цветя, с усмивки и надежди. В училищния двор отец Боян Саръев освети новото знаме, след което присъстващите се отправиха към театралния салон. Професорът излезе на сцената и се отправи към катедрата и, вървейки, търсеше текста на словото си, което очевидно беше предварително подготвил. Но изправен пред микрофоните, той внезапно реши да говори, вместо да чете. За щастие звукозаписната техника беше включена и работеше безотказно. По-късно се оказа, че машинописният текст е загубен. Ето защо си позволявам да възстановя автентичния текст на импровизираното слово, произнесено на 19 май 2000 г.:

Уважаеми дами и господа!

Уважаеми колеги!

Драги ученици!

Днешният ден навярно ще остане паметен за вас. Защото Вашето училище получава името на един от първомайсторите на българското художествено слово – името на Йордан Йовков.

Почти всички ние знаем Йовков от снимката в читанките и христоматиите и от кориците на неговите книги. Гледа ни едно сурово, почти строго лице, със стиснати волеви устни. Само високото чело и бръчиците край очите омекотяват израза. В това лице обаче има нещо, което веднага те обайва с неподозирана сила. Очите – големи, изразителни, сякаш еленови. Те горят с някаква печална мекота, озарявайки лицето с отблясъците на едно вътрешно благородство и меланхолна съзерцателност. И едновременно издават духовната съсредоточеност на една цялостна личност със свой свят и творческа независимост. Такъв ни се представя Йордан Йовков от снимката – авторът на "Старопланински легенди" и разказа "По жицата", който според точния израз на Николай Лилиев "би красил антологиите на литератури много по-богати от нашата".

Случайно ли Николай Лилиев е отделил тези две Йовкови творби? Едва ли. В никоя друга творба писателят не е изявил тъй плътно своята цялостна художническа личност и творчески свят, както в "Старопланински легенди". Този изключително скромен и затворен в себе си човек, който избягва и почти не говори пред другите за своето творчество, изведнъж, когато става дума за "Легендите..." се отпуска: "Имам една особена слабост към тая книга, едно въодушевление."

Цял един свят, възкръснал от откъслечните разкази за чешми, имена на местности, от няколко стиха на забравена народна песен. Неповторима галерия от образи, обвеяни от романтиката на епоха, изпълнена с драматизъм, изключителни личности, страсти, високи пориви, героизъм и саможертва. Всяка епоха ражда не само задачите, които ще решава историята, но и личностите, способни да ги решат. Такива са те в творбите на Йовков.

Ето Шибил, страшен хайдутин, когото турците търсят под дърво и камък, отива да се предаде, престъпил честна клетва пред другари, в името на едно голямо и силно човешко чувство. Мъжествената му красота покорява дори бея и той се прекланя пред нея. "Не, чорбаджи, такъв човек не бива да умре!"

Жертва на голямата си изпепеляваща любов става и циганката Божура.

От страниците на легендите като вихър ще профучи на белия си кон Индже, размахал камшик като змия, и ще спре да послуша песента на жетварките за Индже млада войвода, за милостта му към сиромасите... Страшно и грозно ще се мярнат сред мегдана забитите на върлини юнашки глави. Или на хайдушкото сборище ще дойде Крайналията да свърши земните си дни на това място, дето е погребана неговата Курта.

Ще плисне романтиката на епохата, изтъкана от много жестокост и кръв, дето се веят зелени пряпорци, обгърнати от дима на шишанетата. Епохата на дивите кърджалийски набези, на робските насилия и безчинства, хайдушка романтика и героични подвизи. Само творец като Йовков, с могъщо въображение и вътрешна съсредоточеност, е в състояние да нарисува такива изумителни платна на време отдавна отминало, погребало в своите пазви хиляди човешки тревоги.

Станало е вече почти традиция да се отнася едва ли не всичко най-ценно от творчеството на Йовков към миналото. Приятелите му правеха това, за да го похвалят, враговете – за да го укорят. И едните, и другите грешаха... А разказът "По жицата"? Нима в потресаващата драма на бедното селско семейство, тръгнало да търси бялата лястовица като лек против невярната болест, не се оглежда грозното лице на Йовковата съвременност? И ония думи в края, които Моканина изрича: "– Боже, колко мъка има по тоя свят, боже!"

Те не се забравят никога.

Подобно на своя герой Сали Яшар от "Песента на колелетата", Йордан Йовков владее тайната на майсторството. Самичък казваше, че в истинския разказ писателят трябва да отсъства. Той трябва само да повдигне крайчеца на завесата пред читателя и да го остави да следи живота на героите.

Много се е писало и говорило за езика на Йовков. Но струва ми се, че никой досега не е съумял да разкрие секрета на неговата сила, както самият писател. Пред Сп. Казанджиев той сочи разликата между живата говорна реч и литературния език.

Езикът на Йовков!

Той се лее като звънката мелодия на жетварската песен, в него вплитат многогласията си хлопатарите на овчарското стадо, печалният стон на кавала, тайнственото шушнене на гората, тревожният писък на совата в планинското усое.

Той носи дъха на звездната балканска нощ и лятната мараня на добруджанските поля.

Той е нежен като филиграна по моминските пафти, бляскав като хайдушките дамаскини и суров като народните закрилници.

Всяка национална литература има писатели, след дейността на които обикновено казват, че вече не е трудно да се твори художествена литература. Йордан Йовков е един от тях за българската художествена литература.

БЛАГОДАРЯ ЗА ВНИМАНИЕТО!

Този ден има́ продължение и много хубав завършек в първите дни на месец ноември същата година – с провеждането на екскурзия до родното място на Йовков – Жеравна. Денят на народните будители събра два лъча – с ученици и учители от Кърджали и един от София с научни работници и хора на изкуството, свързани по един или друг начин с творчеството на Йовков, на тържествата, посветени на 120-годишнината от рождението на писателя.

ДОБЪР ДЕН, ПРОФЕСОРЕ!

– Добър ден, професоре! Пак си в Ямбол. Защо така, където и да ходиш, все си идваш в Ямбол. Нито без Ямбол можеш, нито без Търнава.

– Верно е, верно е!

– Ти си единственият наш, ямболски професор, нямаме друг, който е толкова често и така редовно в Ямбол. Другите позабравиха града, дори не си спомнят къде са се родили.

– Това не го правя, дето се казва, да покажа какъв голям локален патриот съм, не, просто имам потребност да се връщам в Ямбол. Виж, може да ти изглежда някак фалшиво, маниерно, но трябва да ти кажа, че ЯМБОЛ е неразделна част от моя духовен свят!

– А ямболки? Тези чаровни ямболки?!

– А-а-а, разбира се, ямболки! Ех, хубави са тези ямболки! И песента го потвърждава! Какво ще ми хвалят някакви си чужденки, равни и гладки като дъска за гладене. Разбираш ли? Това жена ли е? Плюс това, ямболката има един чар, да привлича мъжете, само начинът, по който ще те погледне, начинът, по който ще се доближи до тебе и ще ти се усмихне. Ами, това не се изучава в школи по красота. То е унаследено, това е традиция, закодирана от топлия чернозем, от климата, от природата...

– Така е, точно така е!

– Да, това е едно богатство, за което ние не винаги си даваме сметка, увлечени от потребностите на всекидневието.

– Спомняш ли си за първата своя ямболска любов?

– Да! Беше много романтична тази любов. Не съм я виждал оттогава. Доста продължихме, бил съм в 10-и клас и на следващата година се разделихме. Аз отидох да следвам. Раздялата беше тъжна...

– Ако не беше станал литератор, какъв друг професионален път би избрал?

– Виж какво, тука ще ти кажа, че когато трябваше да кандидатствам, аз кандидатствах някаква химическа специалност, не си спомням. Тогава моят вуйчо, той беше минен инженер, завършил е в Австрия, ми каза: ти трябва да станеш минен инженер, дипломата ми беше 5,94, имах само една петица, по география. Не че не я обичах, но понеже имам логическа памет, ми беше трудно да запомня колко са жителите на Плевен и колко на Русе, трябваше да ги зазубря, а аз не можех да зубря. Исках да открия закономерността. Но в географията това го няма.

А в това време баща ми беше без работа, в Ямбол имаше голяма безработица.

– Гладни години са били 1950–1951-а година.

– Гладни години бяха. Баща ми – безработен, майка – безработна, сестра ми беше болна. Трябваше силна храна. Нямаше нищо. Точно тогава започна строежът на Химкомбината в Димитровград, Вълко Червенков излезе с една реч, в която каза, че на България трябват минни инженери. И аз трябваше да отида в някаква специалност, в която да взема стипендия. Защото нашите нямаха никакви пари, нямаха пари и за ядене. Аз като ученик в прогимназията работих при моя вуйчо, носех проби за масленост на сирената в Бургас. Събирах ги, опаковах ги и ги носех. Цяло лято.

И действително влязох, една година карах минно инженерство, взех 20 и няколко изпита, обаче... Разбрах, че това не е за мене. Тогава имах в Ямбол един приятел, Моис, той сега е в Израел, много умен човек, много умен, философ. От тези чертежи, които трябваше да правя, покачих диоптъра си на четири само за една година. Не учех с желание и тогава Моис, той работеше в Министерството на просветата, ми помогна да се преместя, но да не губя годината. Декан беше Георги Веселинов, даде ми за една седмица да взема 6 изпита. Всичките ги взех с четворки, системата беше петобална тогава. И минах направо във втори курс, българска филология в СУ "Климент Охридски". Там имаше една четвърта група – литературоведи. На моята диплома пише специалност – литературовед. Ние завършихме за пет години, другите – за четири. Трябва да ти кажа, че в университета езиковедските дисциплини не ми вървяха много, вървяха ми идеологическите, история на литературата, западноевропейската, историята на руската литература...

На държавния изпит само аз и една колежка получихме пълно отличие. Бях единствен, който четеше "Капиталът" на Маркс, много харесвах стила на Маркс, особено на Енгелс.

– Твоите родители искаха ли да станеш литератор?

– Майка ми желаеше да бъда лекар. Аз много боледувах, август 1944 г. ме ухапа едно куче в с. Крумово, получих отравяне на кръвта. Д-р Петър Момчилов ме спаси два пъти. Имаше такъв критичен момент, вдигнах 41,5 градуса, губя съзнание. Десетгодишен бях.

– И помниш детайли оттогава?

– Помня. Аз помня от четиригодишен. Не знам, не е много нормално това, но помня. Баща ми беше мандраджия, израснах на село, най-много бяхме в Крумово, Г. Инзово, Везенково, Бояджик... Беше много добър майстор, беше толкова добър майстор, че го направиха окачествител.

– Баща ти от къде е родом?

– Неговият баща е починал, майка му се жени втори път. Те идват от Източна Тракия. Майка ми е от с. Аврен. Дядо ѝ е бил кмет на селото, богат човек. По майчина линия този дядо Христо, основател на рода, имал 6 дъщери и един осиновен син. Идват в България през 1913 г., всички избягват, само дядо Христо остава. Моята майка е била на една година, носи я на ръце баба Султана, заселват се в Ямбол.

Дядо Христо идва през 1914 г. и стига в Калофер, търси майката на Христо Ботев – баба Иванка. Тя е била вече починала, роднини били. И аз се майтапя: виждате ли откъде ми идва таланта, аз съм от корена на Христо Ботев.

– Ами, тогава на кого си кръстен?

– На дядо Иван, бащата на моята майка – дядо Яне.

– Но нали първото дете носи името на дядото по баща?

– Така е, но каква е работата. Аз съм близнак. Кръщават сестра ми, ние сме близнаци, разнояйчни – раждаме се на 28 февруари. Баща ми и майка ми живеят под наем. Баща ми отива да съобщи новината на дядо Яне, че има внучка. Като се връща, казват на баща ми, че има и син. Били много бедни. И той се уплашил, как се изхранват четири гърла. Майка ми го закачаше: "Ти като разбра, че се роди Ваньо, не ти стана много приятно!"

Баща ми искаше да стана адвокат. Казваше за мене: "Виж как приказва само!" Аз се научих да чета на четири годинки, имаше една малка библиотека, с малки книжки, вътре бяха публикувани стихове на Вазов. По тази книжка се научих да чета.

– Пазиш ли си книжките от детството?

– Само една книжка съм запазил, защото съм я подвързал – "Под игото", тя се запази. Израснал съм в Авренската махала. Къщата още стои. Беднотия, но щастливи са детските години. Весело живеехме. Събирахме се. Цялата махала е от рода. Но не останаха много от родните.

Обичах книгата.

– Тогава си късал от залъка, да си купиш книжка. Сега как е?

– Пак продължавам да купувам книги, имам цялата българска класическа литература. Вече дублирам – за библиотеката ми на вилата в Търнава и за библиотеката ми в София. По груба сметка книгите ми общо са над 9000.

– Но крадците не пипнаха книгите в Търнава.

– Не, бе! Да вземат поне една! Другите като кажат – обраха ме едни простаци, аз щях да кажа – мене пък ме обраха интелигенти.

– Твоят син няма да се занимава с литература. Дъщеря ти – и тя.

– Не!

– Тази огромна библиотека...

– Ами тази огромна библиотека, аз казвах на Димитър Бечев, да подаря библиотеката си на Ямболската библиотека. Но няма да я подаря, защото аз като дойда тука, не ми дават книги.

– Та как няма да ти дават?

– Не ми дават книги, защото не съм имал постоянна регистрация в Ямбол.

– То смешна работа, да не дават книги на един прочут професор!

– Не са длъжни да ме познават другите хора на Ямбол, но поне библиотекарките трябва да ме знаят, името ми не им ли говори нещо.

– Прощавай, но искам да те попитам друго, не си ли малко особен човек, който не прощава лесно на никого. Казано направо – не си никак лесен.

– Абе, кой ти е казал, че съм лесен. Но виж какво, аз като приема един човек вече – край. Не съм правил неща за себе си, а съм правил за приятелите си. Няма да споменавам имена, ходих при двама президенти, за да помогна на приятел, чиято жена пострада. А тя беше невинна. Като поема ангажимент, зная, че този ангажимент ще го изпълня. За съжаление не всичко зависи от мене! След това да ми поднасят такива удари в гърба!

– Излиза, че не си склонен да прощаваш, така ли?

– Той седнал и е говорил против мене, когато ми утвърждават професурата в специализирания съвет, а на другия ден идва да ме поздравява. Той е подлец, а на подлеците не прощавам! Какво да направя? Може да не е християнско, но съм верен на себе си.

– А вярващ човек ли си? В църква влизаш ли?

– Ще ти отговоря с думите на Пенчо Славейков, които той произнася пред Мара Белчева: "Моята вяра е друга, нали знаеш, това е за ония, които още не са чули Бога..." Влизам в църква, нали има едни ритуали, които са общоприети. Но аз и досега не знам да се кръстя. Моята представа за божествения морал е друга. Христос каз-

ва, трябва да прощаваме на враговете си. Обаче Хайне е готов да прости на враговете си, но само като ги види обесени! Съжалявам, такъв съм. Ако ме приемате – приемете ме такъв!

– Нека минем към литературата. Не можем да избягаме от нея, тя е целият ти живот. От българските писатели кой ти доставя най-голямо удовоствие? Йовков ли?

– Не може да се каже подобно нещо. Защото всеки писател, който те респектира не само с художественото си творчество, но и с поведението си, с гражданските си прояви, ти въздейства. Ти си под неговото обаяние, в един момент имаш нужда от него, в друг момент – имаш нужда, да кажем, от Йовков, от Вазов... Аз например с огромно удоволствие чета "Чичовци". Според мене това е една характерология на българина, уловен в развитие.

– Изследвал ли си творчеството на Йордан Радичков?

– Не. Виж какво, за мене Радичков е недостатъчно образован човек. Безспорно е талантлив, има пластичен език, но като го чета, той не ми доставя удоволствие. Не ме кара да мисля. Разбираш ли, нямам нищо против него. Някога написах една статия, в която го предупредих за тия неща, той току-що почваше, набираше ускорение. Ще дойде време и нещата ще станат ясни.

– Ивайло Петров?

– Явленията са идентични!

– Мислиш ли, че един истински творец не бива да бъде свързан с партия?

– Нека да бъде свързан, но да бъде гражданин. Валери Петров е партиен член, посочи ми едно нещо, където да е сбъркал. Или да е целувал ръка на партийния вожд?

– Защо тебе никоя партия не те привлече?

– Временно ме приеха в Земеделския съюз и то по настояване на баща ми. Това е някъде 1988–1989 г. Баща ми произхожда от село. Вика, те са добри хора, селяни. И ме приеха в една земеделска организация в "Младост" – 2. Имаше един от земеделците, дойде от чужбина. При една среща с журналисти, той започна да ги рита, да ги бие, после го махнаха... Тогава им казах: "Вижте, господа, дотук!"

Какво ще ми даде една партия? Тъй или иначе, всяка партия ти поставя ограничения.

– Това, че не си бил член на БКП, не ти ли пречеше?

– Ние бяхме двама души в Института за литература, които станахме професори като безпартийни. Помогна ми Пантелей Зарев. Тези, които той толерираше: Тончо Жечев, Боян Ничев, Кръстьо Куюмджиев, Здравко Петров, след 10 ноември 1989 г. не го погледнаха.

Ти викаш, Митко, защо съм толкова краен. Как да не съм краен, покрай мене беше мръсотия. Мен ме плюят в партийната организация на СБП – Николай Зидаров изнася доклад, говори, че съм бил безпринципен, Матей Шопкин излиза със статия във в. "Литературен фронт", в която пише, че за мене е било безразлично дали в България има Септемврийско въстание или пък преврат в Чили. И сега той ми подава ръка. Те знаеха, че аз съм беззащитен. Къде не ме плюха? Написах отговор до Александър Лилов. Той не го пусна, след което разправял, че много ми помагал.

– Кажи ми как се разтоварваш? Не си ловец, не се качваш по планините, дори не си се катерил до твоя "Бакаджик".

– Аз имам един режим, гледам дневно да имам един час ходене. Това ме разтоварва.

– А щом седнеш на масата да пишеш, имаш ли някакви специални изисквания?

– Трябва винаги да имам на масата кафе. Навремето пиех по 13–14 кафета на ден. Сега вече пия само сутрин, понякога и следобед. Първо пиша на ръка.

– Стенографираш, нали?

– Когато бързам. Стенографията много ми помага, много ме улеснява. За монографията ми за Йовков подготвителните материали заемаха два шкафа. Всичко това е писано на ръка.

– Най-напред си си вадил хляба от журналистиката. Тя помогна ли ти?

– Журналистиката, – ми казваха, първите три години дава, след това почва да взема. Аз работих като журналист 13 години, от 1960 г. Първо в "Народна младеж", после в "Пулс", заедно с Владо Башев, бяхме основателите му. Работих и във в. "Литературен фронт", три години бях в "Народна култура", завеждащ отдел "Критика и литературознание" в издателство "Български писател". Имам интервюта с Пабло Неруда, с Паустовски, с Еренбург и с много други.

– Как върви работата върху втория том на твоята история на българската литература?

– Аз съм към края, здраве да има, остават ми още три глави. Сега пиша за поетите от 40-те години.

– Това за първи път ли се прави у нас?

– Специално за литературата между двете световни войни за първи път. Има отделни публикации, но няма цялостно.

– Как приеха твоите колеги появяването на първия том "Българска литература (1918–1945)". Струва ми се, че мълчат.

– Моите колеги мълчат. Не мога да тълкувам, но по всяка вероятност те са малко смутени. Защото се появяват имена на автори, които те за първи път чуват. Целият ми втори раздел за литературния авангард е нещо съвършено ново за тях. Сега във втория том има доста неща, които също ще ги изненадат. Смятам да включа българите, които творят извън политическите граници на България... Това е също наша литература.

– Това не е правено у нас.

– Не е правено, ами за авангарда правено ли беше? Сега на някои им е неприятно. Ами да бяха се сетили. Що не го направиха?! Върху този авангард работя 15 години.

– Всъщност откога работиш над двата тома? Първият "Българска литература (1918–1945)" излезе тази година, но какво става с подготовката на втория том, който ще обхваща 1930–1945 г.?

– Всичко ми беше ясно отдавна. По тях работя още от 1985 г. Имах написани глави, но ги изоставих. Направих ги отново. Сега чакам с нетърпение да приключа и с втория том.

– А плановете след втория том, какви са?

– Сега като рових, в архива си намерих мои стенографски записки, които съм си водил за разговорите ми с Емилиян Станев. Открих и записките си, които съм правил при анкетата с Валери Петров. И с Дора Габе, всичките ми разговори и посещения, които съм имал при нея, съм ги стенографирал. И не знам по какъв повод се е наложило и съм дешифрирал тези стенограми, та се получава една книга. Е, не много

голяма, 100-тина страници, но като направя бележките и т.н., и един предговор, ще стане една прилична книга от 150–180 страници. Същата книга имам и за Борис Делчев. А тя е много интересна. Защото тези разговори са водени в продължение на повече от 15 години.

– Колко са издадените ти книги?

– 17. Вторият том ще бъде 18-та. Двата тома са около 1000 страници.

– На ден, като седнеш да пишеш, колко редове излизат?

– На времето пишех по пет страници на ден. Това ми беше нормата. Не винаги, разбира се. Ето сега две седмици работя за Александър Вутимски и не мога, все почвам и правя примерно по 30–40 реда, до 60 реда. Не мога повече.

– После връщаш ли се, поправяш ли написаното?

– Моята система е следната. Аз пиша на ръка, пиша с химикалка. След като напиша с ръка, преписвам на машина. Като завърша цялото, вече преписано на машина, сядам и редактирам.

– Сменяш думи, разместваш, така ли?

– Добавям, премествам, режа, лепя, нещо прехвърлям назад... След като го редактирам, сверявам цитатите и правя библиографията. Винаги гледам тя да е изрядна, да има всичките данни. Оставям материала да постои, преди да занеса книгата си, сядам и я чета отново.

– Не можеш ли направо на машината или на диктофон?

– Опитвал съм, не мога! Машината ме разсейва. Обикновено работя сутрин. Следобед чета.

– А телевизия гледаш ли?

– Вечер, само новините. Когато съм уморен, поглеждам тази италианска боза "Отдаденост". А през лятото, когато съм в Търнава, работният ми ден приключва някъде към 6 или 7 часа след обед. Тогава слизам долу, обличам се и излизам. Имам определен маршрут до началото на гората, която покрива едно от Бакаджишките възвишения. На самия връх е построена ретранслаторна кула, някога ползвана от военните, а сега от пощите. Това са миговете, в които усещам как умората от напрежението бавно се отлива от мен и силите ми се възвръщат. От двете страни на пътя пасат овце или коне с малки кончета. Аз се спирам при тях и те идват при мен, защото знаят, че ще им дам да зобнат малко хляб. Майките вдигат за миг глава, но след това спокойни продължават да пасат. Овчарят идва при мен и повеждаме най-обикновен човешки разговор. На връщане се отбивам при моите чудесни приятели и съседи Маргарита и Дойчин, чийто гостоприемен дом аз толкова много обичам да посещавам. И ти ме питаш защо отново съм в Ямбол. Толкова ми е мил и обичен, че даже най-любимата ми буква в азбуката е буквата "я"! Моята лична азбука започва с нея.

Ямбол – Търнава
Декември 2004

IV. БИБЛИОГРАФИЯ ОТ И ЗА ИВАН САРАНДЕВ

А. ЛИТЕРАТУРА ОТ ИВАН САРАНДЕВ

Книги и рецензии за тях

1. **Герои и конфликти**. [Лит.-крит.] Очерци. София. Бълг. писател, 1967. – 152 с.

Рец.. Цанко *Младенов*. Иван Сарандев. Герои и конфликти. Очерци. *Нар. култура*, № 38, 23 септ. 1967; Йордан *Василев*. С интерес към съвременността. *Пулс*, № 3, 6 февр. 1968.

2. **Имена и години**. [Лит. теория и критика]. София. Нар. младеж, 1967. – 212 с.

Рец.. Атанас *Свиленов*. Критика на уравновесеността и аргументите. *Студ. трибуна*, № 36, 6 юни 1967; Йордан *Василев*. С интерес към съвременността. *Пулс*, № 3, 6 февр. 1968.

3. **Книга за Дора Габе**. София. Бълг. писател, 1974. – 242 с.

Рец.. Михаил *Василев*. Критиците от пресечената земя и еволюцията на критическата мисъл. *Василев*, Михаил. Пресечена земя. Пловдив, 1983, 191–195; Яко *Молхов*. Три монографии. *Молхов*, Яко. Автографи. Портретни скици и етюди. София, 1983, 216–235; Йордан *Дачев*. Въплъщения на един живот. *Добруджс. трибуна* (Толбухин), № 149, 24 дек. 1974; Александър *Спиридонов*. Зад видимостта на фактите… *Пулс*, № 28, 3 дек. 1974; Здравко *Чолаков*. Зряло изследване на Дора Габе. *Нар. култура*, № 48, 23 ноем. 1974; Светла *Гюрова*. За една творческа съдба. *Септември*, 1975, № 6, 244–246; Стефан *Елефтеров*. Предимствата на комплексния метод. *Лит. фронт*, № 11, 15 март 1975. *Еврейски вестник*, № 6, 24 март 1975; Стефан *Коларов*. Книга за Дора Габе. *Нар. другар* (Ямбол), № 31, 13 март 1975; Йорданка *Кузева*. "Книга за Дора Габе" от Иван Сарандев. *Лит. мисъл*, 1975, № 2, 161–164; Яко *Молхов*. Бележки за три критически книги. *Пламък*, 1975, № 11, 145–153. Яко *Молхов*. Автографи. Портретни скици и етюди. София, 1983; Атанас *Свиленов*. Своеобразието на един творчески свят. *Нар. младеж*, № 265, 30 дек. 1975; Елена *Сматракалева*. Книга за Дора Габе. *Деца, изкуство, книги*, 1975, № 1–2, 76–77; Стефан *Чирпанлиев*. Светът на Дора Габе. *Нар. другар* (Ямбол), № 31, 13 март 1975.

4. **Павел Матев**. Лит.-крит. очерк. София. Наука и изкуство, 1974. – 83 с.

Рец.. Стефан *Коларов*. Неспокойният дух на твореца. *Веч. новини*, № 7214, 27 февр. 1975; Стефан *Чирпанлиев*. Да откриваш поетични светове…. *Нар. другар* (Ямбол), № 31, 13 март 1975.

5. **Живот се дава за живот**. [Биогр. очерк за Васил Карагьозов]. – Пловдив. Хр. Г. Данов, 1976. – 68 с.

Рец. Димитър *Яръмов*. Ценна монография за Васил Карагьозов. *Нар. другар* (Ямбол), № 116, 30 септ. 1976; Веселин *Андреев*. Живот се дава за живот. *Лит. фронт*, № 17, 28 апр. 1977; Нешо *Давидов*. Живот се дава за живот. *Читалище*, 1977, № 2, с. 25; Йордан *Дачев*. Нови книги от Иван Сарандев. *Добруджс. трибуна* (Толбухин), № 101, 27 авг. 1977; Стефан *Чирпанлиев*. "Живот се дава за живот". *Лит. мисъл*, 1978, № 2, 165–166.

6. **Пенчо Славейков**. Естетически и литературно-критически възгледи. София. Бълг. писател, 1977. – 228 с.

Рец.. Нешо *Давидов*. Сложен и противоречив. *Нар. култура*, № 46, 11 ноем. 1977; Стефан *Чирпанлиев*. Две нови книги от Иван Сарандев. *Нар. другар* (Ямбол), № 94, 6 авг. 1977.

7. **Емилиян Станев**. [Разговори, беседи]. София. БАН, 1977. – 180 с. (БАН. Институт за литература; Литературни анкети)

Рец.. Йордан *Дачев*. Нови книги от Иван Сарандев. // *Добруджс. трибуна* (Толбухин), № 101, 27 авг. 1977; Христо *Медникаров*. Творецът и човекът Емилиян Станев. *Борба* (В. Търново), № 117, 4 окт. 1977; Стефан *Чирпанлиев*. Две нови книги от Иван Сарандев. *Нар. другар* (Ямбол), № 94, 6 авг. 1977; Луко *Захариев*. Изповед на голям творец. *Пулс*, № 3, 31 ян. 1978; Стефан *Коларов*. Силата на творческата изповед. *Работническо дело*, № 62, 7 март 1978; Христо *Стефанов*. Начело на една поредица. *Лит. мисъл*, 1978, № 6, 145–148; Катя *Янева*. Интересна и задълбочена анкета. *Пламък*, 1978, № 1, 170–171; Александър *Панов*. Възобновена традиция. *АБВ*, № 6, 5 февр. 1980; Драган *Ничев*. Отвъд емпиризма. Още веднъж за ролята на литературния анкетьор. *Пулс*, № 28, 10 юли 1984.

8. **В света на "Старопланински легенди"**. Изследване. София. Наука и изкуство, 1980. – 156 с.

Рец.. Мария *Гарева*. Изследване върху "Старопланински легенди". *Септември*, 1980, № 11, 244–245; Йордан *Дачев*. Принос в йовковедението. *Добруджс. трибуна* (Толбухин), № 122, 16 окт. 1980; Борис *Делчев*. Най-сложният път. *АБВ*, № 29, 15 юли 1980; Димитър Б. *Димитров*. Задълбочено изследване. *Студентска трибуна*, № 9, 25 ноем. 1980; Любка *Казакова*. Със свой поглед за времето на Йовков и неговите герои. *Нар. другар* (Ямбол), № 94, 5 авг. 1980. В света на "Старопланински легенди". *Учит. дело*, № 42, 18 ноем. 1980; Елка *Константинова*. Отново в света на Йовков. *Пламък*, 1980, № 24, с. 174-176; Нина *Пантелеева*. Сериозен принос. *Пулс*, № 47, 20 ноем. 1980; Стефан *Чирпанлиев*. В неизбродните светове на Йовков. *Нар. младеж*, № 230, 18 ноем. 1980.

9. **Йордан Йовков**. Жизнен и творчески път. 1880–1937. – София. НСОФ, 1986. – 448 с.

Рец.. Йордан *Дачев*. Книга за явлението Йовков. *Добруджс. трибуна* (Толбухин), № 133, 15 ноем. 1986; Борис *Делчев*. Проникване в света на Йовков. *АБВ*, №46, 18 ноем. 1986; Любка *Казакова*. Взискателно и съвременно. *Тунджа* (Ямбол), № 6, 27 дек. 1986, *Учит. дело*, № 3, 21 ян. 1987; Александър *Пиндиков*. За сърцеведа Йовков – с проникновение. *Веч. новини*, № 288, 10 дек. 1986; Симеон *Янев*. Прецизно монографично изследване. *Макове*, № 12, 27 дек. 1986; Стойо *Вартоломеев*. Наш и на целия свят. *Лит. глас*, месечно изд. на *Отеч. глас*, № 79, 26 юли 1987; Мария *Гарева*. Одухотворена скулптура. *Студ. трибуна*, № 4, 20 окт. 1987; Огняна *Георгиева*. Ново изследване за живота и творчеството на Йордан Йовков. *Ез. и лит.*, 1987, № 4, 92–94; Нешо *Давидов*. Прочетете тази книга. *Читалище*, 1987, № 8, с. 18; Петър *Динеков*. Йордан Йовков. Писател на народната съдба. *Нар. култ.*, № 46, 13 ноем. 1987; Панталей *Зарев*. Подир пътищата на Йордан Йовков. *Лит. фронт*, № 1, 1 ян. 1987; Славчо *Иванов*. За добруджанеца, който мъдро мълчи. *Силистренска трибуна*, № 1, 4 ян. 1987, *Бълг. ез. и лит.*, 1987, № 3, с. 57; Ефрем *Каранфилов*. В света на Йордан Йовков. *Земеделско знаме*, № 79, 3 апр. 1987; Иван *Коларов*. Като бяла лястовица. *Ехо*, № 38, 18 септ. 1987; Петър *Константинов*. Отново с Йордан Йовков. *Трудово дело*, № 15, 24 февр. 1987; Евгени *Михайлов*. Проникновено изследване. *Антени*, № 12, 25 март 1987; Иван *Попиванов*. Вдъхновението на големия белетрист. *Септември*, 1987, № 3, 267–269; Иван *Сестримски*. Отново за Йордан Йовков. *Лит. мисъл*, 1987, № 5, 170–173; Стефан *Чирпанлиев*. Йовковият свят. *Нар. армия*, № 11, 21 апр.1987; Стефан *Чирпанлиев*. Йовковият свят е една вселена… *Нар. другар* (Ямбол), № 17, 1 февр. 1987; Владимир *Янев*. С научна страст и творческо вдъхновение. *Тракия*, 1987, № 2, с. 119; Йордан *Янев*. В читанката до първите буквари. *Труд*, № 20, 24 ян. 1987; Симеон *Янев*.

Ново изследване за Йовков. *Пламък*, 1987, № 6, с. 183-185; Нина *Пантелеева*. Йордан Йовков. *Obzor*, 1988, 83, 2P, с. 120.

10. **Дора Габе**. Литературна анкета. София. Наука и изкуство, 1986. – 180 с.

Рец.. Йордан *Дачев*. Една литературна анкета със стойността на психография. *Добруджс. трибуна* (Толбухин), № 31, 14 март 1987.

11. **Елисавета Багряна**. Литературна анкета. Пловдив. Хр. Г. Данов, 1991. – 384 с.

12. В света на "Старопланински легенди" [на Йордан Йовков]. [Изследване]. 2. доп. изд. Пловдив. Макрос 2000, 1993. – 152 с.

13. **Изповеди 101 х 31**. Сто и един български писатели отговарят на тридесет и един въпроса. Пловдив. ИК Хермес, 1995. – 304 с.: с портр.

14. **Валери Петров**. Литературна анкета. Пловдив. ИК Хермес, 1997. – 240 с.

15. **Български литературен авангард**. Антология. София. Наука и изкуство, 2001. – 376 с.

16. **Българска литература 1918–1945**. Т. 1–2. – Пловдив. ИК Хермес, 2004–2005.

Т. 1. 1918–1930. – 464 с.

Т. 2. 1930–1945. – 472 с.

Съавтор

17. **Сарандев, Иван и др. [Тридесет и три] 33 литературни портрета**. Поети от Гео Милев до Константин Павлов, белетристи от Йордан Йовков до Генчо Стоев, драматурзи от Ст. Л Костов до Стефан Цанев. Иван Сарандев, Катя Янева. [Бургас]. Димант, [2000]. – 228 с.

18. **Литература и христоматия**. Учебник за XI кл. на средните училища. Иван Сарандев, Катя Янева, Владимир Янев. [София]. Албатрос, 1994. – 224 с.: с портр., ил.

Съставител, редактор

19. **Пенев, Боян.** Дневник. Спомени. (Подб. и ред. Иван Сарандев). София. Бълг. писател, 1973. – 256 с.

20. **Септември 1923 и българската литература**. [Сб. статии] Подб. и ред. Тончо Жечев, Иван Сарандев. София. Бълг. писател, 1973. – 447 с.

21. **Станев, Емилиян.** Недовършени и непубликувани творби. Сценарии. Публицистика. Писма. Т. 7. Състав. Иван Сарандев; Под ред. на Надежда Станева, Стоян Каролев, Иван Сарандев. София. Бълг. писател, 1973. – 559 с.

22. **Пенев, Боян.** История на новата българска литература. Лекции в 4 т. Под ред. на Панталей Зарев, Иван Сарандев. София. Бълг. писател, 1976–1978.

23. **Славейков, Пенчо.** Псалом на поета. (Стихотворения и поеми) Подб., ред. и предг. Иван Сарандев. Пловдив. Хр. Г. Данов, 1976. – 109 с.

24. **История на българската литература**. Т. 4. (Българската литература от края на Първата световна война до Девети септември 1944 г.) Под ред. на Панталей Зарев, Ефрем Каранфилов и Иван Сарандев. София. БАН, 1978. – 932 с.

25. **Йордан Йовков. 1880-1937**. Биобиблиогр. указател. Науч. ред. Иван Сарандев. София. НБКМ, 1980. – 236 с.

26. **Милев, Гео.** Зов. [Стихотворения и поеми] Подб., ред., [с предг. от] Иван Сарандев. Пловдив. Хр. Г. Данов, 1980. – 159 с.

27. **Йордан Йовков.** 1880–1937. Нови изследвания. Ред. колегия Магдалена Шишкова, Иван Сарандев. София. БАН, 1982. – 300 с.

28. **Иван Д. Шишманов, д-р Кръстев, Боян Пенев в спомените на съвременниците си**. Състав. Иван Сарандев. София. Бълг. писател, 1983. – 512 с.

29. **Карагьозов, Васил**. Избрани творби. Състав. и ред. Георги Карагьозов, Иван Сарандев, [с предг. Чавдар Добрев]. София. Бълг. писател, 1983. – 636 с.

30. **Хрелков, Николай.** Балада за три сестри. Стихотворения и поеми. Подб. и ред. Иван Сарандев. Пловдив. Хр. Г. Данов, 1984. – 216 с.

31. **Цветаева, Марина.** Избрани произведения. В 2 т. Ред. Иван Сарандев. София. Нар. култура, 1984. Т. 1. – 503 с.; Т. 2. – 455 с.

32. **Периодика и литература**. Т. 1. 1877–1892. Гл. ред. Елена Цветанова, Ефрем Каранфилов, Иван Сарандев. София. БАН, 1985. – 1065 с.

33. **Критика, есеистика, народопсихология**. Юб. сб. в чест на Ефрем Каранфилов. Състав. и ред. Иван Цветков, Симеон Хаджикосев, Цветанка Атанасова, Иван Сарандев. София. БАН, 1988. – 306 с.

34. **Елисавета Багряна**. Нови изследвания. Ред. колегия Петър Динеков, Милена Цанева, Иван Сарандев. София. БАН, 1989. – 192 с.

35. **Цанко Церковски в българската критика**. Сборник. Състав., ред., предг. и бел. Иван Сарандев. София. БЗНС, 1989. – 368 с.

36. **Станев, Емилиян**. Разкази; Крадецът на праскови. [Повест]; Антихрист. [Роман]. Състав., ред., предг. и прил. Иван Сарандев. София. Бълг. писател, 1990. – 272 с. (Библ. за ученика)

37. **Българска литературна класика в нова светлина**. Литературни теми, анализи, преоценки. Състав. и ред. Иван Сарандев. София. Пеликан-Алфа, 1992. – 172 с.

38. **Българска литературна класика.** Литературни проблеми, теми, разработки. Състав. и ред. Иван Сарандев. Пловдив. Макрос-2000, 1992. – 205 с.

39. **Българска литературна класика.** 1. Литературни портрети и проблеми. Състав. и ред. Иван Сарандев. Ямбол. Стилб, 1993. – 240 с.

40. **Делчев, Борис**. Познавах тези хора. Мемоарни очерци. № 3. Състав. Иван Сарандев. София. ИК Иван Вазов, 1994. – 288 с.

41. **Гугуланов, Станко**. И аз покрай Парнас. Хумористични стихове и пародии. Състав. и предг. Иван Сарандев. Пловдив. ИК Хермес, 1995. – 95 с.

42. **Българска литературна класика**. Състав. и ред. Иван Сарандев. София. Албатрос; Бряг-принт, 1995. Ч. 1. Литературни портрети. – 224 с.; Ч. 2. Анализи и проблеми. – 224 с.

43. **Българска литературна класика**. Литературни портрети и анализи. Състав. и ред. Иван Сарандев. Пловдив. ИК Хермес, 1996. Ч. 1. – 224 с.; Ч. 2. – 215 с.; Ч. 3. – 196 с.

44. **Книга за Борис Делчев**. Спомени. Състав. Иван Сарандев. Пловдив. ИК Хермес, 1997. – 352 с.

45. **Късна песен. Книга за Димитър Кичев**. Ред., подб. и предг. Иван Сарандев. София. Пеликан-Алфа, 1997. – 152 с.

46. **Йовков и нашето време**. Сборник. Научна конференция Сливен '97. Състав., ред. и предг. Иван Сарандев. Сливен. ИК Жажда, 1998. – 84 с.

47. **Речник по българска литература**. Ч. 1–2. Автор, подб. и ред. Иван Сарандев. Пловдив. ИК Хермес, 1999. Ч. 1. Литературни портрети. – 320 с.; Ч. 2. Анализи и проблеми. – 288 с.

48. **Пенев, Боян**. Бетховен. Ред. Иван Сарандев. София. Изд. център Б. Пенев, 2002. – 112 с.

49. **Янакиева, Татяна**. Боян Пенев. Библиография. Науч. ред. Иван Сарандев; Предг. Иван Сарандев. София. ИЦ Боян Пенев, 2002. – 288 с.

Публикации в сборници, предговори на книги

50. **Едно неизвестно издание на "Епически песни" от П. П. Славейков – 1902 г.** *Изв. на Инст. за българ. лит. при БАН*, 8, 1959, 329–346.

51. **Вместо предговор**. *Габе*, Дора. Мълчаливи герои. Роман за юноши. София, 1968, 5–6.

52. **В творческия свят на Вапцаров**. Никола *Вапцаров*. Нови изследвания. София, 1970, 79–105.

53. **Нашата поезия не е преставала да се развива**. [Предг.]. *Поезия, 72*. Алманах. София, 1972, 5–10.

54. **В творческата орбита на Дора Габе**. *Очерци* за българските писатели. София, 1974, 97–117.

55. **Критическата проза на Пенчо Славейков.** *Литературен* процес и художествено творчество. София, 1974, 135–154.

56. **Дора Габе.** *История* на българската литература. Т. 4. София, 1976, 701–702.

57. **Отключените мълчания на поета.** *Рецензии*. 1973–1974. [Сборник]. София, 1976, 77–92.

58. **Първият редакторски съвет.** *[Тридесет] 30* години издателство "Български писател". София, 1977, 149–150.

59. **Фолклорът и поезията на Гео Милев, Разцветников, Фурнаджиев и Багряна.** *Българската* литература и народното творчество. София, 1977, 260–278.

60. **Боян Пенев и Яворов.** *Яворов* раздвоеният и единният. Нови изследвания. София, 1980, 261–267.

61. **Вапцаров и машините.** Никола *Вапцаров*. Нови изследвания и материали. [Сборник]. София, 1980, 508–523.

62. **Гео Милев.**. [Предг.]. *Милев*, Гео. Зов. Пловдив, 1980, 5–27.

63. **Боян Пенев.** *Българистика* и българисти. София, 1981, 214–218.

64. **[Спомен за Людмил Стоянов].** Людмил *Стоянов*, Чудомир, Ламар в спомените на съвременниците си. София, 1981, 286–290.

65. **Братя Гонкур и техният дневник**. [Предг.]. *Гонкур*, Едмон и Жул. Дневник. София, 1982, 5–19.

66. **За Виктор Шкловски и неговата проза**. [Предг.]. *Шкловски*, В. Имало едно време Zoo или нелюбовни писма. Повести. София, 1982, 7–10.

67. **Йордан Йовков и европейският литературен процес от 20-те и 30-те години.** Йордан *Йовков*. 1880–1980. Нови изследвания. София, 1982, 31–49.

68. **Елисавета Багряна.** Елисавета *Багряна* на 90 години. Сливен, 1983, 61–78.

69. **Бележки.** *Станев*, Емилиян. Т. 7. Недовършени и непубликувани творби. София, 1983, 533–555.

70. **Боян Пенев.** Иван Д. *Шишманов*, д-р Кръстев, Боян Пенев в спомените на съвременниците си. София, 1983, 339–487.

71. **Васил Карагьозов**. 1889–1925. *Бележити* българи. 1878–1981. Т. 8. София, 1984, 503–512.

72. **За началото на българската литературна историография.** *В чест* на 80-годишнината на Тодор Боров. София, 1984, 147–156.

73. **Матвей Вълев.** 1902–1944. *Бележити* българи. 1878–1981. Т. 8. София, 1984, 543–552.

74. **Поезията на Николай Хрелков**. [Предг.]. *Хрелков*, Николай. Балада за три сестри. Пловдив, 1984, 7–26.

75. **Мисъл.** *Периодика* и литература. Т. 1. 1877–1892. София, 1985, 319–328.

76. **Черната песен на поета.** *Критика*, есеистика, народопсихология. Юб. сб. в чест на Ефрем Каранфилов. София, 1988, 124–130.
За стих. "Черна песен" на Д. Дебелянов.

77. **Основни тенденции в литературния процес между двете световни войни.** *Втори* международен конгрес по българистика. София 23 май–4 юли 1986. Докл. Т. 12. София, 1988, 196–203.

78. **Елисавета Багряна.** Елисавета *Багряна*. Нови изследвания. София, 1989, 54–65.

79. **Цанко Церковски в българската критика**. [Предг.]. Цанко *Церковски* в българската критика. Сб. София, 1989, 5–12.

80. **"Железният светилник"**. [Димитър Талев]. *Българска* литературна класика в нова светлина. София, 1992, 159–164.

81. **От края на света до утрото на бъдещето**. *Българска* литературна класика в нова светлина. София, 1992, 105–111.

82. **Проблемът за оценката на художествената творба в рецептивната естетика**. *Култура* и общество. Т. 1. София, 1992, 18–23.

83. **Асен Разцветников**. *Българска* литературна класика. Лит. портрети и проблеми. Ямбол, 1993, 174–190.

84. **Гео Милев**. *Българска* литературна класика. Лит. портрети и проблеми. Ямбол, 1993, 144–154.

85. **Димитър Талев**. *Българска* литературна класика. Лит. портрети и проблеми. Ямбол, 1993, 230–239.

86. **Йордан Йовков**. *Българска* литературна класика. Лит. портрети и проблеми. Ямбол, 1993, 154–174.

87. **Необходими думи**. [Предг.]. *Делчев, Борис*. Познавах тези хора. Мемоарни очерци. № 3. София, 1994, 5–8.

88. **"Ако можеха да говорят"** [Йордан Йовков]. *Българска* литературна класика. Т. 2. Пловдив, 1996, 184–190.

89. **"Албена"**. [Йордан Йовков]. *Българска* литературна класика. Т. 2. Пловдив, 1996, 197–207.

90. **Асен Разцветников**. Литературен портрет. *Българска* литературна класика. Т. 3. Пловдив, 1996, 5–23.

90. **"Боряна"**. [Йордан Йовков]. *Българска* литературна класика. Т. 2. Пловдив, 1996, 191–197.

91. **Гео Милев**. Литературен портрет. *Българска* литературна класика. Т. 2. Пловдив, 1996, 127–144.

92. **"Иконите спят"**. [Гео Милев]. *Българска* литературна класика. Т. 2. Пловдив, 1996, 144–149.

93. **Йовков и нашето време**. [Пленарен доклад]. *Йордан Йовков* – живот и творчество. Сб. Научна конференция в Добрич по случай 115 години от рождението на писателя. Науч. ръководител Иван Сарандев. Добрич, 1996, 5–7

94. **Йордан Йовков**. Литературен портрет. *Българска* литературна класика. Т. 2. Пловдив, 1996, 154–177.

95. **"По жицата"**. Анализ [Йордан Йовков]. *Българска* литературна класика. Т. 2. Пловдив, 1996, 178–183.

96. **"Под манастирската лоза"**. Анализ [Елин Пелин]. *Българска* литературна класика. Т. 2. Пловдив, 1996, 81–89.

97. **"Пролетен вятър"**. [Никола Фурнаджиев]. *Българска* литературна класика. Т. 3. Пловдив, 1996, 44–53.

98. **Врязан в бъдещето**. [Предг.]. *Книга* за Борис Делчев. Спомени / Състав. Иван Сарандев. Пловдив, 1997. 3–14.

99. **Йовковите прозрения**. *Йовков* и нашето време. Сб. Научна конференция Сливен '97. Сливен, 1998. 8–16

100. **Поемата "Дни на проверка" от Пеньо Пенев**. *На времето* завоите опасни. 70 години от рождението на П. Пенев. [Сб.] София, 2001, 21–26.

101. **Йовков и Вазов**. *Наследството* "Вазов". София, 2002, 156–161.

102. **Биобиблиография – прецизно научно изследване**. [Предг.]. *Янакиева*, Татяна. Боян Пенев. Библиография. София, 2002, 5–9.

103. **Боян Пенев и нашето време**. Боян *Пенев*. Нови изследвания. 120 години от рождението му. Пловдив, 2003, 7–15.

104. **Неизвестни записки на Боян Пенев за Ян Каспрович**. Боян *Пенев*. Нови изследвания. 120 години от рождението му. Пловдив, 2003, 112–117.

Студии, статии, рецензии в периодичния печат

105. **Боян Пенев**. Непубликувани документи на Б. Пенев около смъртта и погребението на Пенчо Славейков в Италия. *Лит. мисъл*, 1957, № 4, 110–122.

Стенографски бележки и писмо до д-р Кръстев с обяснителни бележки от Иван Сарандев.

106. **Неизвестни спомени на Боян Пенев за Пенчо Славейков.** *Лит. мисъл*, 1958, № 2, 88–100.

107. **Елена Мутева.** (В света на руските книги). *Лит. фронт*, № 41, 15 окт. 1959.

Подпис. Иван Атанасов.

108. **Непубликувани спомени на Боян Пенев за Иван Вазов.** *Ез. и лит.*, 1959, № 5, 401–404.

109. **Поет с отзивчиво сърце**. (90 години от рождението на Цанко Б. Церковски). *Нар. младеж*, № 243, 15 окт. 1959.

Подпис. Иван Димитров.

110. **"Съюз със СССР!".** *Нар. младеж*, № 285, 4 дек. 1959.

За Никола Й. Вапцаров

111. **"Гераците" от Елин Пелин**. *Нар. младеж*, № 248, 20 окт. 1960.

112. **На остарели позиции**. За учебниците по литература в горния курс на средните политехнически училища. *Нар. младеж*, № 208, 2 септ. 1960.

113. **Поглед към далечни страни**. *Нар. младеж*, № 302, 22 дек. 1960.

Рец. за. Богомил *Нонев*. Брод през времето. София. Бълг. писател, 1960.

114. **Скъпоценна вода**. (Книги на млади автори). *Нар. младеж*, № 177, 28 юли 1960.

Рец. за. Христо *Кацаров*. Селски песни. София. Нар. младеж, 1960.

115. **Хумор роден сред народа**. (70 години от рождението на Чудомир). *Нар. младеж*, № 60, 19 март 1960.

116. **Мъртвите остават живи**. *Вечерни новини*, № 2920, 16 ян. 1961.

Рец. за. Тодор *Монов*. Смърт няма. София. Бълг. писател, 1960. – В рубриката Отзиви за книги.

117. **От ехото до белия камък**. *Нар. младеж*, № 115, 15 май 1961.

Рец. за. Слав Хр. *Караславов*. На бял камък. София. Бълг. писател, 1961.

118. **Със светла вяра в бъдещето**. *Нар. младеж*, № 235, 4 окт. 1961.

По случай 45 години от смъртта на Димчо Дебелянов.

119. **Как се роди "Каблешково гори"**. (Интервю по ваша поръчка). *Нар. младеж*, № 83, 8 апр. 1962.

120. **Пабло Неруда приветства българските младежи**. (Интервю) *Нар. младеж*, № 106, 7 май 1962.

121. **Писателят за своите герои**. *Нар. младеж*, № 116, 18 май 1962.
Интервю с Емилиян Станев за новата му книга "Иван Кондарев"

122. **Преждевременно Раждане**. (Две мнения за една стихосбирка). *Лит. фронт*, № 22, 3 май 1962.
За стихосбирката на Христо Банковски "Рожден ден".

123. **С диханието и нерва на времето**. *Нар. младеж*, № 99, 27 апр. 1962.
За Пеньо Пенев и обсъждане предложенията за Димитровски награди.

124. **Само откровение не стига**. *Септември*, 1962, № 9, 190–191.
Рец. за. Здравко *Кисьов*. Откровение. Варна. ДИ, 1962.

125. **Сладкодумието на разказвача**. *Учит. дело*, № 83, 16 окт. 1962.
За Йордан Йовков по повод 25 години от смъртта му.

126. **Труд е моят девиз**. (Ангел Каралийчев на 60 години) *Нар. младеж*, № 198, 20 авг. 1962.

127. **Балада за съвременника**. (Първи отзиви). *Нар. младеж*, № 4, 6 ян. 1963.
За поемата "Балада за Камен Болшевика" от Никола Инджов.

128. **Едно поколение – две насоки**. *Септември*, 1963, № 7, 115–117.
Рец. за. Недялко *Йорданов*. Всичко ще изпитаме. София. Нар. младеж, 1963.

129. **Ехото достига до читателя.** (Първи отзиви). *Нар. младеж*, № 26, 1 февр. 1963.
Рец. за литературния сборник "Ехо от конника". София. Военно издателство, 1963.

130. **Искрите са още малко**. *Септември*, 1963, № 8, 253–255.
Рец. за. Дянко *Кънчев*. Дим на хоризонта. Варна. ДИ, 1963.

131. **Литературно възмъжаване**. *Септември*, 1963, № 10, 251–258.
Рец. за. Никола *Тихолов*. Разкази. – София. Бълг. писател, 1962.

132. **Поезия, заредена със съвременност**. *Нар. младеж*, № 226, 26 септ. 1963.
65 години от рождението на Христо Смирненски.

133. **Поезия и самовзискателност**. *Септември*, 1963, № 10, 243–251.

134. **"Синя ръж" от Младен Денев**. *Пламък*, 1963, № 4, 129–131.
Рец. за. Младен *Денев*. Синя ръж. София. Нар. младеж, 1963.

135. **Четири първи срещи**. *Лит. фронт*, № 10, 7 март 1963.
Рец. за. Илия *Буржев*. Заливи. София. Нар. младеж, 1962; Иван *Арнаудов*. Песни за моя свят. София. Нар. младеж, 1962; Теодора *Ганчева*. Кръстопът на лястовиците. София. Нар. младеж, 1962; Христиана *Василева*. Човекът, който свири с уста. София. Нар. младеж, 1962.

136. **Време, етика, новаторство**. *Пламък*, 1964, № 2, 65–74.

137. **Къс от хубавата българска земя**. *Дунавска правда* (Русе), № 285, 2 дек. 1964.
За Елин Пелин.

138. **Под дъгата**. *Студентска трибуна*, № 38, 23 юни 1964.
В рубриката. Нови книги.

139. **Разговор с отнето детство**. *Раб. дело*, № 222, 9 авг. 1964.
Рец. за. Недялко *Йорданов*. Едно дете говори с баща си. София. Нар. младеж, 1964.

140. **Стихове без възел**. *Нар. младеж*, № 153, 29 юни 1964.
Рец. за. Кольо *Севов*. Моряшки възел. – Варна. ДИ, 1964.

141. **Арена без победи**. *Септември*, 1965, № 2, 236–238.
Рец. за. Илко *Ирманов*. Арена. – София. Бълг. писател, 1964.

142. **Балада за Отечествената война**. Л. Първомайски. "Горски мед". *Септември*, 1965, № 3, 251–254.

143. **За "Първите творби"**. *Нар. младеж*, № 265, 11 ноем. 1965.

Рец. за. Димитър *Паунов*. Първо лято. София. Нар. младеж, 1964.

144. **Зари от изгрева**. *Пламък*, 1965, № 1, 94–96.

Рец. за. Михаил *Берберов*. И се сляха с изгрева. – София. Бълг. писател, 1964.

145. **Лирика, мащабност, революционен патос**. *Отеч. фронт*, № 64851, 14 юли 1965.

Рец. за. Павел *Матев*. Чайките почиват на вълните. – Пловдив. Хр. Г. Данов, 1965.

146. **Литература и национално своеобразие**. *Нар. младеж*, № 250, 24 окт. 1965.

147. **Минути преди взрива**. *Студентска трибуна*, № 20, 26 ян. 1965.

Рец. за. Димитър *Паунов*. Първо лято. София. Нар. младеж, 1964.

148. **"Небе без прах"**. *Септември*, 1965, № 12, 221–226.

Рец. за. Николай *Кирилов*. Небе без прах. София. Бълг. писател, 1965.

149. **Отзиви**. *Пулс*, № 2, 14 дек. 1965.

Рец. за. Йордан *Милев*. Нестинарски танц. София. Бълг. писател, 1965; Иван *Ни-колов*. Мравежки работи. София. Бълг. писател, 1965; Тодор *Ризников*. Ловецът на диви патици. Варна. Държ. изд., 1965.

150. **Очаквана среща**. *Нар. младеж*, № 232, 3 окт. 1965.

Рец. за. *Поезия'65*. София. Бълг. писател, 1965.

151. **"Поема в синьо"**. *Нар. младеж*, № 7, 10 ян. 1965.

70 години от рождението на Гео Милев.

152. **Припеци и сенки в една книга**. *Труд*, № 1555, 3 юли 1965.

Рец. за. Младен *Денев*. Припеци. София. Нар. младеж, 1965.

153. **Талант и продукция**. *Пламък*, 1965, № 3, 70–76.

За творчеството на Ст. Ц. Даскалов.

154. **Литературно-критическото наследство на Пенчо Славейков**. *Учит. дело*, № 38, 17 май 1966.

155. **Майстор на сатирата**. *Лит. фронт*, № 48, 24 ноем. 1966.

За сатиричното творчество на Светослав Минков.

156. **Младите в критически оценки на Пенчо Славейков.** *Родна реч*, 1966, № 8, с. 34.

157. **Оптимизмът на сатирика**. *Младеж*, 1966, № 8, 60–65.

За творчеството на поета Константин Павлов.

158. **Особености на поетическото изображение**. *Пламък*, 1966, № 11, 68–80.

159. **Бележит учен и изследовател**. *Пулс*, № 13, 27 юни 1967.

40 години от смъртта на Боян Пенев. – В рубриката: Нашият литературен архив.

160. **Вкусът на умората**. *Септември*, 1967, № 5, 242–244.

Рец. за. Веселин *Бранев*. Чаша кафе сутрин. Варна. Държ. изд., 1966.

161. **"Добре облечени мъже" всред адамити**. *Бълг. книги*, 1967, № 6, 65–66.

Рец. за. Георги *Мишев*. Адамити. Разкази. София. Бълг. писател, 1966.

162. **Пенчо Славейков**. *Пламък*, 1967, № 17, 65–66.

Отзив за книгата на Димитър Мантов "П. Славейков. Последни дни на поета".

163. **Преди да се разсъмне**. *Пулс*, № 21, 17 окт. 1967.

Рец. за. Веселин *Бранев*. Осъмване без някого. – София. Нар. младеж, 1967.

164. **Разказите на Емилиян Станев**. *Лит. фронт*, № 9, 23 февр. 1967.

165. **Социалните разкази на Емилиян Станев**. *Родна реч*, 1967, № 5, 33–35.

166. **Вярна на себе си**. Беседа с Дора Габе. *Нар. младеж*, № 201, 25 авг. 1968.

167. **Дора Габе**. *Раб. дело*, № 241, 28 авг. 1968.

В рубриката: Дейци на социалистическата култура.

168. **Дора Габе**. Творческият път на поетесата. *Септември*, 1968, № 9, 151–163.

169. **Легендата на Емилиян Станев**. *Пламък*, 1968, № 18, 71–77.

За книгата "Легенда за Сибин".

170. **"Луната в една от своите четвърти"**. *Нар. другар* (Ямбол), № 148–149, 2 дек. 1968.

За новата стихосбирка на Михаил Берберов "Луната в една от своите четвърти".

171. **Огледало на бъдещето**. *Нар. младеж*, № 65, 17 март 1968.

172. **Стихосбирка, за която се говори**. За стихосбирката на Дора Габе "Почакай, слънце". *Нар. другар* (Ямбол), № 23, 22 февр. 1968.

173. **"...Аз бях и мра борец!"**. 80 години от рожд. на Васил Карагьозов. *Нар. младеж*, № 276, 24 ноем. 1969.

174. **Върхът**. *Нар. култура*, № 2, 11 ян. 1969.

175. **Писателите отблизо**. *Нар. култура*, № 19, 10 май 1969.

Рец. за. Атанас *Свиленов*. Отблизо. София. Бълг. писател, 1969.

176. **"Писма до теб"**. *Нар. култура*, № 31, 2 авг. 1969.

Рец. за. Иван *Митев-Петърчо*. Писма до теб. София. Нар. младеж, 1969.

177. **Поет с несломима вяра**. 60 години от рождението на Никола Вапцаров. *Студент. трибуна*, № 10, 2 дек. 1969.

178. **В света на неоскърбените**. *Лит. фронт*, № 3, 15 ян. 1970.

За книгата на Павел Матев "Неоскърбени светове".

179. **Живи като живите**. *Лит. мисъл*, 1970, № 5, 150–151.

Рец. за. Христо *Радевски*. Живи като живите. София. Партиздат, 1970.

180. **И. А. Бунин за Боян Пенев**. *Родна реч*, 1970, № 9, 39–41.

Съдържа три писма и обяснителни бележки.

181. **Критическата програма на П.**[енчо] **С**[лавейков]. *Лит. мисъл*, 1970, № 6, 68–89.

Също и в. **Българската** критика за Пенчо Славейков. София, 1974, 349–378.

182. **Мисли по повод**. *Нар. другар* (Ямбол), № 103, 27 авг. 1970.

Рец. за. Пеньо *Пенев*. За вас потомци. София. Нар. младеж, 1970.

183. **Младостта на критика**. (Георги Цанев на 75 години). *Нар. култура*, № 42, 17 окт. 1970.

184. **Неизвестни спомени на Боян Пенев за Яворов**. *Лит. мисъл*, 1970, № 3, 95–110.

185. **С оръжието на хумора**. (75 години от рождението на Тома Измирлиев). *Нова светлина*, № 109, 12 окт. 1970.

186. **Ярък талант**. *Полет* (Варна), № 43, 26 окт. 1970.

За Николай Хрелков.

187. **Аз, Теофил монах...** *Поглед*, № 5, 1 февр. 1971.

За книгата на Емилиян Станев "Антихрист".

188. **Йовков, този голям български и световен писател**. (Разговор с един приятел на нашата страна, украинският поет Дмитро Павличко). *Студент. трибуна*, № 708, 16 ноем. 1971.

189. **"На теб, Българийо свещена..."** *Нар. култура*, № 38, 18 септ. 1971.

50 години от смъртта на Иван Вазов.

190. **Продължения на постиженията**. *Септември*, 1971, № 7, 241–243.

За книгата на Дора Габе "Невидими очи".

191. **Биограф на времето**. *Силистренска трибуна*, № 106, 12 септ. 1972.
За книгата на Богомил Нонев "Биография на времето".
192. **Далечността отблизо**. *Септември*, 1972, № 12, 220–222.
Рец. за. Михаил *Берберов*. Отдалечен ще бъдеш близо. София. Нар. младеж, 1972.
193. **Запознаваме ви с писателката Дора Габе**. *Родна реч*, 1972, № 10, 7–12.
194. **Критически отломки. (Из моя бележник)**. *Нар. култура*, № 42, 11 ноем. 1972.
195. **Майка Парашкева**. *Лит. мисъл*, 1972, № 3, 186–187.
Рец. за. Дора *Габе*. Майка Парашкева. София. Нар. младеж, 1971.
196. **Никола Фурнаджиев пред кабинета на младия литературен работник**. *Лит. мисъл*, 1972, № 2, 109–117.
197. **Герои и характер**. *Лит. фронт*, № 2, 11 ян. 1973.
Рец. за. Невена *Стефанова*. Непознати улици. София. Бълг. писател, 1970; В гипсова отливка. – София. Бълг. писател, 1972.
198. **Талантливо за септември 1923**. *Нар. култура*, № 42, 13 дек. 1973.
199. **Девненският славослов на поета**. *Раб. дело*, № 260, 17 септ. 1974.
Рец. за. Михаил *Берберов*. Морето се завръща. София. Бълг. писател, 1974.
200. **Научно и поетично мислене**. *Лит. фронт*, № 41, 10 окт. 1974.
Някои тенденции в развитието на съвременната българска поезия.
201. **Лирика и съвременност**. *Съвременник*, 1975, № 3, 205–224.
202. **Поезията през 1974 година и критическият отзвук за нея**. *Лит. мисъл*, 1975, № 2, 3–68.
Разговор с участието и на Иван Сарандев.
203. **Ханчев в нов руски превод**. *Хоризонт*, 1975, № 1, 97–98.
Рец. за. Веселин *Ханчев*. Избрани стихотворения. София. София-прес, 1974.
204. **Васил Карагьозов наш съвременник**. *Нар. другар* (Ямбол), № 140, 25 ноем. 1976.
205. **Актуалният Борис Шивачев**. *Пламък*, 1977, № 3, 187–188.
За книгата на Дж. Василев "Борис Шивачев".
206. **Военната проза на Васил Карагьозов**. *Хоризонт*, 1977, № 1, 94–98.
207. **Литературен историк и строг ценител**. (Боян Пенев, неговата "История на новата българска литература" и новото ѝ издание. Как бе извършена подготовката за печат). *Отеч. фронт*, № 100, 7 авг. 1977.
208. **Матвей Вълев**. *Родна реч*, 1977, № 7, 40–43.
209. **Неувяхващо литературно дело**. *Нар. другар* (Ямбол), № 126, 22 окт. 1977.
По повод 75 години от рождението на Лео Коен.
210. **Боян Пенев и Яворов**. *Лит. история*, 1978, № 3, 61–65.
211. **Изследване постиженията на българското литературознание**. *Лит. история*, 1978, № 2, 97–100.
Рец. за. Стоян *Каролев*. Жрецът воин. Т. 1–2. София. Наука и изкуство, 1976.
212. **При Дора Габе**. *Семейство и училище*, 1978, № 3, 9–10.
213. **Боян Пенев**. *Антени*, № 18, 30 апр. 1979.
214. **Литературните анкети и обучението по литература**. *Бълг. ез. и лит.*, 1979, № 6, 60–62.
215. **Писател на целия свят**. (70 години от рождението на Димитър Димов). *Отеч. глас* (Пловдив), № 10978, 18 юли 1979.
216. **Писателите през собствените си очи**. Междуиздателската библ. "Литературни анкети". *Учит. дело*, № 6, 13 февр. 1979.

217. **Прощаване с Емилиян Станев**. *А Б В*, № 12, 20 март 1979.

218. **В света на "Старопланински легенди"**. *Родна реч*, 1980, № 2, 5–7.

219. **Герои и конфликти**. "Старопланински легенди". *Родна реч*, 1980, № 1, 38–43.

220. **Иван Вазов**. 1850–1921 *Родна реч*, 1980, № 6, 4–8.

221. **Йовков – наш съвременник**. *Антени*, № 47, 19 ноем. 1980.

Също и в. *Лит. история*, 1981, № 8, 3–8.

222. **Отрицанието на хуманиста**. *Ълг. ез. лит.*, 1980, № 5, 12–17.

100 години от рождението на Йордан Йовков.

223. **Сътрудник на сп. "Ново време".** [Йордан Йовков]. *АБВ*, № 47, 18 ноем. 1980.

224. **Васил Карагьозов 1889–1925**. Лит.-крит. очерк. *Тунджа* (Ямбол), № 148–149, 3 дек. 1981.

225. **Гео Милев като журналист и публицист.** *Септември*, 1981, № 12, 239–241.

226. **На реалистични и далновидни позиции**. Пенчо Славейков и българския език. *Учит. дело*, № 39, 27 окт. 1981.

227. **Проблеми на периодизацията в литературната историография до победата на социалистическата революция**. *Лит. история*, 1981, № 7, 3–21.

228. **С реален принос в литературната ни критика**. (Стоян Каролев на 60 години). *Септември*, 1981, № 2, 240–243.

229. **Гео Милев**. (Проблеми на идейно-естетическата му еволюция). *Родна реч*, 1982, № 4, 26–31; № 5, 40–43.

230. **Родени в късни часове**. *Сливенско дело*, № 101, 28 авг. 1982.

За книгата на Борис Делчев "В късни часове". София.Ълг. писател, 1982.

231. **С точен сатиричен прицел**. *Септември*, 1982, № 1, 254–256.

Рец. за. Александър *Миланов*. Гостилница за гладни. София.Ълг. писател, 1981.

232. **Елисавета Багряна.** Творчество – смисъл на живота. /*Тракия*, 1983, № 1, 109–112.

Откъс от литературната анкета с поетесата.

233. **Елисавета Багряна за себе си.** (Откъси от литературна анкета). *А Б В*, № 1–18, 11 ян.–3 май 1983.

234. **Непримиримата**. *А Б В*, № 9, 1 март 1983.

За Дора Габе по повод нейната смърт.

235. **Осъществени поетически мечти**. *Отеч. фронт*, № 11606, 28 апр. 1983.

Елисавета Багряна на 90 години.

236. **Елисавета Багряна**. Поезията е трудно и отговорно дело… *Лит. мисъл*, 1984, № 6, 118–132.

237. **Йовков учител**. *Семейство и училище*, 1984, № 5, 24–25.

238. **Пловдивската тема в творчеството на белетриста**. *Тракия*, 1984, № 6, с. 7.

239. **Продължение на традицията**. *Раб. дело*, № 94, 3 апр. 1984.

240. **Продължение на традицията**. (Проблеми на литературната анкета) *Лит. мисъл*, 1984, № 7, 118–119.

241. **С реален принос в литературната ни критика**. *Септември*, 1984, № 2, 240–243.

Стоян Каролев на 60 години.

242. **Драматургията на Йовков** (и сценичните ѝ превъплъщения). *Театър*, 1985, № 11, 12–19.

243. **Дълбоко духовно родство**. Николай Лилиев и Йордан Йовков *Хоризонт*, 1985, № 3, 116–119.

244. **Живи герои**. *А Б В*, № 29, 23 юли 1985.

Рец. за. Стоян *Сукарев*. Мъка по лъв. Разкази. Пловдив. Хр. Г. Данов, 1985.

245. **Из разговорите ми с Дора Габе**. *Бълг. журналист*, 1985, № 11, 32–34.

246. **Йовков и войните**. *Нар. армия*, № 11378, 8 авг. 1986; № 11379, 9 авг. 1986.

247. **Преди да се появи стихосбирката "Вечната и святата"**. Из лит. анкета с Елисавета Багряна. *Лит. история*, 1986, № 14, 39–44.

248. **"Антихристът"** на Емилиян Станев. *Родна реч*, 1987, № 2, 3–7.

249. **Книгите са алвеолите, а библиотеката – белите дробове на интелекта.** (Интервю) *Библиотекар*, 1987, № 2, 43–47.

250. **[Осемдесет] 80 години от рождението на Емилиян Станев**. *Борба* (В. Търново); Светлина, № 2, 28 февр. 1987.

251. **Сбогуване с Борис Делчев**. *А Б В*, № 16, 21 апр. 1987.

252. **Бардът**. [Творчеството на Христо Смирненски]. *Родна реч*, 1988, № 7, 10–14.

253. **Кой на младини не е бил поет?** Стихотворенията на Й. Йовков. *Пулс*, № 17, 26 апр. 1988.

254. **Оптимистично за смъртта**. *А Б В*, № 6, 9 февр. 1988.

Рец. за. Ефрем *Каранфилов*. Заради живота. Как умират героите на бълг. писатели. София. Бълг. писател, 1987.

255. **Строг учен и взискателен естет**. (Боян Пенев). *Родна реч*, 1988, № 7, 10–14.

256. **Храбростта да бъдеш искрен**. *Отеч. глас* (Пловдив), № 84, 28 апр. 1988.

Рец. за. Ангел *Пачалов*. Нежността е храброст. Стихотворения. Пловдив. Хр. Г. Данов, 1988.

257. **Въпроси към литературните анкети**. *Пулс*, № 43, 24 окт. 1989.

Разговор на Ст. Стоев с Иван Сарандев.

258. **Живот се дава за живот**. [За Васил Карагъозов]. *Пулс*, № 47, 21 ноем. 1989.

259. **Неотделим от народната участ**. 100 години от рождението на Стоян Загорчинов. *Отеч. фронт*, № 13329, 20 дек. 1989.

260. **Опровергаване на представите**. *Пулс*, № 18, 2 май 1989.

Рец. за. Дочо *Леков*. Писател – творба – възприемател през Българското възраждане. София. Нар. просвета, 1988.

261. **Човекът, който искаше да преобрази света**. *Родна реч*, 1989, № 10, 50–53.

За Иля Еренбург.

262. **Фантастът Георги Илиев**. Един задълго забравен автор. *Пулс*, № 36, 4 септ. 1990.

263. **Българският футуризъм**. *Родна реч*, 1991, № 7–8, 9–12.

264. **Внимание. цинизъм**. *Тракиец*, № 52, 12 ноем. 1991.

265. **Елисавета Багряна разговаря с проф. д-р Иван Сарандев за Матвей Вълев**. *Тракиец*, № 45, 28–31 май 1991.

266. **Многобагреният свят на Багряна**. *Факел*, 1991, № 5.

Откъс от лит. анкета с Елисавета Багряна (1893–1983) по повод 90-годишнината на поетесата.

267. **Певецът на Тракия**. 100 години от рождението на Константин Петканов. *Тракиец*, № 50, 10 дек. 1991.

268. **Предсмъртната изповед на поета**. *Тракиец*, № 30, 27 авг. 1991.

Рец. за. Михаил *Берберов*. Псалми на любовта. Стихотворения. София. Нар. младеж, 1990.

269. **Боян Пенев**. Жизнен и творчески път на литературния критик. *Бълг. книги*, 1992, № 3, 40–43.

270. **От болка за човека – до вопъл за човечеството**. Анализ на разказа "По жицата" от Йордан Йовков. *Арт*, № 9, 5–11 март 1992.

271. **Раздяла с Елка Йовкова**. *Лит. форум*, № 10, 11–17 март 1992.

272. **Сбъдване на прогнозите**. *Тракиец*, № 87, 30 окт. 1992.

Рец. за. Любомир *Котев*. Прогнози. 5 х 5 разказа без заглавие. – [София]. [библ. Зари], 1992.

273. **Творец с ярка индивидуалност**. 110 години от рождението на Боян Пенев. *Дума*, № 98, 24 апр. 1992.

274. **Ангел Каралийчев**. В интимния свят на литературните творци = Лит. анкети. *Тракиец*, № 120, 12 окт. 1993.

Из книгата Изповеди. 101 х 31.

275. **Борис Делчев**. В интимния свят на литературните творци = Лит. анкети. *Тракиец*, Прил. *Тракиец магазин* [съботно изд.], № 116, 2 окт. 1993.

Из книгата Изповеди. 101 х 31.

276. **Вичо Иванов**. В интимния свят на литературните творци = Лит. анкети. *Тракиец*, № 117, 5 окт. 1993.

Из книгата Изповеди. 101 х 31.

277. **Владимир Полянов**. В интимния свят на литературните творци = Лит. анкети. // *Тракиец*, № 130, 4 ноем. 1993.

Из книгата Изповеди. 101 х 31.

278. **Георги Караславов**. В интимния свят на литературните творци = Лит. анкети. *Тракиец*, № 120, 12 окт. 1993.

Из книгата Изповеди. 101 х 31.

279. **Елисавета Багряна**. В интимния свят на литературните творци = Лит. анкети. *Тракиец*, Прил. *Тракиец магазин* [съботно изд.], № 107, 11 септ. 1993.

Из книгата Изповеди. 101 х 31.

280. **Иван Давидков**. В интимния свят на литературните творци = Лит. анкети. *Тракиец*, № 114, 28 септ. 1993.

Из книгата Изповеди. 101 х 31.

281. **Иван Мартинов**. В интимния свят на литературните творци = Лит. анкети. *Тракиец*, Прил. *Тракиец магазин* [съботно изд.], № 128, 30 окт. 1993.

Из книгата Изповеди. 101 х 31.

282. **Константин Константинов**. В интимния свят на литературните творци = Лит. анкети. *Тракиец*, № 124, 21 окт. 1993.

Из книгата Изповеди. 101 х 31.

283. **Крум Григоров**. В интимния свят на литературните творци = Лит. анкети. *Тракиец*, № 111, 21 септ. 1993.

Из книгата Изповеди. 101 х 31.

284. **Людмил Стоянов**. В интимния свят на литературните творци = Лит. анкети. *Тракиец*, № 131, 6 ноем. 1993.

Из книгата Изповеди. 101 х 31.

285. **Мария Грубешлиева**. В интимния свят на литературните творци = Лит. анкети. *Тракиец*, Прил. *Тракиец магазин* [съботно изд.], № 113, 25 септ. 1993.

Из книгата Изповеди. 101 х 31.

286. **Младен Исаев**. В интимния свят на литературните творци = Лит. анкети. *Тракиец*, № 118, 7 окт. 1993.

Из книгата Изповеди. 101 х 31.

287. **Усин Керим**. В интимния свят на литературните творци = Лит. анкети. *Тракиец*, № 123, 19 окт. 1993.

Из книгата Изповеди. 101 х 31.

288. **Фани Попова**. В интимния свят на литературните творци = Лит. анкети. *Тракиец*, № 129, 2 ноем. 1993.

Из книгата Изповеди. 101 х 31.

289. **Ямболският литературен авангард**. I. Дадаизъм. *Тракиец*, Прил. *Тракиец магазин* [съботно изд.], № 33, 20 март 1993.

290. **Ямболският литературен авангард**. II. Футуризъм. *Тракиец*, № 34, 23 март 1993.

291. **Сериозният смях на Чудомир**. *Родна реч*, 1996, № 3; също и в. *Писатели* за писатели. – София. ИК Кънчев и сие, 20–29.

292. **От модернизма към авангарда**. *Родна реч*, 1997, № 2, 42–45.

293. **Толкова поезия, колкото поети**. Из литературната анкета с Валери Петров *Везни*, 1997, № 6, 46–56.

294. **Европейският и българският литературен авангард**. *Артклуб* (Пловдив), № 5, 1–31 май 2000; № 6, 1–30 юни 2000.

295. **Наш и на света**. [120 години от рождението на Йордан Йовков]. *Пламък*, 2000, № 11–12, 22–27.

Също и в. *Йовков*, Йордан. Нови изследвания / 2. 120 години от рожд. му. София, 2003, 7–11.

296. **Романтичните блянове на реалиста**. *Жажда* (Сливен), 2000, № 3, 2–4.

297. **С човеколюбеца в XXI век**. [Йордан Йовков]. *Бълг. писател*, № 31, 8 ноем. 2000.

298. **Уникално издание на изд. "Захарий Стоянов"**. сп. "Везни" и Алманах "Везни". *Тракиец* (Ямбол), № 1, 7 ян. 2000.

299. **Храбростта да бъдеш искрен**. [Рецензия]. *Виделина* (Пазарджик), № 2, 11 ян. 2000; № 3, 18 ян. 2000.

300. **Българският литературен авангард**. [Крит. ескиз]. *Критика*, 2001, № 2, 18–30.

301. **Единственият епатаж у нас**. Началото на българският литературен авангард. *Бълг. писател*, № 3, 24 ян. 2001.

302. **Критикът-воин**. [Литературен портрет на проф. Стоян Каролев]. *Бълг. писател*, № 7, 21 февр. 2001.

303. **Такъв го помня...**. За акад. Георги Цанев. *Бълг. писател*, № 27, 12 септ. 2001.

304. **Книга за българите от Източна Тракия**. *Тракия*, № 1, 16 ян. 2003.

305. **Книга паметник на националното достойнство**. За кн. на Димитър Войников "Българите в най-източната част на Балканския полуостров – Източна Тракия". София. ИК Коларов и сие, 2002. – 440 с.; *Тракиец* (Ямбол), № 3, 24 ян. 2003; също и в. *Нов живот* (Кърджали), № 17, 28 ян. 2003.

306. **Нова книга за Ямбол**. Вълчан *Хадживълчанов*. Хора и срещи по моя път. *Тракиец* (Ямбол), № 8, 7 март 2003.

Интервюта

307. **"Необяснима носталгия ме връща в Ямбол"**. Интервюто с проф. Иван Сарандев взе Христо Димитров. *Тракиец*, Прил. *Тракиец магазин* [съботно изд.], № 89, 31 юли 1993.

308. **Иван Сарандев отговаря на въпросите от анкетата на проф. Ив. Шишманов**. *Делник* (Ямбол), № 9, 13–20 авг. 1994.

309. **Непозволен лукс е днес да зачеркваме български автори**. Интервюто с проф. Иван Сарандев взе Христо Димитров. *Дума*, № 9, 12 ян. 1994.

310. **Новият учебник по литература – оригинален, разнообразен, четивен**. Разговора с проф. Иван Сарандев води Петя Александрова. *Родна реч*, 1995, № 5, 42–43.

311. **Приемственост и искреност – същността на тази книга**. Проф. Иван Сарандев за книгата "Изповеди". *Делник* (Ямбол), № 2, 4 ян. 1996.

312. **Моралът на К. Петканов впечатлява**. Интервю. *Черноморски фар* (Бургас), № 67, 5 апр. 2002.

Публикации в чужбина

313. **Молодые белетристы**. *Счастливого* полета. – София. София-Прес, 1968, 5–16.

314. **Дора Габе**. *Все свът*, 1969, № 2, 114–117.
На украин. яз.

315. **Poezia Bulgarska**. *Kamena*, № 17 (350), 15 sept. 1966.

316. **La Revolution d'Octobre et les poetes bulgars**. *Obzor*, 1968, № 1, p. 44–47.

317. **Bojan Penev. Jvan Bonine, Jan Gzedojewski. Waston Kirkonell et Alfred Jensen**. *Obzor*, 1969, № 2, p. 93–99.

318. **Mihail Berberov**. *Chronika* (Js. Ruminia), 14 noem. 1970.

319. **Le dialoque Pentcho Slaveikow (avec) A. Lenssen, N. Derjavine, E. Elster**. *Obzor*, 1971, № 3, p. 78–80.

320. **Les Dimensionscontemporaines de la poezie**. *Obzor*, 1974, № 4, p. 21–26.

321. **Dora Gabe**. *Literatur* Bulgariens 1944 bis 1980. Berlin, 1981, p. 142–145.

322. **Bibliographical Handbook of Bulgarian Authors by Mateja Matejic, Elena Dimitrowa, Kr. Kujumdzhiev, Jvan Sarandev**. Columbus, Ohio, 1981.

323. **Heine in den kritischen Einschatzungen Penco Slavejkovs**. *Germanica*. Jahrbuch fur deutschlandkundliche Studien. Heinrich Heine und Europa, 4 Jg, 1997.

Б. ЛИТЕРАТУРА ЗА ИВАН САРАНДЕВ

У нас

324. **Васев, Славчо**. За първите срещи. *Лит. фронт*, № 11, 14 март 1963.

По повод рецензията на Ив. Сарандев за стихосбирките на Илия Буржев, Иван Арнаудов, Теодора Ганчева, Христиана Василева. Вж. № 83.

325. **Велева, Ана**. Възражения срещу една съпоставка. *Кооп. село*, № 180, 1 авг. 1965.

Критическа бележка за статията на Ив. Сарандев "Талант и продукция".

326. **Ничев, Драган**. "Имена и години". [Отзив]. *Нар. другар* (Ямбол), № 86, 22 юли 1967.

327. **Нова изява на литературния критик Иван Сарандев**. *Бълг. книги*, 1967, № 6, 56–57.

Кратък литературен анализ на "Имена и години". – Биографични данни за автора.

328. **Обретенова, Юлия**. "Пенчо Славейков като литературен критик" от Иван Сарандев. [Канд. дисертация]. *Лит. мисъл*, 1972, № 4, 147–148.

329. **Чолаков, Здр**. Изповеди на родения литератор. *Септември*, 1974, № 1, 234–236.

330. **Коларов, Стефан**. Книга за Дора Габе. *Раб. дело*, № 66, 7 март 1975.

В рубриката Критика и библиография.

331. **Обсъждане на творчеството на Иван Сарандев**. *Нар. другар* (Ямбол), № 33, 18 март 1975.

332. **Костадинов, Александър**. Амплитуди. *Отеч. глас* (Пловдив), № 10310, 6 юли 1978.

За преподавателската дейност на Иван Сарандев в университета "Паисий Хилендарски" в Пловдив.

333. **Обретенов, Боян**. Анкети на времето. *Поглед*, № 4, 23 ян. 1978.

По повод новата поредица "Литературни анкети".

334. **Ганчева, Бистра**. "В света на "Старопланински легенди" от Иван Сарандев. *Лит. мисъл*, 1981, № 2, 137–138.

335. **Дачев, Йордан**. Срещи с Дора Габе. *Добруджс. трибуна* (Толбухин), № 95, 14 окт. 1981.

Спомени за Дора Габе и Иван Сарандев.

336. **Иванов, Славчо**. "В света на "Старопланински легенди". *Силистренска трибуна* (Силистра), № 11, 27 ян. 1981.

337. **Леков, Дочо**. Иван Сарандев. *Речник* на българската литература. Т. 3. София, 1982, 234–235.

338. **Беляева, Сабина**. Йордан Йовков. Нови изследвания. *Лит. мисъл*, 1983, № 4, 173–177.

339. **Богданов, Иван**. Иван Сарандев. *Богданов, Иван*. Тринадесет века българска литература. Ч. 2. Нова българска литература, 1879. София, 1983, с. 351.

340. **Василев, Михаил**. Критиците от пресечената земя и еволюцията на критическата мисъл. *Василев, М.* Пресечена земя. Лит.-крит. очерци. – Пловдив, 1983, 193–194.

341. **Дачев, Йордан**. Писателят и вестникът. *Добруджс. трибуна* (Толбухин), № 127, 1 февр. 1983.

342. **Дачев, Йордан**. Очаквани срещи с Йовков. *Добруджс. трибуна* (Толбухин), № 12, 29 ян. 1983.

343. **Пасков, Сивко**. Избрани творби от Васил Карагьозов. *Нар. другар* (Ямбол), № 154, 24 дек. 1983.

344. **Берберов, Михаил**. "Пази си вярата". *Студ. трибуна*, № 35, 22 май 1984. Стихотворение, посветено на Иван Сарандев.

345. **Гугуланов, Станко**. Мъжът на петдесет е само една репетиция. *Семейство и училище*, 1984, № 3, 20–23.

346. **Пиндиков, Александър**. Апостолска преданост и кърtовски труд. *Веч. новини*, № 27, 7 юли 1984.

347. **Пантелеева, Нина**. Йордан Йовков. *Obzor*, 1988, 83 2P, с. 120.

348. **Вичев, Добри**. [За Иван Сарандев]. *Вичев, Добри*. С поглед отвън. Развойни тенденции и жанрови структури в българската проза. – София, 1990, с. 104, 110.

В чужбина

349. **Марков, Дмитрий**. Болгарская литература наших дней. Москва. Изд. Худож. литература, 1969. – 174 с. *Лит. мисъл*, 1970, № 5, 150–151.

350. **Брайнина, Берта**. На Старой планина. Встречи с Болгарией. Москва, 1972, 224–238.

351. **Алексеева, Л**. Иван Сарандев. Павел Матев. *Современная худож. литература за рубежом*, 1977, № 3, 99–100.

352. **Варварина, Е**. Иван Сарандев. Эмилиан Станев. *Современная худож. литература за рубежом*, 1978, № 1, 109–110.

353. **Книга Ивана Сарандева "Эмилиян Станев"**. *Инностр. литература*, 1978, № 9, с. 273.

354. **Hronkova, Dana**. Ivan Sarandev. *Slovnik* spisovatelu Bulharsko. Praha. Odeon, 1978, 388–389.

355. **Doncev, Nikolaj D**. *Internet PEN bull.* of sel books (London), 1979, № 4, 94–95.

356. **Urban, Zdenek**. *Čes. lid.* (Praha), 68, 1981, № 3, p. 192.

Библиографска редакция Нелма Вълчева

V. АНОТАЦИИ

CLASSICAL AND AVANT-GARDE LITERATURE

CLASSICAL AND AVANT-GARDE LITERATURE is a *festschrift* dedicated to the prominent Bulgarian literary historian and critic Professor Ivan Sarandev, DLitt, on the occasion of his 70th birthday.

Prof. Sarandev works as a senior researcher for the Institute of Bulgarian Literature at the Bulgarian Academy of Sciences. At the same time he has been lecturing at the Paisiy Hilendarski University of Plovdiv for more than three decades. His specialisms are in literary history and the Bulgarian literary avant-garde. Among his publications are of two books on Yordan Yovkov, one of the classics of Bulgarian literature, and a two-volume history of *Bulgarian Literature (1918–1945)* which came out in 2005. He has also revived and further developed the practice of interviewing prominent writers and has published booklength in-depth literaro-biographical portraits/interviews with E. Stanev, Dora Gabe, E. Bagryana and Valeri Pterov. All this has established him as one of the leading figures of present-day literary scholarship in Bulgaria.

In recognition of his contribution the Institute of Bulgarian Literature at the Bulgarian Academy of Sciences and the Philological Faculty at the University of Plovdiv have taken the decision to publish this celebratory volume. It contains 45 articles, memoirs of events connected with Prof. Sarandev and other original publications whose authors are representatives of the older generation and younger scholars, who have already made a name for themselves. Researchers of Bulgarian literature from Belgium, Germany and Russia have also offered contributions. The texts included cover topics from Medieval Bulgarian literature to the present day.

LITTÉRATURE CLASSIQUE ET AVANT-GARDISME LITTÉRAIRE

Ces *Mélanges* offerts au prof. Ivan Sarandev, docteur ès lettres, viennent honorer l'éminent historien de la littérature, critique et continuateur de la tradition de l'entretien littéraire, à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire.

Le prof. Ivan Sarandev a mené de front des activités de chercheur à l'Institut de littérature de l'Académie des sciences de Bulgarie, et d'enseignant, pendant plus de trois décennies, à l'université de Plovdiv Païssy-Hilendarski. Ses domaines de recherche sont l'histoire littéraire, l'entretien littéraire avec des écrivains, et l'avant-gardisme littéraire en Bulgarie. Chercheur reconnu dans les milieux littéraires, il est l'auteur de deux monographies sur l'écrivain classique bulgare Iordan Iovkov et d'une histoire littéraire en deux volumes intitulée *La littérature bulgare (1918–1945),* parue l'année dernière ; ses *Entretiens* ont permis de présenter au public et et aux critiques des écrivains comme E. Stanev, D. Gabé, E. Bagriana, V. Petrov.

L'Institut de littérature de l'Académie des sciences de Bulgarie et la Faculté des lettres de l'université de Plovdiv ont décidé de publier ces *Mélanges* afin de rendre hommage à la personnalité et à l'œuvre du prof. Ivan Saradev. Les auteurs, qui sont des chercheurs de renom, appartenant à la génération du prof. Sarandev mais aussi à la jeune génération de littéraires, ont réuni quarante-cinq articles et communications sur des sujets littéraires depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours, des souvenirs et des comptes rendus... Des littéraires bulgarisants d'Allemagne, de Belgique et de Russie ont également répondu à l'appel à contribution des organisateurs.

KLASSIK UND AVANTGARDE

Die Festschrift "Klassik und Avantgarde" ist dem bedeutenden bulgarischen Literarhistoriker, Kritiker und Fortsetzer der Reihe literarischer Umfragen Prof. Dr. Sc. Ivan Sarandev anlässlich seines 70. Geburtstags gewidmet.

Prof. I. Sarandev ist im Institut für Literatur an der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften tätig und lehrt über drei Jahrzehnte an der Paisij-Chilendarski-Universität Plovdiv. Seine wissenschaftlichen Publikationen sind auf dem Gebiet der Literaturgeschichte, der literarischen Umfragen und der bulgarischen literarischen Avantgarde. Seine zwei Monographien über die Klassiker unserer Nationalliteratur Jordan Jovkov, seine zweibändige Geschichte "Bulgarische Literatur (1918–1945)", erschienen im vorigen Jahr, seine Beiträge auf dem Gebiet der literarischen Umfragen ß er ist Verfasser von Interviews mit Emilijan Stanev, Dora Gabe, Elisaveta Bagrjana und Valeri Petrov, weisen ihn als einen der führenden Vertreter der gegenwärtigen bulgarischen Literaturwissenschaft aus.

Als Zeichen der Anerkennung seiner wissenschaftlichen Verdienste beschlossen das Institut für Literatur an der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften und die Philologische Fakultät der Paisij-Chilendarski-Universität Plovdiv die vorliegende Festschrift vorzubereiten und herauszugeben. Sie vereint 45 wissenschaftliche Aufsätze und Mitteilungen, Erinnerungen, verbunden mit dem Jubilar, Rezensionen und weitere neue Erkenntnisse vermittelnde Publikationen. Autoren sind Vertreter der älteren Generation sowie jungere Wissenschaftler, die mit ihren Forschungsergebnissen die Aufmerksamkeit bereits auf sich gezogen haben. Die Beiträge behandeln Probleme der bulgarischen Literatur vom Mittelalter bis in unsere Zeit. Es beteiligen sich auch ausländische Forscher der bulgarischen Literatur aus Belgien, Deutschland und Russland.

КЛАССИКА И АВАНГАРД

Юбилейный сборник "Классика и авангард" посвящен видному болгарскому литературному историку, критику и продолжателю традиций литературного исследования (анкетирования) профессору д.ф.н. Ивану Сарандеву по случаю его 70-летия.

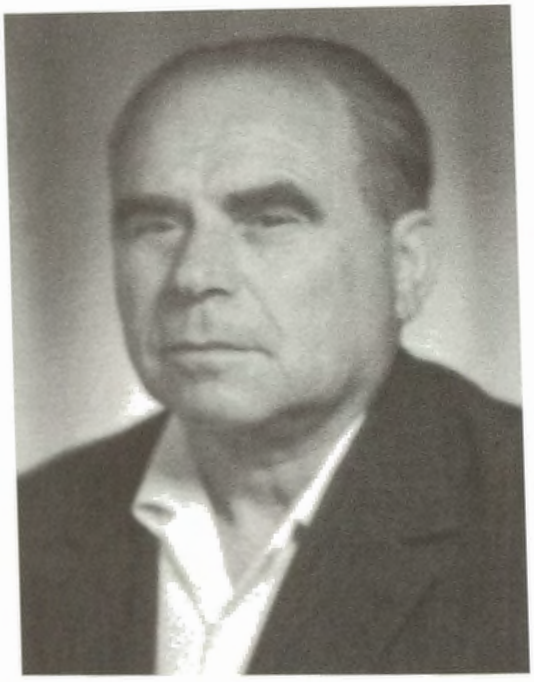
Профессор Иван Сарандев работает в Институте литературы при Болгарской академии наук и более трех десятилетий является преподавателем в Пловдивском университете "Паисий Хилендарский". Его исследовательские работы находятся в области литературной истории, литературных исследований и болгарского литературного авангарда. Две его монографии, посвященные классику нашей национальной литературы Й. Йовкову, его двухтомная история "Болгарская литература (1918–1945)", вышедшая в прошлом году, его вклад в область литературного анкетирования – он является автором анкет с Е. Станевым, Дорой Габбе, Е. Багряной и Валерием Петровым – утвердили его как одну из ведущих фигур сегодняшнего болгарского литературознания.

В знак признания его научного дела Институт литературы при БАН и филологический факультет при ПУ "П. Хилендарский" взяли решение о подготовке и издании этого юбилейного сборника. В него вошли 45 научных статей и сообщений, воспоминания, связанные с юбиляром, рецензии и ценные публикации. Авторами являются как представители более старшего поколения, так и молодые, но уже создавшие себя имя, научные работники. Тексты обхватывают проблемы болгарской литературы от средневековия до наших дней. Участвуют также и иностранные исследователи болгарской литературы из Белгии, Германии и России.

VI. ОТ ФОТОАЛБУМА НА ВРЕМЕТО



Родителите ми - Мария и Атанас





Сестра ми Сия - непрежалимата и незаменима моя помощница в литературните ми занимания



С нашите братовчеди Димо и Маргарита



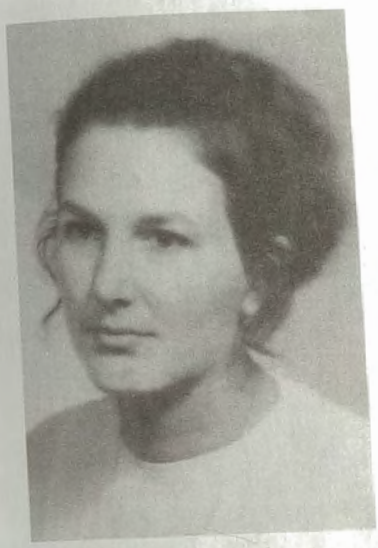
Младежката бригада "Ал. Матросов", работила по шосето
Първенец - Правдино, Ямболски окръг, 1950 г.



С баща ни
като студенти първи курс в София



Студент пети курс
българска филология - 1958 г.

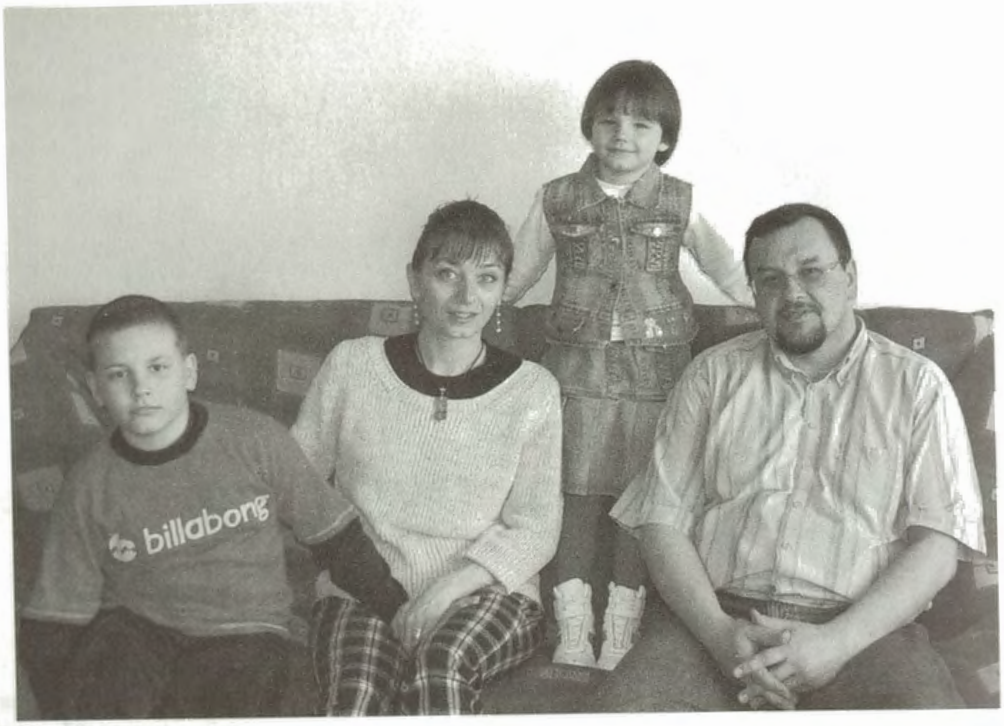




Весела и Иван Сарандеви



Във Видин със съпругата ми Весела



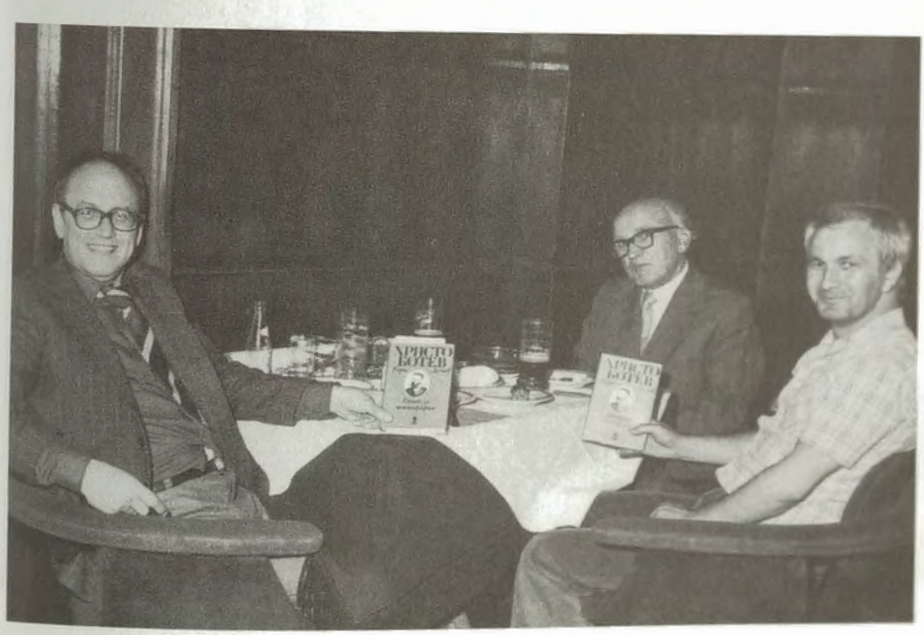
Синът ми Атанас и снаха ми Лора, с внуците Максим и Ана



Дъщеря ми Ася и
зет ми Александър



Доклад за продукцията на ямболските писатели през 1978 г.
на литературните празници "Изгреви над Тунджа"



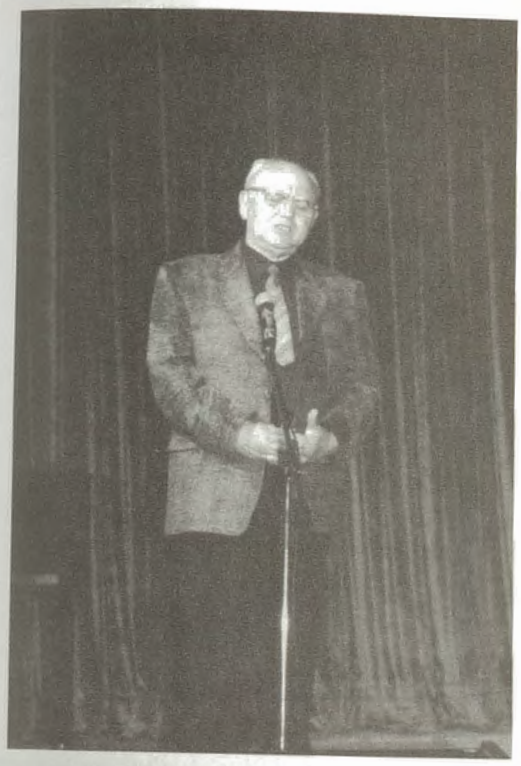
Русе, май 1982 г. След премиерата на - "Христо Ботев. Опит за психография". Иван Сарандев, Борис Делчев и Йордан Палежев.



6 февруари 1990 г. Ямбол, Клуб на културните дейци: премиера на литературната анкета "Вл. Полянов" от Ал. Пиндиков.
От ляво надясно: Ив. Сарандев, Ал. Пиндиков и Стефан Чирпанлиев



Отдел "Литература и изкуство" на в. "Народна младеж" - 1960-1966 г.
От ляво надясно: Б. Глогински, Ив. Сарандев, Георги Тодорчев, Григор Чернев. Отпред: Дамян Дамянов и Борис Димовски



19 май 1988 г., Кърджали
кръщава училище на името
на Йордан Йовков.
Слово на Ив. Сарандев



Ямбол, 17 ноември 2004 г. Синият салон на читалище "Съгласие".
Юбилейна вечер "Иван Сарандев на 70 години". От ляво надясно:
Христо Карастоянов, юбиляра, доц. д-р Владимир Янев, ТенкоТенев



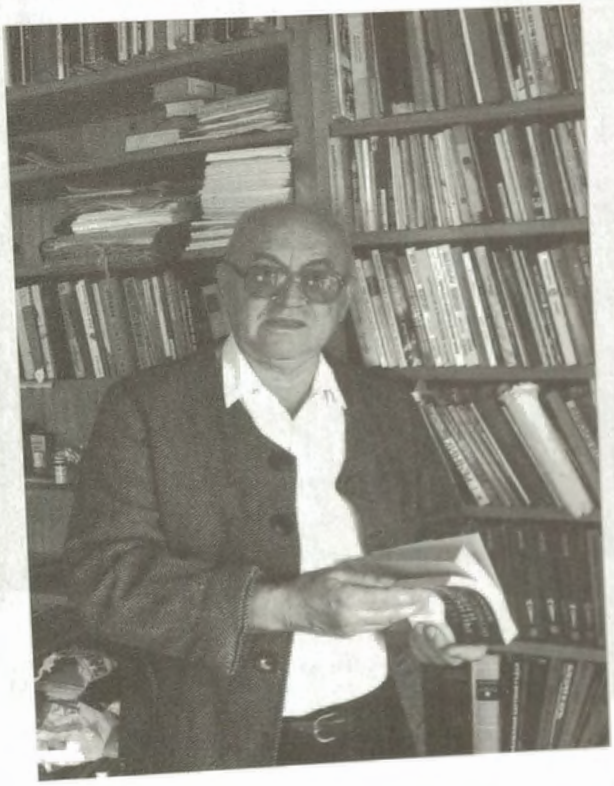
Пловдив, 14 ноември 2005 г. Премиера на "Българска литература 1918-1945". На катедрата литературния критик и президент на ИК "Хермес" Стойо Вартоломеев



Пловдив, 14 ноември 2005 г. Девета аудитория. Премиерата.



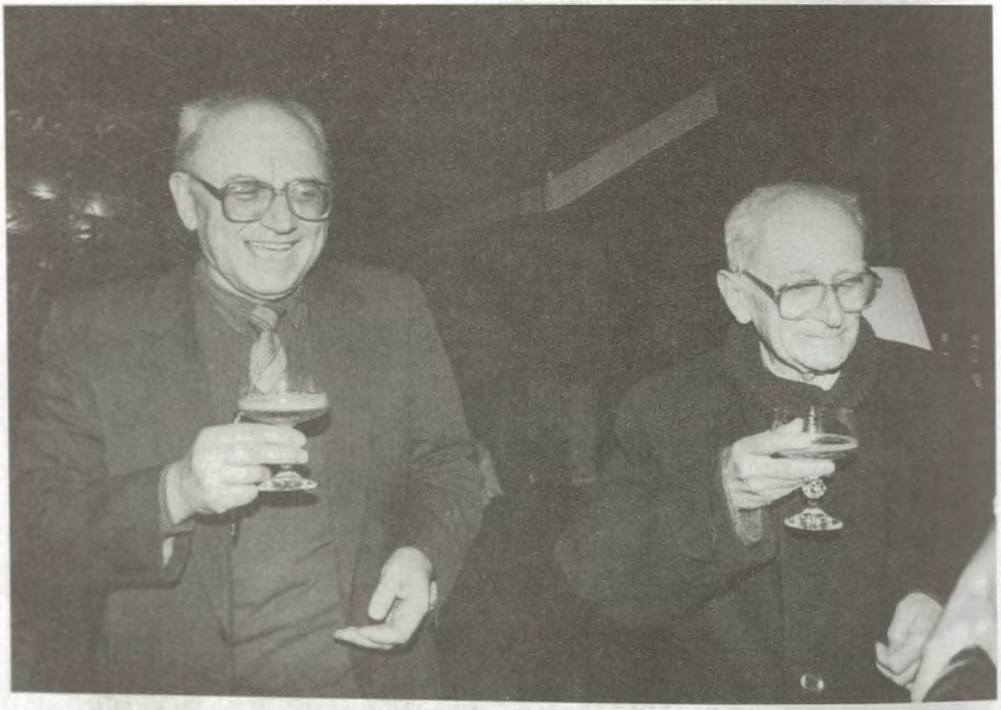
Село Жеравна, 1 и 2 ноември 2000 г. Участници в научната сесия с международно участие по повод 120 г. от рождението на Й. Йовков



Село Търнава -
работното ми убежище



Част от научната ми продукция



София - НДК, 21 ноември 1997 г.
Премиера на литературната анкета с Валери Петров



Културният отдел на в. "Народна младеж",София, 31 декември 1960 г.
От ляво надясно: Дамян Дамянов, Ст. Тихчев, Л. Матева и Ив. Сарандев



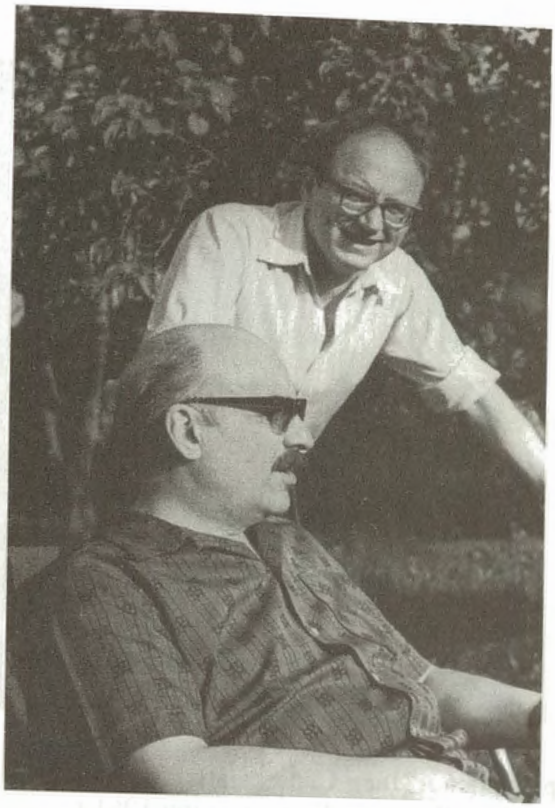
Михаил Берберов и Ив. Сарандев
пред Народната библиотека
"Св. Св. Кирил и Методий" - София



Добрич, 1 октомври 1974 г.
От ляво надясно: Йордан Дачев, Ив. Сарандев и Слави Паскалев



С Емилиян Станев във вилата в Бояна
след приключване на анкетата с писателя през 1977 г.



В Бояна с проф. Стоян Каролев,
1977 г.



На гости в дома на Мария Грубешлиева и Людмил Стоянов,
20 януари 1969 г.



Григор Чернев и Иван Сарандев на гости в дома
на Елисавета Багряна. 27 септември 1961 г.



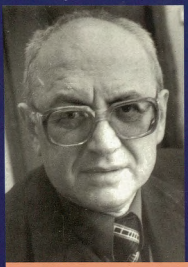
С приятеля и колегата Васил Пернишки
на премиера. София, 5 юни 2000 г.



Кюстендил, януари 1961 г.
Ив. Сарандев, Симеон (Мони)
и Моис Басан



Велинград, март 1988 г. Тържества по случай 110 г. от Освобождението на България.
От ляво надясно: семейство Сарандеви и Слав Хр. Караславов



Проф. д.ф.н. Иван Сарандев е роден в гр. Ямбол през 1934 г. в семейството на тракийски бежанци . През 1958 г. завършва специалността българска филология в СУ "Кл. Охридски". Неговото име и творчество са свързани трайно с поредица изяви в областта на българската художествена литература: класическа, авангардна и съвременна. Работи в Института за литература при БАН и като преподавател в ПУ "П. Хилендарски". Ръководител е на проблемната група "Литературни анкети". Автор е на монографии и литературни анкети за Пенчо Славейков, Йордан Йовков, Дора Габе, Е. Багряна, Валери Петров и др. През 2004 - 2005 г. издава двутомна история на българската литература, за периода между двете световни войни, 1918 - 1945 г.