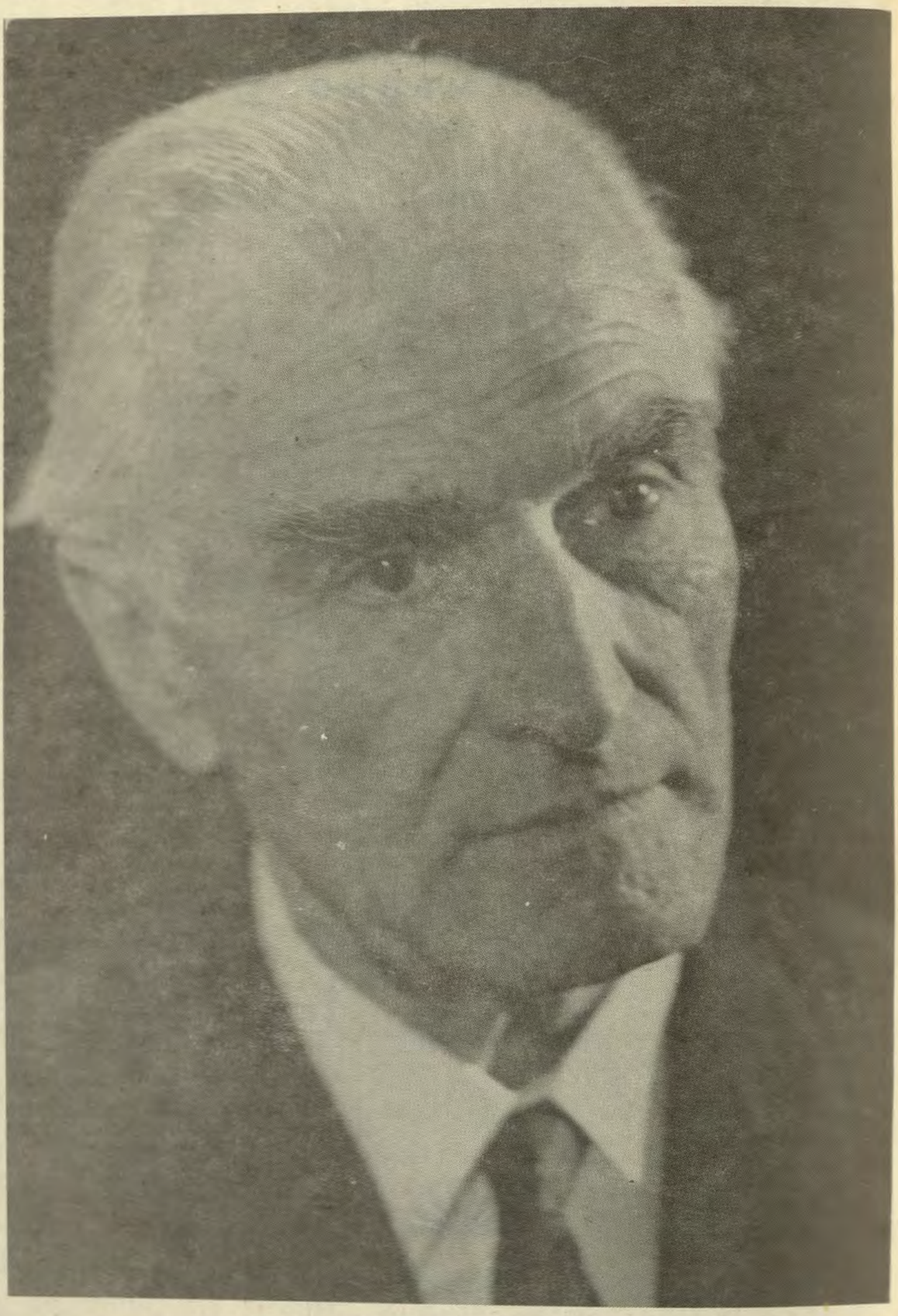
Литературна традиция и съвременност

В ПАМЕТ НА АКАД. ГЕОРГИ ЦАНЕВ

ИЗДАТЕЛСТВО
НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ
НА НАУКИТЕ



Акад. ГЕОРГИ ЦАНЕВ

Лит.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

П6066а

Литературна традиция и съвременност

В ПАМЕТ НА АКАДЕМИК

ГЕОРГИ ЦАНЕВ

ЧИТАЛНЯ

ИЗДАТЕЛСТВО
НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ
НА НАУКИТЕ
СОФИЯ
1991

Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

НАЗ
АКЕТОНЛАНА

Сборникът „Литературна традиция и съвременност В памет на акад. Георги Цанев" съдържа изследвания и статии от колеги и ученици на изтъкнатия наш литературовед. Трудовете са подредени в два основни дяла: в първия са включени материали, посветени на Г. Цанев или на някои моменти от неговата дейност, а във втория — литературноисторически изследвания и публикации на документи от области, в които той е работил, като се почне от историята на българската литература през Възраждането и се стигне до съвременната българска литература.

Поместените трудове не само подчертават голямото значение на акад. Цанев за развитието на българското литературознание, но и допринасят за допълнително осветляване на литературния процес по направленията, в които е работил.

Редакционна колегия

ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ (отг. редактор), ИВАН ЦВЕТКОВ, ИЛИЯ ТОДОРОВ, КРЪСТЬО КУЮМДЖИЕВ, МАРИАНА ТОДОРОВА (съставител)

ISBN 954-430-072-4

ПРОБЕРКА
2009 - 2010

©Институт за литература
1991
c/o Jusautor, Sofia

825 (0)

БАН
БИБЛИОТЕКА

60 бда
Дв 931/92

Ефрем Каранфилов

АКАДЕМИК ГЕОРГИ ЦАНЕВ И БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

След акад. Михаил Арнаудов, който живя цял век и чийто живот се измерваше със столетието от Освобождението ни, акад. Георги Цанев бе доайенът на литературните критици, историци и теоретици. Повече от 60 години той работи непрекъснато, упорито и всеотдайно в сложното и трудно поле на литературознанието. И успя да създаде голямо и богато дело, което упражни и упражнява своето въздействие върху литературния ни живот.

Георги Цанев навлиза в литературата блестящо. На 12. III. 1922 г. той публикува рецензия за стихосбирката „Да бъде ден" на младия поет Христо Смирненски. В тази рецензия критикът дава най-висока оценка на стиховете, предсказва светло бъдеще на тези стихове и пише за „огнения образ на революцията, който се явява почти във всяко стихотворение на нашия поет". Няма по-голямо щастие за критика от това, не само да свърже своята поява в литературата с творчеството на един млад поет, но и да предскаже неговото славно и светло бъдеще. Г. Цанев свързва литературното си дело и с младата слава на Октомврийската революция, с революционната вълна, която бурно се надига в нашата родина, за да залее селата и градовете ни през септемврийските дни на 1923 г.

Така навлиза акад. Георги Цанев в литературата. И следват дългите години на литературна работа като учител, литературен критик, редактор, професор, академик, член на редколегията и редактор на много вестници и списания като „Развигор", „Съвременник", „Изкуство и критика" и др. След 9. IX. 1944 г. Г. Цанев преподава в университета и в Литературния институт, където години е негов директор.

Той пряко участвува в литературния живот и е един от водещите в литературния процес. Всички по-големи издания на института, като „История на българската литература" — в четири тома, „Речник на българската литература" — в три тома, и др., са били създадени или под неговото ръководство, или с неговото пряко редакторско участие.

Като гимназиален учител, като професор, като академик Г. Цанев винаги е бил литературен историк, теоретик и преди всичко критик. И в своята „патриаршеска възраст" той все още следи литературния живот, защото не може да живее без литературната атмосфера, без да чувствува пулса на литературата, който тупти и в неговото сърце.

Автор на повече от 30 значителни труда, Г. Цанев би могъл да запълни една малка библиотека със своите книги. Сред трудовете му се открояват „Страници от историята на българската литература". Томовете на този труд претърпяха много издания и хиляди ученици, студенти, учители, преподаватели са се подготвяли с помощта на тези томове. Много от учебниците по литература и много от лекциите на университетските преподаватели са подготвяни пак с помощта на „Цаневите страници". Тук той разглежда литературните явления не откъснати едно от друго, а в цялостния литературен процес, който е неразривно свързан с цялостния наш живот през историческото ни развитие. Изобщо Г. Цанев е забележителен историк на

нашата литература и неговият принос в изучаването на литературната ни история е значителен.

Същевременно Г. Цанев е и виден теоретик на литературата. Например в изследването му върху историческия роман в българската литература той задълбочено и многостранно е разкрил възгледите си за обема на понятията и уясняване на терминологията, за многостранността на проблематиката, за взаимната връзка и обусловеност между миналото и съвременността, за да се дойде до историческия преглед на романа у нас.

Но истинската сила и яркост на таланта при Г. Цанев се изявяват в литературнокритическата му дейност. Тук откриваме как той свързва своето критическо дело както със Смирненски, така и с крупни творци като Фурнаджиев, Разцветников, Каралийчев, Радевски и мн. др. Повече от половин век този човек живее с литературата, с будно любопитство и с чакащо око следи за всяко ново литературно явление. И ведната се отзовава утвърдително или отрицателно, но винаги неспокоен, темпераментен, възбуден.

Това любопитство, този жив интерес той съхрани до края на живота си. Цели 60 години Георги Цанев успя да запази свежестта на своя дух, на своя темперамент, на своето неспокойствие. И на своя стремеж да разбира, да другарува с младите си колеги.

Някога Волтер беше писал, че трудът спасява човека от три неприятни неща: от бедността, скуката и порока. Но истинският творчески труд спасява човека и от старостта. Когато гори с проблемите на съвременността, когато е потопен в постоянно сменящите се вълни на литературата, критикът се подмладява с радостта от всяка хубава творба и с гнева от всяка пошла книга.

През своя дълъг литературен живот Г. Цанев е умеел и да се радва, и да се гневи. Колко творци и колко книги са свързани с неговото име, с неговите оценки, и колко обич и ненавист е събирал той в ежедневието си на литературен работник.

В литературнокритическата си дейност, и специално в книгата си върху критиката, Г. Цанев разглежда някои проблемни въпроси, където изяснява значението на литературната критика за разкриване образа на съвременника, изграждане на неговата цялостна личност — нещо, което някои критици и днес позабравят. Той пише: „И както писателите трябва да горят с проблемите на нашата социалистическа съвременност, така и критиците са длъжни да търсят, да подчертават всички постижения на литературата, посветени на съвременния нов човек." Виждаме колко важно и съществено е и днес това изискване за литературния критик. От страх да не минат за социолози някои литературни критици абстрактно или формалистично говорят за литературните творби като че ли те са се родили извън живота ни, като че литературният процес е самоцелен и самозадоволяващ се.

В цялостното творчество на Г. Цанев литературният критик, теоретик, историк са в неизменно единство, взаимно се подпомагат и подкрепят. Дори малките рецензии на академика са изпълнени с проблематика и не са заключени само в тесните рамки на оценката. От друга страна, и най-общотеоретичните му изследвания са подкрепяни с анализи на конкретни творби и с конкретни примери.

Делото на акад. Георги Цанев е празник за нашето литературознание, за нашата литература, за хилядите му ученици, студенти, читатели, пръснати навред из родината, които са го познавали, слушали са лекциите и са чели трудовете му. Те ще си припомнят с уважение и обич за него.

Георги Димов

ПЪТЯТ НА ГЕОРГИ ЦАНЕВ КАТО ЛИТЕРАТУРЕН ИСТОРИК И КРИТИК

Да се проследи пътят, изминат от акад. Георги Цанев като литературен историк и критик, означава да се очертае панорамата на литературния ни живот в продължение на седем десетилетия — от началото на 20-те години до най-ново време. Един не само твърде продължителен период от националната ни история, но и наситен със съдбовни събития, изменили битието на народа ни, период, изпълнен с обществено-политически, социално-философски, културно-естетически процеси и явления, които извисяват националната ни научна и художествена мисъл до завидни висоти. Задачата се усложнява и от факта, че Г. Цанев е бил не само непосредствен свидетел на цялото това бурно развитие, но е и участвувал най-активно в литературния живот на времето, прокарал е дълбоки бразди в него, преминавайки през немалко изпитания.

Влюбен в литературата още от младежки години, неизменно общувал с нея и при най-неизгодни обстоятелства, дори и в окопите на фронта по време на Първата световна война — разкрила му много сурови истини, обвеян от идеите на Великата октомврийска революция, бъдещият бележит литературен историк и критик ще стане и един от първите, който ще види и обоснове социално-класовите и идейно-художествените качества на първия възторжен певец на революцията — Хр. Смирненски.

Другарувал с поета години, участвувал с него в събрания и митинги на комунистическата партия, той следи отблизо творбите му в стихове и проза. Когато през 1922 г. излиза стихосбирката „Да бъде ден“, Цанев ѝ посвещава възторжена рецензия, за да продължи и по-късно да утвърждава все така проникновено поезията на пролетарския поет. „Рецензията ми за „Да бъде ден!“ излезе във в. „Младеж“, орган на Комсомола, на 12. III. 1922 г. Това бе първата ми критическа работа — с нея влязох активно в литературния ни живот. Тя се появи почти едновременно със статията на Георги Бакалов „Червените ескадрони“ (в. Народна армия, 11. III. 1922 г.) — моята в неделя сутринта, Бакаловата в събота вечерта. Това бяха изобщо първите статии за Христо Смирненски“ — споделя по-късно критикът (Г. Цанев. Среща с миналото, 1977, с. 116).

Още в своя литературнокритически дебют Цанев показва не само верен идейно-художествен усет, но и ясни марксистки разбирания за природата на социалистическото изкуство, изказва проникновени съждения за новаторската същност на поетовото дарование, на поетиката му. „Работническата класа може да се радва на един сигурен успех в областта на изкуството. Няколко години на усилна борба, на повишена до крайна степен борческа енергия бяха достатъчни да израсне из самата тая бореща се класа поет, надмогнал, овладял реалността на суровата борба и способен да я пресъздаде, възпее по един чисто художествен начин... Син на града, дете на пролетарската среда, сам борец в редовете на революционния пролетариат, неговата поезия не познава други мотиви освен болките и радостите, живота и мечтите, пораженията и победите на работническата класа.“ В цялата статия се срещаме с подобни мисли, разсъждения и характеристики, които подсказват същностни черти от социалния и духовния свят на поета, от неговата новаторска поетика. По-късно Цанев ще се връща нееднократно към автора на „Да

бъде ден!“, за да посочи нови черти в творчеството му, да го брани от предубежденията и отричанията на буржоазната критика, да изтъква неговото идейно величие и художествено майсторство.

След този толкова сполучлив и методологически перспективен дебют начеващият критик започва все по-интензивно и все по-убедително да разгръща своето дарование, намесва се все по-активно в текущия литературен живот. И ако в статията си „Нашите млади поети“ (1923) подчертава, че нашата млада поезия се зароди под знака на революционните борби за комунизъм, започнали след европейската война, изказвайки и правдиви мисли за нейните качества и недостатъци, като отправя и настойчиви призиви — „дай на живота душата си, и тия на своята класа в художествени образи или лирична изповед — ето нашето искане към младите пролетарски поети“, то в друга статия от същото време критикът ще нарече „мъртва поезия“ оная, която е плод на грубо съчинителство, несгряна от вътрешен огън, лишена от значителни идеи и човешки вълнения. Друг път пък, сравнявайки Смирненски с Ботев, ще обосновава същността на истинската социална поезия. „Социалната поезия в наши дни е преди всичко художествен израз на копнежите, на вековните стремежи, заложени в душата на народа като кълн на бъдещето, на прогреса — стремежи към по-висши форми на живот, към простор и светлина. Нещо, което не умира нито на кръста, нито в огъня, нито от отрова, което живее вечно в душите на многото — ето това — и борбата за него — долавя днешният поет“ — се казва в статията „Към социална поезия“ (1924).

В ония преломни години за литературата ни, пък и за обществено-политическото ни развитие Г. Цанев се утвърждава все по-решително като талантлив критик марксист, надарен с умение да открива млади дарования, да сочи чертите и пътя към жизнено правдиво, революционно действено изкуство, и то в атмосферата на непреодолени сектантско-опростителски разбирания за литературата, и за социалистическата литература по-специално. Тези негови качества се открояват особено ярко в статиите, публикувани в Бакаловото списание „Нов път“, появило се след Септемврийското въстание, превърнало се в трибуна на прогресивната литература и критика. Списанието става по думите на Цанев школа и трибуна на младите литератори, чието дарование бива оплодено от величието и погрома на първото антифашистко въстание, за да станат те негови идейно-художествени тълкуватели, опоетизирайки страданията и болките, покрусата и надеждите на отрудените хора. От страниците на „Нов път“ темпераментният млад критик, свързан завинаги с прочутата тройка септемврийски писатели — Н. Фурнаджиев, Ас. Разцветников, А. Каралийчев, ще утвърждава и популяризира техните творби в стихове и проза, ще разкрива оригиналното им дарование, ще сочи пътя на новата социална поезия, ще я защитава от атаките на буржоазните литератори. И заедно с това ще се стреми да следи общото литературно развитие, ще расте и интересът му към съветската поезия, а и към националното ни литературно наследство.

Дори и когато след 1925 г. по причини, вече не един път изяснявани, критикът се откъсва за известно време от социалистическото движение и сътрудничи на сп. „Златорог“, той продължава да се застъпва за жизнено правдива литература, да утвърждава ония писатели, които създават високохудожествени произведения, да критикува посредственото, непълноценното, примитивното в разбиранията относно характера и задачите на художественото творчество. Макар в критическите си анализи, диагнози и прогнози да се ръководи предимно от личния си усет и вкус, той съумява да види във вярна светлина своеобразието на редица писатели и поети, определили облика на литературата ни между двете световни войни. Днес изследвачът на оная литература трудно може да отмине написаното от Г. Цанев за Смирненски и Гео Милев, за Фурнаджиев, Разцветников и Каралийчев, за Г. П. Ста-

матов, Ст. Загорчинов, Страшимиров, Йовков, Ил. Волен, Г. Райчев, Ат. Далчев, Багряна, Караславов, Орлин Василев, Хр. Радевски, Ем. Станев и др., и при все че времето неизбежно внася своите корективи. Той е един от малцината, видели своевременно новото, което внесоха в литературата писателите „септемврийци", и неизменно следи творческото им развитие, изказвайки проникновени съждения и исторически правдиви оценки. „След Христо Смирненски, с когото е свързано началото на моята дейност като критик, в творческия ми живот влязоха Асен Разцветников, Ангел Каралийчев и Никола Фурнаджиев. Оформи се нашата „четворка" (както ни наричаха) — с еднакви идейно-естетически позиции, художествени критерии и обществен идеал. И с еднакъв ентусиазъм и жажда за творчество" — признава по-късно Цанев (Среща с миналото, с. 160).

Оперативен критик по темперамент и естетическа нагласа, той прибягва често и до обобщаващи статии, за да очертае облика на едно литературно направление или поколение, или проявите на определен литературен жанр. Винаги критичен към модернистичните литературни течения, особено към символизма, Цанев откликва с възторжени думи за Д. Дебелянов и Лилиев, сочейки у тях ония черти, които придават на поезията им жизнена и психологическа правдивост, интимна човешка сърдечност, емоционална обаятелност. Показателно е наистина, че един такъв отрицател на символистичната поетика съумява да почувствува така непосредствено съкровения свят на поета символист Н. Лилиев, с когото е свързан и с тясна дружба, топло описана в книгата му „Среща с миналото". Дори и тогава, когато е бил „объркан в мрежата на сектантството" и е отричал поезията му, той е обичал да чете стиховете на поета, учел ги е наизуст, „опивах се от тяхната музика и — както се казва — живеех с неговата поезия" — признава мемоаристът. И когато през 1932 г. излизат избрани стихотворения на поета, Цанев обнародва в сп. „Златорог" възторжена статия, която започва с думите: „Всред ужасите и надеждите на нашето време неговата поезия звучи като плач на загубено дете. Печална и закопняла по други светове, тя ни въвежда в душата на поет, чийто нравствен идеализъм го отвръща от земята." Подобни статии говорят и за диференцирания подход на критика към творци, увлечени в една или друга степен по символистичната поетика, както и за отношението на тогавашната критика към тези творци, които едва в наше време получиха пълна и обективна оценка, освободени от пристрастията на онова време, от предубежденията на съвременниците им, от догматичните схеми и постулати.

„Изкуство и критика" бе един от най-щастливите моменти в моята литературнокритическа дейност. „Съвременник" и ЛИК бяха опити да изляза от атмосферата на „Злторог", която не можех вече да понасям. „Изкуство и критика" беше постигнатата върховна мечта — да имам свое списание, в което да бъда напълно свободен и независим от нищо и от никого" — признава Г. Цанев във вече споменатата мемоарна книга „Среща с миналото". И наистина това списание е не само важен етап в творческия път на редактора му и свидетелство за възвръщане към ония здрави марксистки принципи, които характеризират дейността му до средата на 20-те години, но е и не по-малко важно явление в развитието на прогресивната теоретико-естетическа и художествена мисъл. И както вече не един път се е подчертавало, то изиграва благотворна роля за изява и утвърждаване на толкова много нови имена на прогресивни писатели, на писатели комунисти и антифашисти. Уводната статия на книжка първа свидетелствува най-добре както за програмата и насоката на списанието, така и за идейно-естетическите позиции на главния му редактор. Ето какво четем в тази уводна статия: „Въпреки сложната мрежа от пътища и отклонения тя (българската литература — б. а., Г. Д.) стъпва в своя път. И тоя път я води към един по-сигурен, по-здрав, по-проникновен художествен реализъм (т. е. социалистическия реализъм, наричан тогава, както е известно, художествен по цензурни съображения — б. а.,

Г. Д.). Въпреки романтичните склонности — до известна степен впрочем законни — у някои наши писатели съзнанието, че реалистичният метод дава най-верни и неотразими внушения за човека и света, става все повече и повече господствуващо. Социалното чувство в своите различни степени — от топлото човешко съчувствие до революционния позив — се налага като характерна черта на днешната българска литература. Тя дири национално отличителното в бита и душата на българина. Дири път към въжделенията на народа. Най-хубавият нейн стремеж е, че иска да бъде проста и предметна в своя израз. Една от най-положителните ѝ страни е, че утвърждава вярата в човека и любовта към земята."

Колкото и тези думи да са съобразени с обстановката у нас през 1938 г., когато цензурата следи всяка проява на прогресивната мисъл, те явно са в съзвучие с идейно-естетическите процеси, характерни за възмогващата се тогава социалистическа литература, която вече привлича все по-голям брой писатели и поети, издигнали я до високи върхове. „Изкуство и критика" става трибуна за изява и на цяла редица млади, начинаещи творци, като Ем. Станев, Ст. Ц. Даскалов, Павел Вежинов, Валери Петров, Богомил Райнов, Ал. Геров, Ал. Муратов, Бл. Димитрова и др., а и на много от утвърдените ни писатели. По страниците на списанието все по-широко място намират и някои произведения на съветската литература, а и на други чужди автори. И с тази своя литературно-организационна дейност Г. Цанев допринася извънредно много за изявата на цяло поколение млади и утвърдени писатели, които след 1944 г. ще определят облика на новата ни литература.

Изобщо в периода между двете световни войни Г. Цанев живее непосредствено — и научнотворчески, и емоционално, с проблемите на съвременния литературен живот. Но често обръща поглед и към великата руска литература, а по-късно и към съветската, оказали се плодотворни и за развитието на българската. В няколко статии той осветлява някои моменти от връзките на възрожденските писатели с руските, а в други очертава ръста и значението на такива колоси като Л. Толстой. Изследванията на Цанев „Л. Каравелов и руската литература", „Херцен и Ботев", „Гогол и българската литература", „Руската литература у нас", „Маяковски у нас" и др. представляват интерес не само с изнесените факти, но и с верните характеристики, с правилната си методологическа основа, с възторженото си отношение към класиците на руската литература, четени и възприемани в България, за да окажат дълбоко въздействие и върху националния ни литературен процес.

Когато днес препрочитаме статиите и рецензиите на Г. Цанев за онези български писатели, които чертаеха или подсказваха насоките на литературното развитие през 20-те и 30-те години, не може да не се удивим на активността и прозорливостта на критика, на умението му да улавя характерното у всеки, да вплита в едно естетически анализ, социологически съждения, психологически наблюдения. Дори и тогава, когато декларира, че го интересува предимно художествената творба като естетически феномен, той държи сметка и за обществената атмосфера на времето. Колкото оценките и характеристиките му за писатели и творби да не изхождат от еднакви позиции и критерии през различните периоди на неговата дейност, той неотклонно ще утвърждава реалистичната литература, ще търси нравствено-естетическото ѝ въздействие.

В послеслова към книгата си „Критика" (1961) Цанев пише: „Статиите, които съдържа тоя том, обхващат един период без малко 40-годишен — от 12. III. 1922 г., когато излезе във в. „Младеж" първата ми критическа работа (рецензията за сбирката на Хр. Смрненски „Да бъде ден!"), до днес. Период достатъчно дълъг, за да може човек и да греши, и да се поправя." И по-нататък: „Избраните литературно-критически статии предлагат на днешния читател това, което е могло да бъде постигнато при обективните обстоятелства, в които се развиваше нашата

литература през тежкото време преди 9 септември 1944 г. и при субективните възможности на автора. Не бих искал да прехвърля на времето всичките си грешки, като се утешавам с мисълта на Белински, че „само оня не се е лъгал в истината, който не е търсил истината." Признания, наистина достойни за една творческа личност, изминала толкова плодотворен път, изживяла не едно изпитание, но и способна да погледне критически на създаденото, за да се видят и неизбежните отклонения, а още повече да се открояят несъмнените завоевания, до които се е домогнала в „търсене на истината", в беззаветното служене на родната литература. Затова в летописа на националната ни критическа мисъл Г. Цанев ще остане не с грешките и колебанията — резултат и на обективни обстоятелства, и на субективни предразположения, а с ония верни прозрения, оценки и характеристики, които са насочвали литературата ни по пътя на правилното отразяване живота на народа и са утвърждавали прогресивното и демократичното, исторически перспективното и естетически непреходното.

* * *

Десетилетията след 1944 г. показаха, че темпераментният критик Г. Цанев, който така живо и непосредно откликваше на всяко по-значително художествено явление, който така вярно улавяше и общите тенденции на литературното развитие, сочеше и задачите на литературната критика и т. н., може да изследва все така успешно и литературното наследство, да се връща към предходни епохи, да очертава релефа на литературното развитие, особено от Освобождението насам. Неговите четиритомни „Страници от историята на българската литература", „Пътят на Яворов", „По пътя на реализма", „Традиция и новаторство", „Книга за критиката", „На литературни теми" и др., излизали през различно време в рамките на едно четиридесетилетие, очертават облика на Г. Цанев като литературен историк, показват умението му да съчетава критическия и историческия подход към литературата от миналото, към процесите, характерни за литературното ни развитие. Нещо повече — с присъщата си отзивчивост той се намесва и в споровете по проблемите на литературната история, за периодизацията на литературното развитие, за началото на критическия реализъм и т. н. А понякога се обръща и към възрожденската епоха, за да изкаже интересни съждения било за характера на романтизма в тогавашната литература, било да ги види в съпоставителен план със сръбския романтизъм.

Особено трайно го занимават обаче проблемите на реализма, на критическия реализъм, чийто генезис той съглежда в творчеството на Петко Славейков, за да се изяви по-ярко у Каравелов, а след Освобождението да стане водещо направление в националната ни литература.

„Критическият реализъм у нас има дълга история" — пише Цанев в студията си „Начало и развой на критическия реализъм в българската литература". Той обхваща огромна част от българската литература в нейното развитие от средата на XIX в. насам. И тая критикореалистична литература, която в своето начало и в първите си високи моменти на развитие е свързана с нашето Възраждане, има общо взето реалистичен характер. Сантиментализмът и романтизмът, които през миналия век имат в някои други страни видни представители, у нас не съществуват като определени направления — те засягат само повече или по-малко творчеството на отделни автори, при което най-значителни са проявите на романтизма. Прояви на романтизма има и след Освобождението, тогава се появяват и други, по-широко развити течения, но в основни линии нашата литература си остава реалистична." На основата на тия си именно концептуални възгледи за историко-литературното ни развитие той ще разглежда писатели и произведения, ще очертава тяхната идейно-естетическа, социално-нравствена същност, тяхната поетика, ще определя мястото

им в националния литературен процес. И когато някои от формулировките му или по-общите му съждения извикват едни или други възражения, той отстоява все така темпераментно своите възгледи, но е готов и да ги коригира и уточни, щом обективният историко-литературен материал налага това. С още по-голяма готовност той е склонен да изостави предишни характеристики и оценки — плод на догматични схеми и сектантски предубеждения, на които не бе чуждо нашето литературознание за известен, макар и кратък период. По необходимост както литературно-критическите, така и историко-литературните му работи носят печата на времето, когато са писани, но се отличават и с усилия за преодоляване на вулгарно-социологически рецидиви, за едно по-широко и творческо тълкуване на художествените явления. При неизбежните противоречия, които съпътствуват неговото литературоведческо дело, едно все по-пълно овладяване на марксистко-ленинската методология е характерно за усилията му да върви в крак с времето. Макар да не е склонен към чисто теоретически занимания, макар да е чужд на един по-сложен философско-психологически подход към литературните процеси и явления, в работите му винаги се чувствува големият ерудит, обективният изследовател на фактите, чиято логика го извежда до правилни трактовки и изводи.

Г. Цанев бе един от малцината литературоведи, които се стремяха да имат цялостен поглед върху литературния живот. Затова наред с художествените явления той отделя немалко внимание и на проявите на литературната критика. Искайки да види нейните по-значителни прояви от времето на възрожденската епоха, той ни остави верни характеристики за критическата дейност на Н. Бончев, В. Друмев, Хр. Ботев, въвежда ни и в литературнокритическата атмосфера през първите десетилетия след Освобождението. За заниманията му в тая насока свидетелствува сборникът със статии „Книга за критиката“ (1980). Убеден, че за осветляване на художествените явления литературният историк и критикът трябва да си взаимодействуват, Цанев иска да види доколко в миналото, пък и в наше време критическата мисъл е била в съзвучие с обективните литературни процеси и е утвърждавала прогресивните идейно-естетически тенденции в националния духовен живот.

Когато разглеждаме делото на Г. Цанев като литературен историк, не може да не държим сметка и за обстоятелството, че той насочи погледа си към литературното наследство в един момент, в който литературознанието ни не се беше освободило окончателно от известни догматични вулгарносоциологични схеми. Както е известно, и преди, и през първото десетилетие след 9. IX. 1944 г. над редица големи писатели тегнеха предубеждения от различно естество и творчеството им намери своята оценка едва по-късно. Тази еволюция към една съвременна трактовка на националната ни литература се откроява и в историко-литературните изследвания на Цанев. Стига само да се взрем в неговите по-късни трудове, а и в по-сетнешните издания на „Страници от историята на българската литература“, за да се уверим в съществуването на подобна плодотворна еволюция, във вродената му и култивирана способност да открива своевременно художествено талантливото, прогресивното, здравото нравствено-емоционално начало — присъщи черти на всяко истинско изкуство.

Ако най-силен е Цанев, когато портретува образа на даден писател, когато очертава своеобразието на неговата творческа индивидуалност, когато анализира дадено произведение, несъмнено умение той проявява и когато характеризира цели исторически периоди, за да очертае направления и тенденции, определящи противоречивото съдържание на литературния процес през епохата. Колко находчиво той онасловява първия том от „Страници от историята на българската литература“ (1967) — „С патоса и възторга на изобличението“, като обосновава тезата си с творчеството на Вазов, З. Стоянов, Ал. Константинов, Г. П. Стаматов. Все на тая концепция е подчинена и студията „Начало и развой на критическия

реализъм в българската литература". Тези две насоки — възторгът и изобличението — наистина са най-характерни за ония писатели, пък и за цялостното ни литературно развитие след Освобождението. При това, както вече бе отбелязано, Г. Цанев умее да характеризира литературния живот през даден период в най-тясна взаимозависимост от обществено-политическите, социалните, общокултурните процеси на времето. Ето как започва обзорната глава за литературния живот от Освобождението до края на 80-те години: „Времето от Освобождението до края на 80-те години, това е най-бурният период в нашата история до Първата световна война. Изпълнен с главоломни политически събития, с напрегнати прояви и интензивен културен живот, той записва в своите страници и първите блестящи плодове на художественото творчество. След дълги векове на робство и след епохата на героични борби — при настъпилите нови условия за свободна проява — се отприщват и бурно разцъфтяват творческите сили на народа във всички области на обществения живот и на културата." И по-нататъшното изложение ни сродява с противоречивата социално-политическа атмосфера на това първо десетилетие свободен живот, когато се преплитат разнопосочни тенденции, залагат се основите на новата държава с нейните политически и културни институции, когато се раждат и едни от най-значителните творби в стихове и проза. А същевременно се появяват и първите критико-естетически спорове, за да се обособят по-късно, през 90-те години, в няколко ясно разграничени линии, всяка със своя философско-естетическа основа.

При целия си широкообхватен поглед към отделните периоди на литературното ни развитие най-трайно вниманието на изследвача е задържано от творчеството на Вазов, разглеждано от различни аспекти. А в „Страниците" отделните литературни жанрове на народния поет са получили обстойна трактовка с присъщата му методология и пристрастия. Вазовото наследство е използувано нашироко, за да бъде обоснован характерът на критическия реализъм в следосвобожденската литература, както и при очертаване на основните линии в литературното ни развитие до края на Първата световна война.

Съумял да види и характеризира водещите тенденции и значителни явления на епохата, Цанев с основание заключава, че критическият реализъм „достига своето най-широко развитие през 90-те години и началото на 1900 г., когато отбелязва най-високи художествени достижения в творчеството на Вазов, Алеко Константинов, Елин Пелин и притежава най-голяма изобличителна сила и социален патос", когато положителният герой се търси главно „в различните слоеве на трудовия народ". По-късно това основно направление в българската литература претърпява различни трансформации, губи от предишната си сила, придобива нови акценти във време, когато се раждат едни от най-значителните художествени произведения между двете световни войни. Разбира се, и тогава, в периода между двете войни, със своето критическо отношение към буржоазния строй, с изобличителните си творения, със своя смях и изобличителни изображения те (критическите реалисти — б. а., Г. Д.) подкопаваха основите на класовото господство, подриваха доверието на масите в буржоазната власт и по тоя начин подпомагаха борбите на народа. През цялото време между двете световни войни обективно взето критическият реализъм беше верен съюзник на социалистическия" — заключава Цанев.

За усилията и умението на Цанев да ни сродява с литературния живот през отделните епохи чрез синтетични обзори, в които вплита и портретни характеристики, и детайлни анализи, изградени на богат и разнороден материал, върху данни, почерпани от всякакъв род източници, говорят и двете му панорамни студии „Литературни направления и борби на прелома между две столетия" и „Търсене на нови пътища в българската литература". Съчетавайки умело историческия и

критическия подход, изследвачът ни разкрива сложната и противоречива картина на социално-политически домогвания и културно-естетически търсения, на преодоляване на дотогавашни традиции и възвестяване на нови философски и художествени принципи. Тук отново Цанев се стреми към едно синхронно разглеждане на обществено-политически прояви и гражданско-нравствено поведение, на литературно-художествени изяви и теоретико-критически писания, на социални пориви и естетически търсения. От изложението ние долавяме културно-естетическите процеси, в които активно участвуват от 90-те години насам д-р Кръстев, Пенчо Славейков, Яворов, Петко Тодоров, Страшимиров, Кирил Христов и мнозина други приемници и защитници на новите модерни веяния, характерни и за тогавашната европейска литература. В сложността и многообразието на тия процеси вярно са очертани параметрите и на реалистическата, и на социалистическата литература, както и мястото на марксическата критика на Д. Благоев и на неговите следовници, на социалистическите идеи, които обайват тогава много писатели, тръгнали по-късно по различни идейно-естетически пътища.

Не може да не се забележи, че Г. Цанев има подчертано критично отношение към символизма като литературно течение, предизвикало и на времето, и по-късно противоречиви оценки. Едва в наше време то получи всестранна и правдива характеристика чрез редица монографични изследвания. Още през 30-те години обаче Цанев започва да проявява диференцирано отношение към отделните представители на това течение и както вече бе посочено, написва възторжена статия за Н. Лилиев и за Д. Дебелянов. А по-късно ще осъзнае някои свои предубеждения и ще се стреми да види това общоевропейско литературно течение и в неговата културно-историческа определеност, и в неговата българска специфика, в разнообразните му прояви на българска почва.

Ако краят на Първата световна война, и особено Великата октомврийска революция, измениха светогледа и естетическите възрения на много световни писатели, то тези две събития имаха за българската интелигенция съдбовно значение. Те „ще окажат върху представителите на символизма, както и на реализма, и на пролетарско-революционната литература решително въздействие. Въздействие, което ще промени съдбата и характера на литературните направления в българската литература“ — пише с основание Цанев. Тук изложението му също се отличава с верните си социално-политически характеристики и със съжденията си относно диалектическото взаимодействие между мирогледно-гражданските трансформации и културно-естетически търсения, и с правдивите прогнози за бъдещото литературно развитие. И в тия исторически обусловени трансформации не е пропуснато да се подчертае и ролята на младата съветска литература, на общите демократични обществени движения, подхранващи все по-растящ стремеж към нови пътища и хоризонти, и то в атмосфера на все още непреодолени трагични настроения, на скептицизъм, резигнация, униние.

С верен подход Цанев е успял да улови цялата сложност и противоречивост на десетилетието след войната, и то не чрез дълги философско-политически теоретизации, а като се спира на най-разнородни данни, признания и на всякакъв вид писания на хората от онова време. Кратките очерци за мнозина писатели, живели и работили през това десетилетие, включени в обзорното изложение, ни дават възможност да видим терзанията им — граждански и художествени, усилията им да намерят пътя към спасителния бряг. И в тия търсения и лутания Септемврийското въстание от 1923 г. ще се окаже съдбовно за отрезвяване на мнозина, които бяха увлечени по разните „изми“, а други ще тръгнат по-смело по ония нови пътища, за които така страстно мечтаеха, за да видят осъществени съкровените си гражданско-хуманитарни и културно-естетически идеали. Обстойният историко-литературен, критико-аналитичен обзор, наситен с толкова правдиви

характеристики и научноперспективни съждения, авторът завършва с думите, „че откритото, постигнатото при търсене на нови пътища за творчество през първата половина на 20-те години продължава да се развива и по-нататък — през втората половина и през 30-те, и през 40-те години при нови условия. Постиженията се превръщат в национална литературна традиция, в плод — основа за художествена дейност, върховете на която са отбелязани с нови търсения. В българската литература продължават да се развиват революционните и демократични тенденции, както и хуманистичните. Особено се засилват и обхващат литературата родените от Септември 1923 г. антифашистки настроения, които обединяват писателите комунисти. Антифашистките тенденции в художественото творчество са най-характерен белег на огромна част от българската литература между двете световни войни".

Когато през 60-те години и в национален, и в международен мащаб започнаха да се обсъждат проблемите за традицията и новаторството, Цанев, който никога не е стоял встрани от дискусиите на деня, излиза с обстойна студия по тия актуални въпроси. И с умъдреността на годините, и с натрупания житейски и литературоведски опит обосновава правдивата мисъл, че и „нашата днешна литература, продължавайки най-хубавите национални традиции, ги оплодява с новаторски търсения", търсения, „естествено и органически свързани с целия наш обществен строй — новаторски по своята същина". И във връзка с тая своя концепция авторът изказва много принципиални съждения, способни да предпазят от едни или други увлечения, каквито не бяха рядкост в ония години. Както винаги, така и сега литературната история се оказва твърде поучителна за приемствеността в литературното развитие, предлагайки ни толкова много доказателства, „кое си остава като трайна традиция, кои новаторски тенденции са дали здрав плод и сами са се превърнали в традиции и кое, дошло с претенции за новаторство, е отдавна вече мъртво, без дори да е било някога истински живо". Като закономерен процес в литературното развитие новаторството не бива да се откъсва от прогресивните, демократичните национални традиции, защото „новаторството е ново семе в разораната почва на хубавите национални традиции" — подчертава Цанев. И в заключение пише: „Народност, партийност, хуманизъм, въплътени във висока художествена форма с неповторими черти — ето белезите на нашето изкуство."

Твърде разнообразни в жанрово и тематично отношение са изследванията на Цанев, посветени на българската литература. И портретът, и очеркът, и проблемната статия, и обзорът, и рецензията, и краткият отзив, и обстойното изследване на определен литературен период или направление са еднакво използувани в дългогодишната му литературоведска дейност. И всякога ще иска да обоснове къде се крият причините за социално-нравствените, културно-естетическите, идейните и емоционалните ценности на разглежданото литературно явление, в какво се изразява творческото своеобразие на даден писател.

Проблемите на историческия роман трайно задържат вниманието на Цанев. Още през 1934 г. той пръв дава най-висока оценка на романа на Ст. Загорчинов „Ден последен — ден господен", за да се върне отново към него по случай второто му издание, характеризирайки го като „най-хубавия исторически роман у нас". Една вярна оценка, детайлно и убедително обоснована. През 1942 г. той отново се връща към историческия роман, този път вече, за да проследи цялостното му развитие у нас, хвърляйки поглед и върху други литератури, като очертава и неговата специфика като жанр за художествено пресъздаване на исторически събития и личности. В това отношение показателна е и статията му „Някои проблеми на българския исторически роман между двете световни войни" (1963). И сега бурното развитие на романа се разглежда, в зависимост от новата обществена и идейна атмосфера на времето. Сред многото романи с исторически сюжет критикът съумява вярно да разграничи талантливото от посредственото, да посочи на какво се

дължат сполуките на едни автори и провалите на други. „Срещу мъртвия порой от патриотически исторически съчинения се появиха романи, в които се поставиха идейно-художествени проблеми, пряко свързани с прогресивния дух на времето. Такъв е преди всичко „Ден последен — ден господен“ (1931—1934) от Стоян Загорчинов.“ Възторжената характеристика е подкрепена и с признания за самия писател — признания, особено показателни за световъзприемането и душевността му, за замисъла му при реализирането на бележитата творба. И както винаги, така и сега Цанев ще подири връзката на създадените тогава плодотворни традиции с по-късното развитие на историческия роман. „Постигнатото от историческия роман между двете световни войни — в който постепенно се формира методът на социалистическия реализъм — е една наследствена плодотворна почва, соковете на която подхраниха развитието и разцвета на историческия роман и изобщо романа след 9.IX. 1944 г.“ Не може да не се признае, че това са едни от най-обстойните и обосновани статии в българското литературознание за този жанр, разцъфтял с особена сила през последните десетилетия.

Очевидно не е възможно в една обзорна статия да бъдат посочени аналитично всички проблеми, занимавали бележития литературовед повече от седем десетилетия. Не мога обаче да отмина една по-особена негова книга, която има изповеден характер и представлява истинска документална хроника на неговия житейски и творчески път, а в известен смисъл и на литературния ни живот между двете световни войни. „Среща с миналото“ — така авторът, вече на преклонна възраст, онасловява своите мемоари, превърнали се наистина в една богата панорама на онова, което е изпълвало живота му, давало е смисъл на цялото му съществуване. В уводните думи той признава, че ще използува най-различни източници, ще привежда най-разнородни свидетелства, за да документира по-пълно изложението. „Ще ме интересува литературният живот в ония години, през които съм участвувал активно в него. Не пиша литературна история. Не ме блазни и перото на белетриста. Намерението ми е само да дам известни картини от литературния бит, от далечното литературно всекидневие. Ще засегна дейността на цялото мое поколение, с което съм свързан в литературното движение след Първата световна война.“ Замисъл, оправдан и полезен във всяко отношение, намерил своето пълно осъществяване в книгата, която се чете с истинско увлечение, сродявайки ни с един осмислен творчески живот, с изпитанията, тревогите, надеждите и търсенията на цяло едно поколение, даващо съдържание и насока на литературното ни развитие в продължение на повече от половин столетие.

Здравко Петров

УРОЦИТЕ НА КРИТИЧЕСКИЯ ВОИН

Някъде в последните класове на гимназията се чете много. И то хаотично и безразборно, но в замяна на това страстно и съдбовно. И аз някъде в горните класове на старата гимназия започнах да чета литературна критика. Тя постепенно ме увлече. В оня период никой от нас не е чел методично, не знаеше „изкуството да се чете", за което говори Емил Фаге. Защото това е период, когато господствува милото дилетантство на вкуса. В тая атмосфера на интензивно четене ми попаднаха книги на Георги Бакалов, Тодор Павлов, Георги Цанев, Иван Мешеков. Силно впечатление ми направиха и критическите студии на Гео Милев. Тия автори недвусмислено ми подсказаха, че критиката не е сибаритска дейност, а отговорно гражданско и историческо дело, оръжие в класовата борба. В това време пребродих и периодиката. И досега не мога спокойно да разлиствам страниците на сп. „Нов път". Сякаш оттам капят ситни капки коралова кръв на погинали борци. Тук поети като Асен Разцветников проляха скъпи елегични сълзи. Между главните сътрудници на списанието открих и името на критика Младен Иванов (Георги Цанев), който беше критик на знаменитата септемврийска тройка. Той, след като беше утвърдил на старниците на пролетарския печат високонадарения юноша Христо Смирненски, бъдещия класик на пролетарския стих, се беше заел да утвърждава таланти като Фурнаджиев, Разцветников, Каралийчев, които със своите стихове и импресии освежиха българското следвоенно изкуство. Това изкуство не искаше повече да бъде запленено с образите на „разблудни царкини" и все повече се приземяваше, търсеше допирни точки с черноземa, със съдбата на своя народ, който беше подложен на заколение както през османско време. Георги Цанев като критик проправяше вече пътя на една формация млади поети и белетристи, която говореше с гражданските събития на България. Сътрудниците на сп. „Нов път" на Георги Бакалов се оказаха високонадарени млади хора, които не можеха да останат безучастни към пролятата кръв през 1923 г.

В тия години се извършва бойното кръщение на Г. Цанев като литературен критик. През 20-те години той приема левите идеи и те не го освобождават от своята мощна прегръдка. Г. Цанев пише първата си критическа творба на 27 години, сравнително на зряла възраст. Още в началото на 20-те години той има ярки прояви в критиката. В продължение на много десетилетия той й служи, отстоява своите индивидуални критерии на изкуството, своя вкус. И няма значение, че в тая насока е обвиняван понякога в „естетически максимализъм". Важното е, че със своята безспорна критическа дарба и вроден естетически вкус той успя да наложи на нашата литература имената на Смирненски, на поетите от сп. „Нов път", на Й. Йовков, Н. Лилиев, Ат. Далчев, Е. Станев, П. Вежинов и др. Неговото списание „Изкуство и критика" изигра голяма организаторска роля през 30-те и 40-те години (когато изданията са оскъдни за интелектуалци с леви идеи). На страниците на това издание се появяват нови имена като Валери Петров и Богомил Райнов. На страниците на това списание се проявява и зрелият Христо Радевски. Г. Цанев по-късно в университета като професор се насочваше също така към способни млади хора...

Институт за литература БИБЛИОТЕКА

Критическата биография на Г. Цанев те кара да размишляваш за съдбата на критика. Трънливия път на литературния критик той очерта още през 30-те години в есето „За литературния критик". Тук са посочени болките и насладите на критика, също и неговите „отрови". Още тогава Цанев е проникнал в незавидната съдба на критика, който изгаря в чуждото творчество, за да възкръсне наново. Учителят му Боян Пенев имаше високо мнение за мисията на литературния критик: „Критикът никога не трябва да се приравнява с писателя или поета, чиито дела оценява — трябва да стои над него." Г. Цанев написа научни студии, изследвания върху отделни литературни жанрове (като историческия роман), писа и по въпросите на критиката, изнесе много университетски лекции. Но преди всичко се налага в нашето съзнание не като учен, преподавател и мемоарист, а като темпераментен критик, който знае кое е лошо, кое е добро в изкуството.

По вътрешната нагласа той принадлежи към литературната критика, владее нейните опасни оръжия. И това може да се види от някои остро отрицателни рецензии, които е писал в миналото. Но негативната слава не е слава за добрия критик. Истинският критик не познава злобното вдъхновение на Зоил, критикът е творец — писател, който търси таланти и утвърждава таланти. И в тая си дейност той получава радости и огорчения, люшка се между мечти и надежди. Г. Цанев може да се похвали пред младите поколения критици, че е живял в едно талантливо време, че под неговата критическа закрила са се намирали големи имена на нашата литература, че не е позволявал на дребните писателски души да „тровят кладенците на художествеността", както някога се изразяваше неговият учител Франтишек Ксавер Шалда, който винаги се е вдъхновявал от младостта, трепета на творчеството, красотата на новата дума в изкуството. Г. Цанев има малко критически богове и те се казват Белински, Луначарски, Шалда. Цанев боготвори и проф. Боян Пенев, от когото също така е взел критически уроци.

Случаят ми даде възможност да се запозная с Г. Цанев в края на 40-те години. Той беше лектор на един курс на млади писатели. Той ни въведе в историята на българската литература. В ония години академичната наука не ни съблазняваше, не беше в състояние да приласкае нашия млад ум. Друго ни интересуваше. В почивните часове в негово лице открихме събеседника. Изведнъж пред нас се очерта темпераментната фигура на литературния критик, който раздава естетическо правосъдие, ръкомаха като младеж, движи се с нас с бодра походка, обича да говори с часове за поезията и поетите. Аналогично беше и положението с Д. Б. Митов. Той говореше за „великия Оноре", за критическия реализъм на Балзак (тая тема беше в ония години модна), а нас друго ни вълнуваше. Искахме зад неговото академично лице (той вече беше станал ректор на новоучредения ВИТИЗ) да видим редактора, издателя на „Литературен глас", полемиста, автора на статията „Критици и зубрачи". В ония години на критическата арена се подвизаваха по-млади имена, които тепърва поемаха критическа отговорност. Но макар и вече превърнали се в литературна история, предшествениците ни бяха безкрайно интересни. Имахме какво да научим от Елин Пелин, Александър Балабанов, Георги Цанев, Д. Б. Митов. А когато към нас пристъпяше Д. И. Полянов, имахме чувството, че към нас приближава цяла епоха. Той ни говореше за Пенчо Славейков, за Стоян Михайловски, за Смирненски, за Славчо Красински. Готвеше се да пише спомените си за Георги Кирков.

Г. Цанев ни говори много за редакторството си в сп. „Изкуство и критика". Любовта му клонеше към Валери Петров, у когото той ценеше много оригиналния поетичен стил. Обичаше да говори и за Богомил Райнов. Като редактор Цанев дава път на цяло талантливо поколение. Валери Петров, Богомил Райнов, Блага Димитрова и др. Много по-късно, през декемврийската сесия в СБП (по случай 15 години българска социалистическа литература), той даде закъсняло сражение на

всички ония, които през 40-те години не бяха в състояние да оценят ослепителния талант на Палечко на страниците на списанието му. Г. Цанев темпераментно, с голяма страст реабилитира поетичното творчество на Валери Петров, в който той виждаше оригиналното лице, колоритния стих.

При всякакви обстоятелства Г. Цанев си остава критик, макар че често пъти е нямал собствена трибуна. Човек като него никога не може да абдикира от критиката.

Г. Цанев открай време е приятел на поетите, на всички ония, които обичат безкористно поезията. Кръгът на неговите естетически предпочитания не е голям (за това неведнъж е обвиняван в „естетически максимализъм"), но затова той може да се похвали, че е дал критическо рамо на творци като Хр. Смирненски, Н. Фурнаджиев, Ас. Разцветников, А. Каралийчев, В. Петров, Б. Райнов и др. Той наново утвърди Хр. Радевски. В списание „Изкуство и критика" Радевски набра сили да напише своята книга „Въздух не достигаше", която наред със стиховете на Вапцаров и поемата на Н. Марангозов „На повратки в село" е едно от знаменията на ония военни години. Г. Цанев писа също така за поети като Атанас Далчев и Николай Лилиев. Той утвърди Н. Лилиев след неправилната статия „Мъртва поезия". Г. Цанев писа и за много прозаици. Той писа за младия Ем. Станев и за дебюта на П. Вежинов.

Когато разлистиш многобройните критически книги на Г. Цанев, най-вече се отделят неговите статии, рецензии, кратки отзиви. Тук личи стихията на критика. Той пише също така добри литературни портрети и очерци (Г. П. Стаматов, Н. Лилиев, Н. Фурнаджиев и др.), но най-вече е майстор на рецензията. В негово лице ние имаме рецензент, който добре улавя свежите, интересни явления в литературата в периода между двете войни. Неговите статии са написани остро, темпераментно, някои отзиви са почти убийствени, даже имат стойността на литературен некролог. Георги Цанев се е учил от големите критици. Той предпочита Белински и Луначарски. А пражкият му професор Фр. Ксавер Шалда му е внушил идеята за „критика с патос и вдъхновение", принцип, който неведнъж поддържа в своите статии. Георги Цанев разглежда критика като писател, като воин в естетическото поле.

Константин Еленков

ПРИЗВАНИЕ И СЪДБА НА КРИТИК

Може би за никого в съвременната ни литература не приляга така точно и плътно определението „ветеранът“. Не че сме нямали писатели и поети на патриаршеска възраст, напротив, те са повече отколкото в критиката. Но доколкото това понятие крие смисловата отсянка за битка, за някогашни борби, житейски и литературни, мисля, че то най-подхожда за критик като Георги Цанев. Неговият живот и критическото му дело са свързани с такива бурни времена от историята, отразени в литературата ни, като Септемврийското въстание (1923) и белия терор от 1925 г., борбите на БРП в нейния период на ленинизация, годините на следдеветосептемврийското утвърждаване на социалистическото начало в литературата и критиката.

Наистина това са изключителни случаи в историята на една литература: критикът да върви в битката за утвърждаване на новото, да воюва за новото, но и да види плодовете му .Той е сред първооткривателите на Смирненски, пръв приятел и ценител на Каралийчев, Разцветников и Фурнаджиев. Неговия подпис ще прочетем и под писмото протест срещу интернирането на Христо Ясенов. Той е единият от четворката на Бакаловия „Нов път“ — списанието, което в най-мрачните години на терора вдигна глас на протест и на оптимизъм. Г. Цанев е първият, който ще направи преоценка на извървения от критиката път — на грешки и лутания, на мъчителна драма и ориентиране.

Изключително скромен и тих човек, Г. Цанев не познаваше обаче отстъпката и компромиса в областта на естетическото и художественото. Отстоявал е правото им в упорити стълкновения и мълчаливи битки, но не критическите сражения са неговата сила. Статията, рецензията, литературният портрет — ето стихията на този критик. Има дори изградено мнение, че Г. Цанев не притежава дарбата на монографиста, на разгърнатите критически форми. Това е така и не е така, защото многобройните му статии и рецензии са все пак модерна, фрагментарна форма на критическа панорама. Критикът и във фрагментното си творение може да отрази същността на цялото.

Нека си припомним следните думи на Г. Цанев: „Агитката, политическият репортаж — пише критикът, — всичко трябваше да вземе участие в борбата на народа с фашизма. Нали и старите гърци са си представяли Диана Палада с щит и шлем. А тя е била и богиня покрай другото на изящните изкуства... Разбира се — продължава Г. Цанев, — и агитката, и песента, и политическият репортаж — всичко трябва да бъде направено с онова майсторство, до което съвременната литература е стигнала...“[1] Но над всичко тогава стои ентусиазмът, искрената вяра в победата на новото. Г. Цанев дава дълбок израз именно на този ентусиазъм, но същевременно критикът успява да напомни и нещо твърде важно за майсторството. Виждаме как в една само статия могат да бъдат казани толкова важни и толкова навременни неща. Да, казва ни критикът — и агитката, и политическият репортаж — но! — с онова майсторство, което е задължително за

[1] Лит. фронт, № 2, 4 окт. 1944, с. 2.

една творба, която има претенциите да въздейства на хиляди. Неслучайно любим автор на Г. Цанев е Димитър Благоев. В интервю „За критиката", публикувано в „Студентска трибуна" през 1968 г. (№ 21), той говори за своя статия, посветена на патриарха на социализма у нас, писана през 1956 г. и публикувана в сборник. „Всеки път, когато съм препрочитал литературните статии на Д. Благоев — припомня си критикът, — ...съм откривал все нови моменти, незабелязани по-рано. И си мисля, че това не е само с мене, а и с други, които са се интересували от неговата литературна дейност." Неслучайно и в тази статия Г. Цанев говори за майсторството, за формата. Това е една от максимите на критика: колкото по-художествено, толкова по-социално. Верен на нея, той откри силата и значението на Смирненски, стана четвъртият в знаменитата тройка на „Нов път" от 1923, устоя на изкушения и превратности на съдбата, за да бъде един от най-верните ориентири и критерии в новото ни изкуство.

Г. Цанев свърза живота и критическото си дело с най-ярки имена и събития от литературата ни — като се започне със Смирненски, Гео Милев и Христо Ясенов, Йовков, Яворов, Лилиев и „септемврийци" (Фурнаджиев, Каралийчев и Разцветников) и се стигне до Христо Радевски, Павел Вежинов, Богомил Райнов, Блага Димитрова, Валери Петров и цяла плеяда измежду най-изтъкнатите наши творци. Неговите статии и насърчителни думи не могат да се отделят от онова настъпление, което започна със Смирненски и „септемврийци" и продължи с утвърждаването на нови имена в нашата белетристика и поезия. Ученикът на Франтишек Шалда активно присъствува в новата и най-новата история на българската литература.

„В това „голямо село" Борован — иронизира Г. Цанев — съм се родил на 21.IX.1895 г. (стар стил). При моето раждане не е имало никакви небесни знамения, нито са се случили някакви особени събития — ако не смятаме обстоятелството, че същата година, същия месец, същия ден в Русия, в село Константиново, Рязанска губерния, се е родил знаменитият съветски поет Сергей Есенин..."

Това на шега отбелязано съвпадение все пак е знаменателно като факт — „прохождането" и първият значителен успех на критика минават под знака на поезията, на поетическото му откритие — Христо Смирненски. Преди това критикът ще защити от погрешно и изопачено тълкуване поемата „Дванадесетте" на Блок, преведена най-напред от Димитър Осинин, а по-късно от Гео Милев. Така се случва, че с Блок Г. Цанев свързва името си и с още една статия по това време — този път срещу клеветите на поетесата емигрантка Хипиус, че Блок се е отказал от революцията.

Интересно е да узнаем от автора и факта, че той „по дълбоко лична причина" е следял „грижливо всичко, каквото пише човекът, с когото сме се родили под един и същи знак на зодиака — „везни", — търсех неговите книги и в скоро време си набавих почти всичките му произведения..."

От Есенин вече критикът отива и към други съветски автори — „това беше първата литература на революционна Русия — литература, която събуждаше жив интерес у мен. Не само защото в нея виждах новия образ на моята стара учителка — класическата руска литература, — но и защото вече сам навлизах в нашия литературен живот на страната на българската революционна литература". Другият фактор на това навлизане — сам признава критикът — е Христо Смирненски. „Смирненски — пише Г. Цанев — издигна веднага революционната поезия на много висока степен — в сферата на голямото изкуство." Пак в статията за Смирненски Г. Цанев дръзва още тогава, в 1924 г., да заяви, че по сравнение с неговата поезията на Полянов „стои не само пред дверите на пролетарското изкуство, но въобще вън от всяко изкуство" (Нов път, № 14, 1924, с. 424). Това наистина е дръзко, но вярно

твърдение. Него Цанев ще поддържа и по-късно. Интересно е да припомним, че дружбата между Цанев и Смирненски има плодоносен творчески характер, че за редица неща поетът се е консултирал с критика, че заглавието на първата стихосбирка (и единствена приживе издадена) „Да бъде ден!“ е подсказано от Г. Цанев. Само с едно денонощие Г. Бакалов изпреварва младия си колега — неговата рецензия излиза на 11 март, а Цаневата — на 12 март 1922 г. Дори не пълно денонощие — Бакаловата излиза в събота вечер, а на Цанев — в неделя сутрин!

В`ония бурни времена Цанев защитава от нападки поезията на Смирненски и от хора, които, без да отричат дарбата на поета, смятат, че поезията му е само комунистически плакарди. „Комунизмът — възразява Цанев — е не само програма — той е нов дух, нов светоглед. И тоя светоглед, тоя революционен, комунистически дух е отличителен белег на „Да бъде ден!“ Не програма — а дух, не плакарди — а чувства борчески, комунистически...“

Друга поетическа любов на Цанев бе Яворов. С него са свързани едни от най-драматичните моменти на критическата му дейност. Известно е, че той пише труд върху поезията на Яворов, който е трябвало да излезе в изданията на Бакалов почти едновременно със стихосбирката на Фурнаджиев „Пролетен вятър“ (1924), но поради конфлика му с Бакалов дебютът на критика закъснява с цели осем години.

Въпреки неприятния спомен периодът на „Нов път“ си остава най-светлият, най-яркият от биографията на Цанев. И сега той си спомня с добро Г. Бакалов — с най-добрите му човешки, партийни и професионални черти ни рисува неговия портрет и характер. „Как ни събра той, как ни съобщи (тогава никой от нас нямаше телефон) — не знам. Но си спомням ясно как една есенна вечер по здрач се разхождахме — той, Разцветников, Каралийчев и аз — около църквата „Александър Невски“ и приказвахме за литература, за положението (това е краят на 1923, когато е спрян целият комунистически печат!), за това, как би трябвало да се работи при настъпилите нови условия. Най-после Бакалов ни съобщи съвсем категорично, че той започва списанието и ни кани да го подкрепим. Така се роди „Нов път“, на което ние тримата заедно с Фурнаджиев — комуто веднага съобщихме — станахме редовни и най-близки сътрудници... Първата книжка се появи на 1. XII. 1923 г. Излизаше с педантична редовност на всяко първо и петнайсето число в 32 страници...“[2]

С любов и с най-големи подробности ни разказва критикът за този изключителен миг от живота си — изключителен и в цялата ни литературна история. Защото около „Нов път“ и чрез него се разпалва най-силно огънят на новата литература. Николай Хрелков, Камен Зидаров, Емил Коралов, Димитър Осинин, Тодор Харманаджиев, Иван Мешеков, Крум Велков и др. са сътрудници и открития на списанието.

Биографията на Цанев е биография на литературата ни за последните десетилетия, той наистина е живата история на литературата — през него се пречупват редица явления и събития, в негово време, с негово участие стават много от историческите и съдбовно важните процеси в нея.

Нека припомним списанието му „Изкуство и критика“, което на свой ред събира и окриля такива дарования на новата ни литература като Емилиян Станев, Павел Вежинов, Валери Петров, Богомил Райнов, Александър Геров, Любомир Тенев, Александър Муратов, Богомил Нонев... С „Изкуство и критика“ Г. Цанев съзнателно търси отпор срещу „Златорог“. И успява да обедини около своето издание оня кръг от недоволни и изолирани, който постепенно става авангардът, лицето на нашата прогресивна литература. С право Г. Цанев се гордее с това настъпление на „новия художествен реализъм“. „Един от най-

---

[2] Цанев, Г. Среща с миналото. С., 1977, с. 121.

щастливите моменти в моята литературно-критическа дейност“ — така Г. Цанев ще нарече периода на „Из-кри“ — „Изкуство и критика“. И с право. В този по-късен период — края на 30-те и началото на 40-те — критикът сякаш ще повтори времето на „Нов път“, само че сега в нови условия, със свои собствени сили. Ще изпробва своите организаторски и творчески способности.

Обстоятелствата и щастливата житейска съдба са направили Г. Цанев спътник и участник в творческия път на няколко литературни поколения. Твърде млад той ще изживее толстоизма и ще приеме социалистическите идеи. „Знаменателно е — пише в спомените си Г. Цанев, — че в онова време, когато официалното титулуване беше „господин“, те (двама руски пленници от 1918) ме наричаха „таваришч“ — така ги наричах и аз... Така с назоваването „таваришч“, което явно носеше политически заряд, ние се разграничавахме от привържениците на стария свят.“

Г. Цанев действително заживява твърде отрано с „новия свят“. Нему е чуждо всичко, свързано с отмиращия строй. Като студент той е в редиците на прогресивната студентска младеж, участвува в демонстрации, председателствува студентско филологическо дружество. Всяка книга, всяка статия на Г. Цанев ни показва, че критикът е бил всякога съдбовно свързан с историята, но най-вече с днешния ден на литературна България.

Христо Йорданов

ДВЕ КНИГИ НА ГЕОРГИ ЦАНЕВ

Когато отбелязваме годишнините на равносметката, акцентът пада върху онова, което остава като траен влог в литературата ни. При Г. Цанев има предостатъчно подобни акценти. Неспокойната му творческа младост го свързва с подема на революционната ни литература. Той защитава още с първата си статия (в. „Младеж", 1922) интернационалната стихия на Смирненски, който като предан „син на народа" възпява „въжделенията на цялото човечество" за повече красота и щастие. Докато буржоазните критици отричат правото на поета да се превърне в „духовен водач, пророк и тълмач на своя народ", Г. Цанев с присъщото му темпераментно перо заклеймява „безпристрастието" на тези критици, отровени от „предразсъдъците" на стария свят: „Колко малко се интересуват тия господа от културата, която твори пролетариатът. А за отричане са готови винаги: подлеците лъжат, искрените не знаят, не познават, не разбират. Защото гледат през стъкла, покрити с праха на миналото."

В пламенните си статии от онова сурово и романтично време критикът насочва младите поети към „революционните борби за осъществяването на комунизма". Той изисква от тях да насищат своя стих с патоса на „героичното", на „борческото", но на социална основа. Пледира за прякото им участие в борбата и в живота на отрудените хора, за да чуствуват и преживяват отблизо „техните настроения, чувства, желания", за да ги „възсъздадат после *искрено, естествено*, без позиране". Отрича безизразния патос, революционната фразеология, оскъдните чувства и настроения, липсата на убедителни образи .А ратува за проникновена поезия, която да сгрява душите и да се чувствува от народа като „необходима, искрена изповед". Мечтае за зрели художествени обобщения в литературата, за крупни творби, които да се запечатват в съзнанието и да разпалват въображението. Възлага на твореца участта на неспокоен прорицател на своето време и изисква от него целия му творчески огън, цялата му вдъхновена душа, за да се превърне в достоен певец на водещата класа, за да превъплъти във вълнуващи художествени идеи и образи възвишения пролетарски идеал. Като се възторгва от завоеванията на световния пролетариат и на Октомври 1917, като сочи разцвета на световната социална поезия, Г. Цанев се обръща към надарения млад поет: „Бъди искрен, пиши, когато имаш какво да кажеш, когато *не можеш да мълчиш* — и ти ще дадеш ценни работи, поетични творения, които ще говорят на сърцата на другите това, що са дозели от твоето." И брáни поетите от пристъпите на антисоциалната и „мъртва поезия", от модните увлечения, мистицизма и духовната мъгла...

За известен период престава пряко да воюва за революционното изкуство, но и тогава поддържа необходимостта от демократичност в литературата ни. Става дума за времето, когато сътрудничи в „Златорог". Творческата младост на критика, неговата дръзновеност, художествена взискателност и принципност остават неизменни спътници в критическата и преподавателската му практика. Като учител по български език и литература, и особено като редактор на „Изкуство и критика" (1938—1943), Г. Цанев защитава реализма в литературата, привлича за сътрудници такива писатели като Хр. Радевски и Г. Караславов, а насърчава и млади дарования като В. Петров, П. Вежинов, Бл. Димитрова и др. Зрелостта на реалистичната

литература отстоява и като редактор на „Изкуство“ (1945—1948), и като професор, и като завеждащ катедра по История на българската литература в СУ „Климент Охридски“, и като директор на Литературния институт при БАН.

Качествата му на литературен критик обаче най-ярко се очертават в неговата лична творческа продукция, която е твърде популярна.

Голямата любов към литературата и писателите е една от най-драгоценните черти на Г. Цанев. С много искрена обич пише за неподражаемия талант на Смирненски, за неговата поезия и идейно-емоционална сила, за боевия устрем и гражданската му тревога. С не по-малка загриженост утвърждава първите творчески завоевания и на Разцветников, Каралийчев, Фурнаджиев, Е. Попдимитров. А по-късно — отделни книги и на творци като Стаматов, Г. Райчев, Д. Пантелеев, Ат. Далчев, Йовков, О. Василев, Страшимиров, Волен, Б. Шивачев, Св. Минков, Загорчинов, Г. Караславов, П. Вежинов, А. Каменова.

С критическа свежест на мисълта и с поетическа сочност на перото вниква той и в художествените светове на такива писатели като Д. Немиров, Вл. Полянов, П. Михайлов, Вл. Русалиев, Ив. Мирчев, К. Петканов, Л. Станчев, Е. Коралов, Матвей Вълев, Ив. Хаджихристов, Е. Станев, С. Андреев, Лилиев, Дебелянов, Вапцаров и мн. др., някои неоснователно подценявани.

А когато става реч за преоценка на литературното ни наследство, се обръща със сигурност към класиците, но ги откроява като литературен критик. Връща към съвременността само нетленните въглени на живото от тяхното творчество, без да се рови в хладината на мъртвата пепел. И то с една увереност и пристрастие дори и когато се отнася до творби на Вазов или П. П. Славейков, на З. Стоянов или А. Константинов, на Явор или Елин Пелин. Към класиката се отнася с преклонение и синовна обич, като преоткрива онова трайно сияние, адресирано към бъдещето, докосващо разцвета на художественото слово. Това може да се провери в онези „страници“, на които е автор в четиритомната „История на българската литература“ (1962—1976). Със същата взискателност се отнася и когато пише предговорите или редактира „избрани“ или „събрани съчинения“ на автори като П. Р. Славейков, Каравелов, Ботев, Вазов, Яворов, Гео Милев, Смирненски, Разцветников, Фурнаджиев, Загорчинов и Минко Николов.

Г. Цанев притежава острото око на литературен ценител и рядко се излъгва в своите литературни прогнози. Неговият критерий е верен, изпитван неведнъж. А когато сам се е убедил в неточност, има доблестта да се коригира, да уточни художествената си оценка и да внесе яснота в новозаетата позиция.

Всеки, който следи развитието на българската литература от последните няколко десетилетия, не би могъл да не признае, че Г. Цанев се изказва за всички по-значителни явления в литературния ни живот. Той е един от критиците, които трайно свързват имената си с писателите, възпяващи народния подвиг във великата епопея на Септември 1923. Той противопоставя тяхната жизнена поезия на анемичната „мъртва поезия“, плод на „болна амбиция“ и „хилава рожба на бездарност“. А през 30-те години утвърждава писателите реалисти от по-старото и средното поколение. Така откроява и собствения си принос като литературен критик.

В цялостния процес на политическото развитие и на литературното преустройство у нас след народната победа Г. Цанев е погълнат от работата си за преоценка на литературното наследство и отбеляза значителни достижения. С научен подход към естетическите стойности преоткрива революционните и прогресивни традиции на литературното ни минало, и то с чувството за отговорност пред изискванията на съвременността. Ценни са неговите студии за Вазов и Алеко, за Елин Пелин и Стаматов, за Пенчо Славейков и Яворов, за Смирненски, Гео Милев и Вапцаров. И като литературен историк Цанев проявява любов към „черната

работа“ в научното изследване. Показва умение да пресъздава литературноисторическата атмосфера,и особено да подчертава специфичните особености в портретите на нашите майстори на словото. Той открива нови черти от творческите им физиономии. Променя някои стари становища и концепции за отделни творци,като Гео Милев, и непрекъснато се освобождава от навеите на традиционализма и закостенелостта в някои общи схващания, преодолява шаблоните на мисълта, търси нови решения.

Литературнокритическите и историколитературните статии на Г. Цанев от този период представляват влог в проникновеното изучаване на най-съществените явления и закономерности в литратурния процес, в сложното развитие на родната ни литература. А в последните години отново се връща към своята „първа любов“ — литературната критика — и сътворява ярки портрети на Фурнаджиев, Разцветников и Радевски.

С точни знания и художествен усет, с проницателен поглед и жив стил цели шест десетилетия Г. Цанев разкрива неповторимото у всички автори, главното в поетическите им търсения на художници. В своите оценки се позовава преди всичко на темперамента на отделния творец, на неговите възможности и лични предпочитания. С едно вътрешно чувство за своеобразието им раздвижва и своя език, доближава го до поетическите им светове и долавя вътрешните им гласове, асоциативни образи, емоции, внушения, обобщения, идеи и преживявания. Така зафиксира с графична лекота и оценките за тези творци.

И когато утвърждава, и когато отрицава е страстен и категоричен. Особено когато полемизира. Тогава спори с граждански патос, темпераментно, с творчески жар. Тъкмо с тези си качества на търсещ и неспокоен литературен критик се утвърждава като един от авторитетните съвременни литературоведи.

Радостен е фактът, че преди десетина години той лично систематизира своите изказвания и възгледите си за отговорния труд на литературния критик в проникновената си „Книга за критиката“ (С., 1980. 407 с.). В тези тематично подбрани литературнокритически статии Г. Цанев обобщава натрупания си опит и дълголетните си размисли за ролята и значението на литературната критика и политика, за мястото и дълга на литературния критик като творец в развитието на литературния творчески процес.

Г. Цанев почти цял живот създава своята „Книга за критиката“. И седемте фрагмента в първата ѝ част: „За литературния критик“, „За литературната критика“, „Мисли за критиката и нейното жанрово разнообразие“, „Мисли за рецензията“, „Недоволни от критиката“, „Задълженията и отговорността на критиката“ и „Интервю за критиката“, писани по различно време (1931—1971), са принос към научната характеристика на литературната критика, на литературния критик. Бих добавил — тези фрагменти дават материал и за самохарактеристиката на критика, за личните му предпочитания и пристрастия. В тези фрагменти проличават опорните пунктове и талантът на критика, изявен в спорове и дискусии; неговата индивидуална поетика на литературовед, дал „зелена улица“ на талантливи творци и новатори в изкуството.

За да се подчертае неповторимото в труда на критика, съзнателно се привличат противоречивите и дори антиподни твърдения и мнения за критиците от писатели и общественици като Гьоте, Пушкин, Куприн, Чехов, Шели, Бели, Айхенвалд, Лансон, Шалда, Новак, Ленин, Благоев, Димитров и др. С аргументи и анализ се доказват обаче силата, значението и творческият характер на литературната критика, а оттам се илюстрира и творческата природа, редкият талант и чувствителност на литературния критик, способен интензивно да възприема действителността, да открива „нови съчетания от нея“; да чувствува и възприема „едно чуждо творение със способността да построи нещо ново, в което не само да даде образа на художника, но да вложи и себе си“.

По този своеобразен начин нашият критик изявява собствената си чувствителност и усет към фактите на изкуството; проявява дарбата да гради *„логически постройки“*; чрез себе си проследява „чужди творчески процеси“ и така доказва или отрича дали „в чуждото съзнание“ пулсира ритъмът на живота, дали бие кръвта на жизнените процеси, или всичко е изсушено в схеми и тèзи.

Когато решава въпроса, дали критикът е учен, или принаделжи към категорията на творците, Г. Цанев отдава дан и на своя учител от Чехословакия: „Критикът — твърди големият чешки критик Шалда в своята вдъхновена статия изповед „Критика с патос и вдъхновение“ — *твори също както и поетът или кой да е друг художник. Разликата между тях е само в материала:* поетът твори преди всичко от живота и от природата, критикът — преди всичко от изкуството и от културата. Материалът на критика е по-нежен, по-рядък, отбран: затова изисква повече *стилизация*“ (Bojeozitžek, 1922). Така се решава въпросът, творец ли е критикът. За Шалда той е творец, по същество сроден с художника.

Но ученикът задминава учителя си със своите търсения на истината. Г. Цанев привлича и анализира мненията и на противниците на това становище и достига до убеждението, че „все пак литературният критик има някакъв метод на работа“, който се променя съобразно с неповторимата същност на отделния художник на словото. Тогава може да приложи различни методи, стига да се съобразява с точно намерения „живец“ в поетическата неповторимост на художника, стига да е верен на „идейно-психологическия двигател на неговата творческа личност“. В този смисъл критикът ще допусне различни методи в подхода си към даден автор, уповавайки се на своя усет и интуиция: „Критикът по интуиция схваща оня, несъзнаван дори от автора може би план, по който е строено известно художествено здание, долавя оня мироглед, онова основно самочувство, които водят художника през света и при творчеството, и изхожда от тях. Застанал на неговото художническо гледище, той иска от него строга, абсолютна последователност докрай. И не го ли покори писателят със силата на своя талант, не го ли увлече в движението на образи и чувства — тежко му: неговата кауза е изгубена. Като самозванец, като узурпатор критикът сяда на поетичния трон на автора и почва жестока диктатура над герои, идеи и чувства, щом само долови, че авторът не е съумял да ги управлява успешно, както е започнал, обещал или най-после, както би трябвало по силата на заплетеното действие.“ Както се вижда, Г. Цанев отдава дължимото и на субективния, и на обективния критерий при оценката и на жизнената, и на творческата правда за живота.

Г. Цанев се придържа преди всичко в пълноводието на живота, в мъдростта на жизнената хармония, в специфичните закономерности на творческото начало, в изстраданата истина на художника, която сам авторът критик защитава. Съобразява се и със съществения факт, щото стойността на художествената идея или образ да се оценяват с оглед на тяхната „жизненост и психологическа пълнота“, тъй като в неговото литературнокритическо кредо отдавна е записано: *„измяната на живота за художника значи измяна и на изкуството“*.

Той обобщава както най-общите, така и специфичните задачи и на съвременната критика. Често си служи с парадокси, прибягва към паралели, портретува с по няколко щрихи критици и поети, а изрича и сентенции, които впечатляват със своята христоматийна простота и яснота: „Лиричното стихотворение не може да даде всичко. Не може да погълне от материалната действителност всички характерни черти. Лиричното произведение трябва да има оная вътрешна идейно-емоционална сила, която би отключила душата на читателя за чувствата, които то поднася. Нататък вече читателят сам, според своята собствена душевност ще си допълни потребното, като видоизмени и приложи към себе си — към своя личен живот, към своите копнежи — всичко, за което му говори поетът.“ Така и

на читателя гледа като на творец, който дотворява произведението и влага частица от себе си в неговото тълкуване и възприемане.

Отношението си към някои недъзи в работата на литературните критици Г. Цанев понякога формулира в творчески закони: „Една от чертите на таланта на критика е умението да чете правилно текста на произведението, да прониква в него по-дълбоко от обикновения читател, да долавя основното — за да не приписва на поета мисли и чувства, които не е могъл да има...“ Или: „Нищо по-чуждо за критика няма от счетоводителската добродетел — да уравновесява плюсове и минуси...“

А когато характеризира писателите, „недоволни от критиката“, той прибягва към кратките изповеди на Гьоте, Белински, Луначарски или на Пушкин, чиито доблестни думи и днес респектират.

Открил свои творчески опори в оценката на творческия процес, авторът постоянно ги допълва и усъвършенствува, за да е в крак с художествените търсения на свои съвременници — като Смирненски, Каралийчев, Фурнаджиев, Разцветников, Радевски, Далчев, Загорчинов, Богомил Райнов, Валери Петров и т. н. В най-ново време гледа на критиката като на една от „най-ефикасните“ форми на „партийното ръководство на художественото творчество“.

Другата половина от първата част („Писатели-критици“, „Големите писатели за себе си“, „Бележки за критиката преди Освобождението“, „Първи борби в българската критика“ и „Първи прониквания на Лениновите естетически принципи“), съдържаща нови факти, насочва повече към историята на литературната критика. Това са изследвания за първоосновата, върху която е съграждал собствените си критически възгледи.

Втората част на „Книга за критиката“ обхваща най-съществените пунктове, върху които би могла да се набележи схемата за историята на литературната ни критика. Сочат се завоеванията на Нешо Бончев, Христо Ботев, Васил Друмев, Димитър Благоев, Георги Бакалов, Георги Димитров (за литературата), Боян Пенев и др. Отделено е и място за „Заветът и писмата на Шалда“ и за търсенията на младите представители на съвременната наша литературна критика.

Както личи и от имената, подборът не е изчерпателен, но за изявените имена в областта на литературната критика се говори в раздела „Писатели-критици“ (д-р Кр. Кръстев, Вл. Василев, М. Арнаудов, П. Славейков, П. Ю. Тодоров, П. Яворов, Н. Лилиев, К. Константинов, А. Каменова, Н. Райнов, К. Петканов, Д. Габе, Хр. Радевски, Ат. Далчев, О. Василев, К. Христов, Л. Стоянов...). Особена цена имат изказванията за критическата дейност на Вазов, А. Константинов, Л. Каравелов, З. Стоянов, Петър Пешев, Н. Бобчев, проф. Шишманов, д-р Кръстев, Благоев, Балан и др.

Достатъчно място е отделено, за да се покаже и как гениални писатели по различно време посрещат литературнокритическите оценки за свои произведения.

Своите анализи и синтези, оценки за автори и творби, за явления и процеси, свързани с литературната критика изобщо, авторът прави с вътрешна убеденост и гъвкавост. Тъкмо тази пластичност при извайване на литературнокритическите си портрети и очерци, както и класово-партийните критерии при работата на нашия критик са най-художествените черти от творческия му натюрел.

„Книга за критиката“ съдържа не само систематизирани познания, но и изповеди, които звучат като съвети към писатели и критици, като творчески откровения. Те дават и особена цена на неговите студии, есета и очерци, събрани в тази книга. С еднаква обич насърчава и писатели, и критици към високохудожествено майсторство, към гражданска етика в техните взаимоотношения: „Нашите писатели много често са се оплаквали от строгото, от жестокото отнасяне на критиката към тях. Дотолкова, доколкото това е само една строга преценка, те

нямат основание да се сърдят — напротив, би трябвало да се гордеят. Нека ги възмущава само несправедливото, неискреното отношение. Защото не бива да се отрича, че има критици, които решават литературните въпроси по приятелство, по лична неприязън или по търговски съображения. Против тях може и трябва да се негодува — но конкретно, определено, без да се обобщава и без да се търси вината изобщо в критиката." Тези редове са писани преди повече от половин век (1935), а не са загубили своята актуалност и днес.

Г. Цанев трябва да напише и своите литературни спомени[3]. Съвременниците ги очакваха, защото помнят как свещенодействуваше в храма на критическата муза.

Неговите мемоари са всъщност своеобразна равносметка на изминатия път в българската литература от края на Първата световна война до наши дни. Равносметка съпричастна, даваща двуизмерима оценка на фактите и явленията, на отминалото време и на съвременността. В този смисъл преживяното има не само познавателно, но и възпитателно значение.

„Среща с миналото" е творба със специфична жанрова структура. Съдържа фрагменти с критически анализи и синтези, но не е критическо произведение. Включва нови историколитературни факти, но не е и литературна история. Обхваща и постановки от теоретико-естетическо естество, но не е и теоретичен трактат.

Основното тук е отношението на мемоариста към индивидуалността на отделните творци и към естетическите стойности, сътворени от поети, новелисти, белетристи, композитори, художници, графици, есеисти, артисти, карикатуристи, философи и общественици. „В тях (в мемоарите) — отбелязва в предговора авторът — се смесва отношението ти към поета с впечатленията ти от човека — и дори преди всичко от човека. Ти мислиш както за особеностите на таланта, така и за склонностите на личността, за характера на автора, така както се проявява той при всекидневните си срещи и връзки със своите колеги и с хората изобщо — и най-вече, както ти си го усетил. Оттук и субективизмът на мемоарите" (с. 460).

Смисълът на цитираните редове, свързани с характера и творческата участ на Кирил Христов („Кирил Христов без ретуш"), докосва характерологията и на останалите творчески личности и има принципно значение. Поетът, за когото си спомня авторът, си остава пак същият поет, с неподценен ни на йота талант, но не би могло да се каже същото и за нравствеността му, особено когато човек е имал възможност да се запознае със същината на неговите дневници „Време и съвременници" (запазени в Архивния институт на Чехословашката академия на науките в Прага).

Като взема под внимание и негативните аспекти на подобни документи, авторът е етичен към своите съвременници, коректен и деликатен, а на места е дори скрупульозен към личности, факти и събития, макар да има законното право да се защити. И с това печели. Читателят разбира, че не е потребна манифестация на етичност със задна дата, а духовно равнище, което естествено внушава благородство и красота на жестовете. Тук остава ученик на П. Р. Славейков, който предупреждава потомците да не пречупват истината, а да си подлагат възглавницата на чистата съвест и на святата истина. В своя откровен разговор със съвременниците Г. Цанев им гласува високо доверие; разкрива им собствената си душевност, ръководните си принципи в живота и в литературата; доверява им съкровените си тайни: кореспонденцията си, непознати епизоди от личния си живот.

Цялото многообразие от факти, епизоди от спорове, случки и картини от обществено-политическите и литературните борби очертават границите на някои проблеми: гражданското и творческото възмъжаване на мемоариста; микрокосмоса на родния край и макрокосмоса на света на съзиданието; творческата квалификация

---

[3] Цанев, Г. Среща с миналото. С., 1977. 492 с.

в университетите на София и Прага; литературнокритическата му дейност като сътрудник на „Работнически вестник“, „Нов път“ и „Наши дни“, като редактор на „Съвременик“, „Лик“, „Изкуство и критика“ и „Изкуство“; обществено-политическата му дейност „през бурята“ на превратни събития — тесен социалист, войнстващ литературен критик, офицер през Първата световна война, антифашист, ратуващ за партийни позиции и високи естетически критерии за утвърждаването на „новия художествен реализъм“ (социалистическия реализъм) през 20-те — 30-те години и по време на Втората световна война; членуването му в българския ПЕН-клуб; участието му в международни срещи и конгреси и своеобразието и всичко преживяно, разкрито през призмата както на семейния кръг, така и през погледа на многобройните му приятели и сътрудници (повече от стотина души).

Времето от шестте годишнини на „Изкуство и критика“ е „един от най-щастливите моменти“ (с. 319) от неговата литературнокритическа дейност. Най-близките му приятели тогава са Хр. Радевски, Л. Пипков, както и неговата другарка в живота и в литературата — поетесата Бленика.

Съкровеното, което се долавя като живец в спомените, е творческата ерудиция на критика, а обичта му към литературата е обединяващо звено между епизодите от неговия живот. Тя проличава в годините, когато изучава литературната наука в Чехословакия и с жар повишава квалификацията си, съзнаващ колко напред са отишли културните народи на Европа.

За отбелязване е, че отрано усеща огорчението от сектантството (отрича от доктринерски позиции лириката на Лилиев) и усърдно търси нови измерения за естетическите стойности в литературата. Тази светла ревност го тласка към кръстопътищата на постоянното дирене. Сам ни доверява: „След Белински и Луначарски Боян Пенев беше моят (домашен) учител — и в пряк, и в косвен смисъл, а подир него — чехът Шалда“ (с. 105).

Ала развитието му не се задържа само до тези негови литературни наставници. Още по време на своето „заложничество“, а и след него се запознава с редица трудове на Ленин, както и с многобройните съветски майстори на художественото слово. „Закономерност — подчертава Г. Цанев — и в моята съдба на литератор, за когото руската литература (класическа и съветска) е била винаги един от главните обекти на творчески занимания“ (с. 490).

Нарочно внимание заслужават страниците, осветляващи борбата в защита на поезията на пролетарския бард Христо Смирненски.

Неукротимият темперамент, с който са написани спомените, е друг техен характерен белег. Г. Цанев пише с нерв и с критически усет за ценностите. Неговият текст е съпроводен с вътрешен подем, с убеденост за всичко, което добре знае и за което ясно си спомня. Останалото — оставя встрани и не го засяга.

Както във всички спомени, така и тук мемоаристът е главният герой в изложението. Той осмисля преживяното; дообяснява редица епизоди от литературната си практика, като подчертава както несполуки, така и точните си и навременни попадения. Разказва уверено и полемизира страстно и остро. Другаде споделя искрената си болка, че много от хората, за които разказва, не са вече сред живите. Набляга и на онези свои размисли и възгледи, изкристализирали като сентенции, фиксирани било в дневника на писателя, било в неговите искрени писма до приятелите му. Тези епизоди представляват вълнуващи страници от още ненаписаната история на българската интелигенция.

Г. Цанев е влюбен в романтиката на своето време, но без да скрива (нито да премълчава) огорченията си от жестоките нрави, филистерския манталитет на парвенютата, на мними величия или на малограмотни люде от миналото.

Мемоарите обхващат редица епизоди и от ранното детство, и от колорита на родния край по времето, когато съзрява бъдещият критик. Авторът постепенно

разширява духовната си „територия“, за да се домогне до висотата на своя академичен свят.

Когато човек е пребродил с поглед целия текст, започва отново и дълго да съпреживява новото и неизвестното, залегнало в спомените, и неволно го съпоставя в контекста на всичко известно досега: така много по-дълбоко се вниква в сложния и богат свят и в творческия път на развитие и съзряване, като открива нови закономерности, утвърждавани през дългия, труден и плодоносен живот на критика.

Старата „филмова лента“ се развива пред духовното ни зрение, а на „екрана“ се появяват ликовете на знаменити личности, с които авторът на спомените е другарувал и запазил живи духовни връзки. Често лентата е „накъсана“ или се затормозява от неравния ритъм. Някъде дори и „кадрите“ са „смътни или съвсем неясни“ — както се изразява Г. Цанев. Другаде изобщо лентата се прекъсва и започват да блестят „бели полета“.

Тези многобройни епизоди, които не се очертават ясно на екрана на паметта, а се мяркат в „съвсем бледи очертания“, авторът изоставя и не ги „реставрира“. Но тогава идват на помощ „писмените документи“, съхранявани повече от половин век.

Дневниковите бележки, водени нередовно и по различни поводи, документират непосредното изживяване или отношение към отминали събития и бележити личности (Г. Димитров, В. Коларов, Хр. Кабакчиев, Др. Коджейков и др.) или към литературните явления. Запазените лични писма до отделни писатели, художници, близки, артисти или колеги открояват забравените епизоди или картини от живота. Същото се отнася и до писмата, които получава. Топло и сърдечно са написани писмата на Разцветников, Фурнаджиев, Каралийчев, Вежинов, Радевски и мн. др. Така читателят разбира по-добре творческата лаборатория на критика. Затова и доверието към критическите му оценки надделява.

За онова време Г. Цанев открива за себе си онази възможна *мяра*, за да не дразни излишно блюстителите на цензурната регламентираност. А от друга страна — да запази ненакърнена суверенността на критическата си изповед. За подобна двустранност са потребни подготовка, чувствителност, критическа съобразителност и остроумие, творческа висота и виртуозна изобретателност, за да се пише по същество. И това е форма на борба — идеологическа, партийна. Не без основание си служи и с псевдонимите Младен Иванов, Б. Боринов, Гвидо Гоцанин, Г. Ц. и др., и то в годините, когато „въздух не достигаше“, а дори и името на социалистическия реализъм се заменя със синонима „нов художествен реализъм“. Подобно „изкуство“ за „модификация“ е голямо предимство в легални условия, дори за предпочитане пред всякаква излишна прибързаност и крайна безтактност.

Далновиден и бдителен е и като организатор на сп. „Изкуство и критика“. Продължава да живее с амбицията да обедини в единен фронт усилията на всички талантливи писатели; да ги групира в „един постоянен кръг“, да води „прогресивна, антифашистка“ политика и да предостави на сътрудниците си възможната за времето „свобода за проява по отношение на творчески метод, стил и форма“ (с. 232). Що се отнася до „генералната линия“ на списанието, то тя недвусмислено се определя от достойнствата на „новия художествен реализъм“ — „реализъм, който не е чужд на романтичното извисяване“ (с. 323). Дори още в уводната статия на „Изкуство и критика“ Г. Цанев категорично програмира: „Въпреки сложната мрежа от пътища и отклонения тя (българската литература) стъпва в своя верен път. И тоя път я води към един по-сигурен, по-здрав, по-проникновен художествен реализъм.“

Искрен и правдив е критикът в осветляването и на многобройните литературни явления, на скритите и явни тенденции от развитието на българската литература между двете световни войни.

За да е още по-убедителен в оценки и прогнози, авторът прибягва и към „автентичните документи“, до епистоларната литература. Каква ведра сила и

насърчение се крие например в писмата на Фурнаджиев от Цариград, който между другото споделя с критика: „Бъди по-твърд, работи, пиши! Още много работи има да се изясняват и казват; има нужда от честен ум и смело перо. Не се отчайвай!" (5 март 1934). До края на изложението мемоаристът остава последователен на своя оригинален стил — да подкрепя казаното с автентични свидетелства. И навсякъде фактите се осветляват двустранно: от позициите на отминалото време и от съвременни научни позиции.

Г. Цанев за първи път публикува редица свои и чужди произведения, отстранени някога от цензурата, запазени в неговите „дневници", „бележници" или в богатия му личен архив. В това отношение крайно интересни са писмата на Каралийчев от Париж, на Радевски от Телиш или на Фурнаджиев от Цариград.

Никъде обаче не се изпада в менторски тон. Незабравими остават белетристичните фрагменти за детството. Особено интересни са и сцените от войната и заложничеството, завръщането в столицата, както и задушевните разговори с писателите в софийските кафенета, пивници, и особено в Столичния дом на критика.

Свежо и колоритно са представени картините от „литературния бит", пряко свързан със своеобразието на оригинални творци като Бешков и Каралийчев, Фурнаджиев и Светослав Минков, Михаил Маджаров и Михаил Арнаудов, Боян Пенев или Кирил Цонев и мн. др. Така характеризира не само себе си, но и главното от преживяното и вълненията на много известни писатели от няколко поколения, творили активно през периода между двете световни войни. Мемоарите на Г. Цанев са беспорен творчески принос в съвременната българска мемоаристика и документална проза. Те допринасят за по-задълбоченото изясняване на спорни явления и тенденции, дали трайно отражение за духовното формиране на една значителна част от нашата художествена интелигенция.

Ирма Димитрова

„ИЗКУСТВО И КРИТИКА“ И ПОЕТИТЕ ОТ 40-ТЕ ГОДИНИ

Така формулираната в заглавието тема се нуждае от известни уточнения, по-право ограничения в проблематиката, която тя предполага. Тази статия не си поставя за цел да проследи живота на списанието, неговите естетически позиции в цялост и ролята му в културния живот на нацията, нито пък има амбицията (и възможностите тук) да интерпретира творчеството на поетите от поколението в неговата еволюция и пълнота. Изложението ще се движи в друга посока, мисля, също не маловажна. То ще хвърли поглед върху взаимоотношенията на „Изкуство и критика“ и „родените между две войни“ с опит да отговори на два въпроса: защо новта поетическа генерация се утвърждава именно на страниците на това списание (твърдение, което, разбира се, няма безусловна стойност — поет като Александър Вутимски например печата предимно в „Златорог“ и изобщо не публикува в „Изкуство и критика“) и какво е мястото ѝ там. Въпросът за налагането на един или друг автор от дадено издание едва ли е за подценяване — достатъчно е да си припомним случая с Яворов и списание „Мисъл“. Неговото решение — или поне поставянето му с опит за отговор — може да хвърли светлина както върху естетическата насоченост на самото издание, така и върху облика на съответния автор, т.е. по необходимост засяга повече или по-малко и набелязаните „ограничения“.

Случаен или закономерен е фактът, че „Изкуство и критика“ налага в съзнанието на читателя двама млади поети — Валери Петров и Богомил Райнов, и защо тъкмо тях?

Списанието излиза от 1938 до 1943 г. вкл., шест пълни годишнини, т.е. необособено дълго време, но и не съвсем кратко, като се има предвид средната продължителност на живот на нашите литературни издания. По-важно е обаче друго: през целия този период то има ясно определена естетическа концепция, за която най-добре можем да се ориентираме от публикациите с явно изразен програмен характер. „Изкуство и критика“ начева своя път с основополагащата за целите и задачите на изданието статия на Георги Цанев „Нашият литературен живот“ (№ 1, 1938), в която се казва: „И ето: при толкова много писатели — толкова малко поезия! Удивително малко. Прелиствaш списанията — дори добрите, със завоювано име, разгръщаш литературните вестници, търсиш в стихотворните сбирки — и рядко можеш да утолиш жаждата си за истинска поезия. Дилетантство, съчинителство, надути, но празни фрази, измислени образи, подправени чувства, студени разсъждения — ето това са деветдесет на сто от стихотворенията, които се пишат днес.“ Тези твърде остри думи говорят за една строга, безкомпромисна мяра към художественото творчество, превърнала се в същностна черта на редакционната политика. В такъв случай трябва да се предположи, че стиховете на младите поети очевидно задоволяват високите изисквания към художественото слово, след като списанието така охотно и широко разтваря страниците си за тях. По-нататък в същата статия Г. Цанев без заобикалки признава, че обществено-политическите проблеми са по-близки до мислите и интересите на неговите съвременници — което е и напълно естествено и закономерно в конкретната социокултурна ситуация. А „на масата от народа не е днес до изкуство“ — една констатация, която очевидно

ЧИТАЛНЯ

кореспондира с известни Вапцарови стихове. Точно този сам по себе си неособено радостен факт би могъл да бъде и „указател за поета, който би поискал да бъде изразител на душата на своя народ, на своята съвременност". А към края недвусмислено се заявява: „Нещата трябва да се гледат открито и смело и да се наричат със своите собствени имена. Тоя, който обича българската литература, трябва да разчиства пътя за ценното и хубавото в нея." По всичко личи, че редакторът добре е разбирал необходимостта от вливане на нова кръв в българската поезия, от разширяване на нейния проблемно-тематичен и художествен обхват.

Да се правят изводи за естетическата политика на едно издание само въз основа на манифестите и програмните статии, разбира се, е наивно и неправомерно. Обаче прокламираните тук и в поканата за третата годишнина на „Изкуство и критика" (тя също има програмен характер) принципи се следват неотклонно — списанието се стреми да обхване културния ни живот в неговата цялост, запазвайки „висока мярка", „строга съвест и чувство за отговорност пред българската култура".

Така заявените позиции се защищават както с имената на сътрудниците, така и чрез характера на публикациите. За общата естетическа и идейна насоченост на изданието може да се съди по факта, че тъкмо тук Христо Радевски помества редица свои стихотворения, и то възлови в собствената му поетическа еволюция — „Моят стих" (творба с явна проблемно-тематична близост до програмната статия на Г. Цанев), „Любов", „Вечерни", поемата „Мечта". Списание с определено лява ориентация, „Изкуство и критика" обаче не стеснява своите граници, не робува на догматиката и сектантските предубеждения както по отношение на литературното наследство, така и към съвременната култура. Практически то съумява да се превърне в притегателен център за автори от всички поколения, с разнопосочни идейно-естетически възгледи, но обединени в най-важното: значителен принос в развоя на българската литература. На страниците съжителствуват белетристи, изявили се още през миналия век — Т. Влайков (глави от „Преживяното"), начеващите — П. Вежинов, Ем. Станев, Ст. Ц. Даскалов, утвърдени автори с различни естетически и идеологически платформи — Г. П. Стаматов, Н. Райнов, Б. Райнов, Й. Йовков, Г. Райчев, А. Каралийчев, Ст. Загорчинов, К. Петканов, О. Василев, Г. Караславов, Ил. Волен. Не е различно положението и при поетите: освен споменатите стихове на Радевски, творби на Ем. Попдимитров, М. Белчева, К. Христов, Ат. Далчев, Ас. Разцветников, Сл. Красински, Бленика, М. Петканова. Случайни гастрольори тук не се допускат — разбира се, с едно-две незначителни изключения, които не променят впечатлението за спазване „висока мярка", пък и са неизбежни спътници в живота и на най-реномирани издания. От друга страна, „Изкуство и критика" е максимално далеч от фанатичните сектантски „отграничавания" на пролетарския печат през 30-те години.

Някои творби, останали по една или друга причина непубликувани, тук виждат бял свят: глава от „Приключенията на Гороломов", невключена в изданието на „Хемус"; глава от непечатания роман на Г. Райчев „Ecce homo", неизвестни стихове на М. Белчева. А истинска журналистическа находка е дневникът на Боян Пенев, части от който се поместват в „Изкуство и критика" далеч преди публикацията в „Златорог". И дали извадките от него са случайно подбрани? Например: „От културата и хуманността на Европа не остана нито следа. Цяла Европа се превърна на лудница. Спасението на европейските народи е в една основна социална промяна, а на балканските — в един съюз" (пасажът носи дата 7. XI. 1915 г., публикуван е в кн. 7 от 1939 г. и влиза в сериозно противоречие с удобно едностранчивите представи за личността и позициите на Б. Пенев). Аналогията със съвременната ситуация е твърде очебийна и явно търсена от редактора. Повече или по-малко сходни настроения пронизват стиховете на Б. Райнов, В. Петров, Ал. Геров (стихотворе-

нието „Родина“, вероятно неслучайно публикувано именно в „Изкуство и критика“), Далчевото „Човек бе сътворен от кал“.

Посочените примери говорят за повишено внимание към литературното наследство, за амбиция то да се осмисли в неговата пълнота и многообразие, да се съхранят връзките с традициите на нашата литература, без робуване на предварително изградени схеми. В една и съща книжка (7, 1939) едновременно са „почетени“ „естетът“ Б. Пенев със страници от дневника и „медвенският овчар“ З. Стоянов чрез обширна статия на Г. Цанев. А тъкмо пролетарският писател Г. Караславов отдава дължимото на „индивидуалиста“ Пенчо Славейков (кн. 5—6, 1942). Когато пък трябва да се защити името на един голям поет от псевдонаучни спекулации, списанието не се колебае да отдели огромно за своите размери място, за да ги дискриминира — такъв е случаят с рецензията на Михаил Димитров за книгата на д-р Л. Русев „Поезията на Яворов в психологична светлина“. По обем и задачи рецензията далеч надхвърли рамките на редовия критически отзив, поставяйки принципни за отношението към литературата и твореца проблеми (кн. 8, 1939). Такъв характер има и мнението (важно за еволюцията на пролетарската критическа мисъл в отношението ѝ към литературната класика) на Т. Павлов, недвусмислено заявено по повод книгата на Иван Мешеков „Яворов поет — богоборец“: „В отличие от Г. Бакалова ние сме съгласни с Иван Мешекова, с проф. Асен Златарова и с много още други, че Яворов даже и във втория си период беше и си остава един от най-големите, най-трагичните, най-оригиналните и най-влиятелните наши поети. Всяка национална литература би се гордяла с Яворова (и от първия, и от втория период на творчеството му)“ (кн. 8, 1940). Разбира се, това не означава, че Т. Павлов няма възражения към интерпретацията на Ив. Мешеков.

Тук вече възниква проблемът за критиката в изданието, положило понятието още в своето название, което говори за съзнателно акцентиране върху този вид литературна дейност (мисля, отново неслучайно от дневника на Б. Пенев са поместени размислите му за критика — за високата му мисия и задачи). „Изкуство и критика“ продължава една наша традиция — в епицентъра на списанието да стои ярка критическа личност, определяща неговата естетическа концепция и формираща критическия му облик. Г. Цанев успява да постигне това както със собствената си интензивна критическа практика, така и чрез солиден брой, но прецизно подбрани сътрудници. Самият той свободно се движи от студията („За историческия роман“, кн. 1, 2—3, 1942) до краткия отзив, където могат да се открият образци на т. нар. оперативна литературна критика: рецензиите за „Божи хора“ на Ил. Волен, „Вихрушка“ на Каралийчев, „Другата Америка“ на Св. Минков и най-вече за „Татул“ и „Снаха“ с прецизния анализ на новото, на приноса на Караславов в трактовката на традиционната „селска тема“. Верен критически поглед, съчетан със здраво разбиране за историзма, демонстрират и статиите за Яворов, Стаматов, Г. Райчев, за критическата дейност на Васил Друмев, статиите „Литература за деца“ и „Маяковски у нас“ — може би първият цялостен опит да се проследи рецепцията на Маяковски в България и влиянието му върху нашите поети от Гео Милев до Богомил Райнов. Освен последната статия за идеологическата ориентация и редакционната политика на изданието твърде много говорят две остро полемични публикации, насочени срещу писания на Йордан Бадев: Хр. Радевски — „За кризата, за римата и за ритъма в поезията“, и Кирил Цонев — „Може ли изкуството да доведе живота в една страна до анархия и пропаст“, доказващи високото равнище на културно-историческото мислене, на социалната култура не само на двамата автори, а и на изданието като цяло. При това списанието не се ограничава единствено в сферата на литературната критика — целенасочено е изведена и защитена амбицията да се обхване съвременният културен живот във всички негови прояви: разглеждат се проблемите на изобразителното изкуство, музиката, театъра, превода, философията и естетиката, редовно се рецензират изложби, театрални

постановки, преводна литература. Тук отново можем да търсим продължение на най-добрите традиции на водещи в миналото наши литературни издания. А списъкът на сътрудниците е повече от представителен: по проблемите на пластичните изкуства пишат Н. Мавродинов, Ил. Бешков, Н. Райнов, К. Цонев, Ив. Ненов, Б. Райнов освен със стихове присъствува и като автор на художествена критика; в областта на музиката — проф. А. Стоянов, Л. Пипков, проф. Ст. Брашованов, К. Петканов. На страниците на списанието се осъществява и естествената приемственост между критическите поколения: до името на Г. Цанев все по-често се появяват имената на Пенчо Пенев, Б. Нонев; П. Зарев заявява афинитета си към проблеми на литературната теория, професионализмът в театралната критика на М. Троянов (псевдоним, зад който се крие композиторът Л. Пипков — еднакво компетентно пишещ по въпросите на музиката и театъра) е наследен от Л. Тенев. Рецензията в списанието не е въпрос на отчетност, тя е престижен жанр. Критиците пишат умно, точно, полемично и нелицеприятно, без да се ограничават в рамките на конкретния факт — търсят неговия социокултурен контекст, развойните тенденции в различните изкуства. А на всичко отгоре и не грешат в оценките си — утвърденото на страниците на „Изкуство и критика“ в повечето случаи и до днес не е загубило художествената си стойност. Понякога конкретният художествен факт е само повод за размисъл върху същностни проблеми в развитието на националната култура. Такъв характер има например публикуваното слово на О. Василев при откриването на изложбата на Давид Перец, поставящо невралгичните и до днес въпроси творец — публика, крещящата и все по-трудно постижима необходимост за формиране на висок естетически вкус у масовия зрител — въпроси, които повече или по-малко открито, но неизменно присъствуват в изданието.

От казаното дотук естествено следва изводът, че „Изкуство и критика“ е еднакво чуждо и на утилитаризма в отношението към художествените факти, и на асоциалността на „чистия“ естетизъм. Към това трябва да се прибави и рядката за нашия литературен живот редакционна толерантност към различни и дори противоположни мнения, намерила най-ярката си изява в проточилата се дискусия между Далчев и Радевски за характера и целите на детската поезия.

Посочените в хода на изложението белези на редакционната политика (разбира се, без претенция за всеобхватност и изчерпателност) поставят началните въпроси донякъде в позицията на риторични. В. Петров и Б. Райнов се появяват именно на страниците на издание, нестрадащо ни най-малко от липса на утвърдени и талантливи автори. Техните стихове се ситуират върху широкия вътрешносписаниен контекст, който пък от своя страна „носи“ цялостния контекст на националната литературна традиция (за пряката връзка с традицията ще стане дума след малко). Широкият, лишен от догматизъм и утилитарност поглед върху литературния и общокултурния процес, високата критическа мярка, нетърпяща компромисите в името на невъплътената в художественост идеологизация, чувството за историзъм в отношението към литературния факт, предполагащо и набито око за новото, толерантното, но не и еклектично приемане на различни типове лирическо мислене, мирно съжителствуващи в „Изкуство и критика“, позволяват на Г. Цанев без колебание да даде място в списанието си на двама млади поети, и то място, което според днешните редакторски представи не се полага на дебютанти. Убедена съм, че ако някои от насилено декларативните стихове на Б. Райнов (които между другото са и най-слабите) спокойно биха могли да се появят на страниците на пролетарския печат от 30-те години — при условие, че са били написани малко по-рано, то същото едва ли би могло да се случи с поеми като „Палечко“ и „Juvenus dum sumus igitur“, които и до днес в очите на някои критици са единствено „самоцелна игра“ със словото. Слава богу за Г. Цанев „обществената ангажираност“ не се е изчерпвала само с голите декларации.

Стана дума за естествената приемственост в критиката. Казаното с още по-голяма сила се отнася до художественото творчество. „Изкуство и критика" съзнателно и последователно утвърждава съвременното изкуство — например „новите художници", а на страниците му най-добре може да се проследи обективната за българската поезия необходимост за разширяване хоризонтите на лирическото мислене, въплъщаващо многоликата и комплицирана същност на съвременника. И не само лирическо: чисто количествените съпоставки показват, че най-печатаният белетрист в списанието е младият П. Вежинов, а от новото поколение наред с него се появяват Ем. Станев и Ст. Ц. Даскалов. Книгите им са безрезервно приети: Г. Цанев рецензира „Примамливи блясъци" на Ем. Станев и „Дни и вечери" на Вежинов, а Б. Нонев — „Сами" на Ем. Станев, като заключителните думи в неговия отзив имат пророчески смисъл: „Той сигурно няма да остане само при разказа: струва ми се, че у него ярко личат възможности и за работи с по-широк обсег" (кн. 5—6, 1941). И на този фон символична е появата в последната от съществуването на списанието книжка на едно съвсем ново име — Блага Димитрова. Явно в редакционната политика елементът случайност е сведен до възможния минимум, списанието целенасочено провежда своята широка, но последователна естетическа линия, освободена от еклектизма, характерен за много, дори водещи литературни издания.

Тесният контакт между „Изкуство и критика" и поколението от 40-те години има и още една предпоставка — списанието е широко отворено не само към националната, но и към европейската култура: важни събития в културния живот на Европа неизменно намират своя критическа интерпретация на неговите страници, печата се преводна поезия (в голямата си част съвременна — например тук са поместени едни от първите преводи на стихове на големия словенски поет Отон Жупанчич) и проза, статии от и за чужди автори. А нали тъкмо „родените между две войни", особено В. Петров, Б. Райнов и Вутимски, влизат в българската поезия с едно модерно, „европейско", дори обременено естетическо съзнание, носят широки културни хоризонти. Тази „културна обремененост" в някои стихове на Б. Райнов дори избива в иронични или саркастични полемики и пародии на литературните традиции в тяхната автоматизираност. Новото поетическо поколение носи съвременна, изцяло урбанистична чувствителност, има очи, отворени за широкия свят, има афинитет към „вечните" човешки проблеми, разбира се, проектирани в кризисната ситуация на своето време. Б. Райнов публикува тъкмо в „Изкуство и критика" стихотворението „Европа", което показва явни — не само в наименованието, а проблемно-тематични сходства с поемата на Вутимски „Европа-хищница". Възлов в стихотворението на Б. Райнов е предизвикателният, събрал в себе си полюсни емоционални състояния — на близост, родство и дистанция едновременно — рефрен „Европа, моя майко, ти вониш".

Споменах за пряката връзка между новото поколение и поетическата традиция. В „Изкуство и критика" Ат. Далчев публикува само пет свои стихотворения, но затова пък много важни в развоя на собственото му естетическо мислене. Подборът им за списанието отново изключва случайността — особено при три от тях: „Ангелът на Шартър", „Огледало", „Човек бе сътворен от кал". Последното, твърде нетипично за Далчев като настроение и проблематика, парадоксално и неочаквано кореспондира със „злобните", „хулигански" стихове на Б. Райнов. А „Ангелът на Шартър" — с кроткия всеопрощаващ благослов на всекидневието, и „Огледало" — с преобръщането на ценностите, естетизацията на „малкия човек" и съзнанието за чудото в делника, намират естественото си продължение в реалноприказния свят от поемите на В. Петров „Нощи в планината", „Детство" (по-сетнешните публикации — „Нощи в Балкана", „Детство"), „Палечко", „Juventus dum sumus igitur". От своя страна Б. Райнов претърпява сложна собствена еволюция именно на страниците на списанието — в първите годишнини много от стиховете му напомнят застиналата

мъртва предметност на ранния Далчев (например финалът на „Беден“ показва сходство с неоднократно разработвания и намерил най-ярката си художествена защита в „Повест“ Далчев мотив за нереалността на самотното човешко съществуване), като, разбира се, не бива да се пренебрегват очевидните разлики в лирическия стил. А последното му произведение, поместено в „Изкуство и критика“, поемата „Възвръщане“, е в различна, коренно противоположна тоналност. Оказва се, че на страниците на списанието могат да се проследят и някои от развойните тенденции в българската лирика, и то в процеса на тяхното формиране.

Казаното дотук говори, че връзката между „Изкуство и критика“ и поетите от 40-те години е повече от закономерна. Защо обаче именно Б. Райнов и В. Петров? Ал. Геров „отсъствува“ по обясними причини, В. Ханчев все още не е изградил собствения си лирически облик, също и Ив. Пейчев. А „болезнеността“ в стиховете на Вутимски — освен всеизвестните факти за взаимоотношенията му с Вл. Василев, — или поне в голяма част от стиховете му, би била в рязък дисонанс с идейно-естетическата насоченост на изданието. По думите на един критик тъкмо В. Петров и Б. Райнов създават нов стил в българската поезия през 40-те години. Г. Цанев твърде ясно ще да е долавял обективната необходимост от промяна в поетическия език, в поетическите стилистики — резултат на ново, модерно естетическо мислене, чиито отгласи можем да търсим и в днешната ни поезия. И затова в „Изкуство и критика“ стихотворенията и поемите на В. Петров и Б. Райнов са като у дома си, а пък списанието е най-ясният знак за раждането на едно силно лирическо поколение.

Ваня Бояджиева

УЧЕНИЦИ И ПОСЛЕДОВАТЕЛИ

I. МИЛЕНА ЦАНЕВА

Милена Цанева е от онези вглъбени и същевременно открити и жизнерадостни творци, за които литературата е отрано дълбоко лична и изстрадана съдба. Израсла сред книги, литературни спорове и живи писатели, които са били в непрестанна връзка с нейния именит баща, видния литературен историк и критик Георги Цанев, М. Цанева черпи направо от изворите вдъхновение и жив интерес към българското слово, вживява се в литературното ни наследство и постепенно става откривател на нови явления и проблеми.

Очарованието на жена изследовател слага отпечатък върху всичките нейни книги, студии и статии. Някакво незабележимо и ненатрапващо се, но дълбоко вътрешно горене трепти във фразата и в начина на преоткриване на автори, епохи, герои. Тя не олекотява проблемите, а навлиза в атмосферата на творческата личност, изчерпва почти детайлно въпросите около оформянето на литературните феномени, създава една едва доловима, почти въздушна, неосезаема връзка между явленията от нашето Възраждане и тези от съвремието. В търсене приемствеността между най-възвишеното и святото от нашето наследство и днешните литературни постижения М. Цанева обикновено достига до откровен и задушевен диалог с читателя, който поглъща и увлича, поражда мисли, създава база за осмисляне на ценностите.

М. Цанева има дарбата да индуктира своя събеседник, да го поведе неусетно по пътеките на откривателската си литературна мисъл и да внуши тайни, до които още не сме се докоснали. Тя притежава ключ не само към творчеството на писатели като Иван Вазов, Христо Ботев, Пенчо Славейков, Светослав Минков, Е. Багряна, Н. Фурнаджиев, А. Далчев, Хр. Радевски, Н. Вапцаров и др., но и някакъв свой усет за доближаване към тези, които я слушат или четат... За мнозина от нас тя понякога става мечтан „събеседник по желание", защото имаме усещането, че тя успява да направи своите литературни прозрения и наши, умее да се самораздава чрез литературата, да изгаря в пламъка на вдъхновеното слово.

От ранни години Иван Вазов става нейна творческа съдба. Името му се свързва и преплита с нейното. Тя е заслужил вазовед не само у нас, но и в чужбина. Може би вътрешно понякога се е бунтувала срещу тази своя непрестанна вярна и почти синовна преданост към неговото дело. Но положително е имала и минути на най-висше удовлетворение и творческа радост, свързани с неговото име. Той я заразява с естествено бликащия си патриотизъм, със сериозното си и коленопреклонно отношение към всичко българско и родно, с безгранична любов и преданост към българските литературни и исторически светини. Това разведрява и обогатява нейния поглед, прави я изключително деликатна, „ревнива" и взискателна към всички по-късни върхове в нашата литература. Но светът на Вазов не замъглява погледа ѝ към останалите ценности и тя ги открива внимателно, без да бърза, с необикновена сериозност за жена и с вродено чувство за отговорност. Изкачила един от най-високите върхове в нашата литература в ранна, почти младежка възраст за литературен изследовател, за нея след това е колкото „лесно", толкова и трудно да се докосне до други, различни от Вазовата поетики.

След Вазов и наред с него М. Цанева успешно ни предлага своите литературни превъплъщения. Една приятна изненада беше например литературнокритическият ѝ очерк за Светослав Минков (1961). Всъщност това е нейната първа книга, след която дълго и усърдно е работила главно в пресъздаване творческия път на Вазов. Такъв рязък преход, изглежда, ѝ е бил необходим не само за да се откъсне от магията на чародееца Вазов, но и да надникне в по-нови светове, които тогава още не бяха сериозно докоснати. Странната и самотна фигура на Св. Минков ще се нуждае все още от нови изследвания, от допълнителни щрихи към портрета му, но без прозренията на Милена Цанева и Симеон Султанов, струва ми се, не биха могли да се направят по-нататъшни литературни проучвания.

В изследователската дейност на М. Цанева безспорно най-голям дял заемат книгите ѝ за Иван Вазов. Тук не бива да се пропуска и почти невидимата ѝ работа като редактор на 22-томното издание на Вазов, за което се изискват пословично търпение, труд и любов. С приносен характер е и нейната статия „Проблеми на литературно-публицистичното наследство на Иван Вазов", където се откриват редица нови Вазови статии, негови съавторства и редакции, а също и двата тома „Критика и публицистика на Иван Вазов" (1979). Книгите на Милена Цанева, посветени на творческата дейност на Иван Вазов, са около шест, но още в много и различни студии, статии, доклади и изследвания са пръснати нейните непрестанни усилия в търсене образа на този велик българин.

Макар че името на М. Цанева е свързано главно с литературната ни история и с делото на Ив. Вазов, не бива да оставяме в сянка нейните по-малки по обем, но наситени със съвременен заряд книги като „Профили и етюди" (1968), и особено „Петима поети" (1974). Последната съдържа литературнокритически портрети на поети, живели и оформили се между двете световни войни: Н. Фурнаджиев, Е. Багряна, А. Далчев, Хр. Радевски, Н. Вапцаров. Тук изпъква умението на М. Цанева да създава портрети, които издават нейните предпочитания. В поетичната съдба на Е. Багряна М. Цанева се вживява с женско проникновение и вътрешен афинитет. Наред с пресъздаването на творческия път на голямата ни поетеса авторката е проникнала в специфично българската атмосфера на нейния стих, открила е особеностите на неповторимата ѝ поетична душевност.

За Н. Фурнаджиев, Ат. Далчев и Хр. Радевски има написани досега силни критически редове. Докосването на деликатното перо на Милена Цанева към тяхната поезия допринася за допълване и обогатяване на тяхната психологическа характеристика.

Свои виждания и концепции в „Петима поети" на М. Цанева съдържа студията ѝ за Никола Вапцаров. На пръв поглед този поет е сякаш чужд на нейния темперамент. Но тя успява да вложи много свои лични акценти при намиране мястото на неговата новаторска поезия и в разкриване на подчертано интимното му отношение към въпросите на революционната борба. М. Цанева се докосва до особената чувствителност на Вапцаров към човешките аспекти на историята, до характерното за него страдание, предизвикано от човешката драма на революционера в епохата на нечовешки конфликти. Интересен е и паралелът на М. Цанева между Яворов и Вапцаров, тя ги определя като „едни от най-интимно чувствителните поети в българската литература" (с. 181).

Мнозина изследователи са се спирали на разговорната лирична форма в поезията на Вапцаров. М. Цанева също обръща внимание на своеобразната му събеседна интонация. И тази негова интимна „доверителност", както тя я определи, някак особено импонира на изследователката. Диалогът между М. Цанева и Вапцаров, както изглежда, още не е завършен, тя непременно пак ще се връща към този поет, защото неговата интимна задушевност и непреклонна борбеност специално ѝ допадат. У Вапцаров тя вижда своеобразно продължение на най-

добрите революционнопоетични традиции след Ботев, Вазов и Смирненски. Присъствието на вечните понятия живот и смърт при Вапцаров придобиват нов, съвременен философски смисъл. Вапцаровата смърт е скок към бъдещето и тъкмо това е доловила Милена Цанева, сравнявайки подвига на поета с този на Икар и Гагарин.

В книгата на М. Цанева „Профили и етюди“ има една студия, озаглавена „Поет на изстраданата жизнерадост“, която доразкрива важни страни от нейния творчески натюрел. Проследени са и основни черти от образа на Пенчо Славейков. Авторката свързва изстраданата жизнерадост на Славейков с някои особености на националния ни характер и това нейно наблюдение дава повод за размисъл.

М. Цанева разгръща от литературната ни традиция светли неповторими страници и им вдъхва нов живот, разкрива пред съвременния читател жизнеността, оптимизма и величието на българския дух, пренесен през вековете чрез литературата. Отделни заглавия на някои нейни публикации също говорят за насоката на търсенията ѝ: „Неразделната“ (за Мара Белчева), „Сатирикът и неговите приказки“ (за Св. Минков), „Вдъхновен летописец“ (за З. Стоянов), „Поет на националните съдбини“ (за Ив. Вазов) и др. М. Цанева свързва своята творческа съдба с търсенето на автори и теми, които проникват в националния характер на българина, разкриват задълбочено поетичния свят на възрожденски и днешни автори и по този начин тя влиза в задушевен досег със съвременния читател.

Напоследък четохме интересните размисли на М. Цанева за нашите литературни шедьоври. Те ни дават повод да помислим, че е време да се предоставят на читателите по-често и някои шедьоври из областта на българската литературна критика и история, в чиито страници творбите на М. Цанева имат свой ценен влог.

II. АТАНАС СВИЛЕНОВ

Книгата с интервюта на Ат. Свиленов „Събеседници“ (1984) съдържа 12 разговора със съвременни български писатели. Авторът продължава портретуването на избрани от него съвременни творци и струва ми се, че в тази книга той достига до един своеобразен връх в майсторството си на събеседник. Срещите му с писателите не са еднократни, нито само от един период. Обикновено с по-старите автори „запознанството“ води началото си от младежките години на Свиленов, в миговете, когато е общувал с книгите на писателя. Първата среща „на живо“ създава и първото впечатление у читателя, тя е особено важна. Веднага сме въведени в атмосферата на избрания творец, още със самото обаждане по телефона и с начина, по който е приет в дома, още в началните думи на разговора пред читателя застава живият писател с някоя негова важна, отличаваща черта. Свиленов не крие своето участие и пристрастие, но никъде не се натрапва, говори за себе си само толкова, колкото е необходимо, за да се проникне по-дълбоко в същността на автора, който ни представя.

Дълбокото и предварително познаване на творчеството на тези 12 автори, както и на литературата за тях, също спомагат за бързото и някак спонтанно навлизане в творческия им свят. Техните изповеди са максимално искрени и точни, няма повторения, няма разтегнати моменти и обяснения. Всичко е някак специално премерено, уточнено и тази прецизност не е нито скучна, нито хвърляща се в очи. Особено ме учуди и привлече това разнообразие на букета от автори, включени в книгата на Свиленов. Никъде няма „еднакви“ въпроси, сходни запитвания, повтарящи се моменти от техниката на интервюто. Разнообразието се ражда сякаш от само себе си, но всъщност тука личи умението на Свиленов да борави с интервюто — този толкова капризен литературнокритически жанр. Това не е само известна обиграност, изискват се различни комбинативни качества, като бърз и съобразителен ум, голяма деликатност, познаване на литературните и обществено-

политическите факти, вникване в атмосферата на твореца, на времето, когато създава една или друга творба, отчитане на литературната критика, на общия литературен процес и пр. Цялата тази предварителна подготовка съвсем не личи. Пред читателя като на сцената се изправят двама сладкодумни събеседници и когато беседата приключи, можем само да съжаляваме, че не е продължила повече. А може би наистина с някои от по-младите автори, включени в книгата, Свиленов ще продължи своите разговори.

Книгата „Събеседници" се чете на един дъх, защото подбраните имена са не само любимци на автора, но и на мнозина читатели: Ем. Станев, Дим. Талев, К. Константинов, Г. Белев, Г. Цанев, Др. Асенов, Б. Райнов, Г. Джагаров, В. Мутафчиева, Т. Жечев, Л. Левчев, Г. Марковски. Безспорно — талантливи, оригинални и много популярни автори, всеки със своя подчертана индивидуалност, с ярък характер на творец, с личен и значителен принос в дадена област. И в същото време — много различни почерци, полярни вкусове, особени творчески съдби. Обединява ги водещата мисъл на техния събеседник, а също и новата социална действителност, задачите, които стоят пред литературата на социалистическия реализъм. Но нека се спрем на дванадесетте задушевни изповеди, които ни предлага книгата на Свиленов.

Първият разговор е с Емилиян Станев и е от „по-дългите" — около 30 с. Още с въвеждащите въпроси авторът насочва Е. Станев да сподели къде е тайната на неговото „търсачество": „Да, ние сме народ на революционери, който създаде и една революционна по дух, богата и самобитна култура" (с. 8). Ем. Станев говори и за процесите в нашата проза, които я откъсват от описателността: „Не съм престанал да обръщам внимание на диренето на по-голяма пластичност в изображението, на по-съвременни форми на израз, като всичко това го съчетавам с изискването за икономичност. Днешният читател органически не понася бъбривостта" (с. 9). Ем. Станев не обича да го разпитват без повод, а само когато е издал нова книга. От своите творби най-много цени „Антихрист" и сборника с разкази „Вълчи нощи". Това интервю на Свиленов е толкова богато, че един негов прочит не е достатъчен. Отначало добиваш общо впечатление за големия и неспокоен творец, а след това изпъкват толкова много подробности, че направо се чудиш как е успял събеседникът му да ги измъкне. Романът „Иван Кондарев" е писан в продължение на 14 години! Някак си от само себе си се ражда и тази откроваща се изповед на Ем. Станев: „...ние, писателите, мислим най-добре тогава, когато пишем. Ние не знаем какво знаем всъщност. Това е едно познание, скрито в самите нас, неизвестно, което, като седнем да пишем, разкрива тайната си..." (с. 28). Или: „Колкото повече остарявам, толкова по-мъчно разбирам дори себе си" (с. 32). Беседата с Ем. Станев свършва, но на читателя му се иска тя да продължи, иска му се Свиленов да не е отпечатал всичко, да е запазил нещо и за една бъдеща „трета книга"...

Портретите в предлаганите интервюта са хем завършени и цялостни независимо от тяхната дължина, хем и „недовършени", защото авторът им е успял да раздвижи нашата мисъл, да ни приближи максимално до твореца, за да ни остави сякаш сами да беседваме с него и след прочитането на интервюто. Заработило е нашето въображение, пуснат е някакъв вътрешен механизъм между Свиленов, събеседника и читателя и ние сами вече можем да питаме и да си отговаряме, ако познаваме творчеството на автора, разбира се. А не е ли това една от магиите на интервюто?

Срещата с Димитър Талев е много кратка, но запомняща се. Започва малко тайнствено, с любопитна кореспонденция между двамата събеседници. Прилича на спомен по-скоро, на кратка изповед, на есе. Но и тук витае духът на големия български писател.

Общуването с К. Константинов също е придружено с кореспонденция, понякога това е, изглежда, стил на Свиленов, тя създава особена интимност и по-силна връзка между двамата събеседници. Внася и по-голяма достоверност. Споменът при срещата също присъствува и носи известен романтичен ореол, придава и повече

субективност на разговорите, по-голямо очарование. Тук присъствуват и извадки от бележник. Така събраните спомени и бележки от различни години завършват през лятото на 1969 г., когато К. Константинов е бил вече неизлечимо болен. Свиленов му занася пет екземпляра от току-що излязлата в „Български писател" книга „Върхове" и го вижда за последен път. Тогава е нарисувал и един негов последен запомнящ се портрет: „На вратата на жилището си той се появи като че ли все същият (а знаех, че е неизлечимо болен), само че по-блед и някак като че ли прозрачен. Имах чувството, че целият е от крехък млечно бял порцелан и че при най-малък допир ще се счупи" (с. 48).

За първи път при Гьончо Белев Свиленов отива едва тринадесетгодишен и атмосферата от срещата е предадена почти в юношеска приповдигнатост и разпаленост. Тяхната близост продължава до самата смърт на писателя и в интервюто често се примесват есеистично-споменни моменти с деловия тон на въпросите. По-точно въпросите са само тук и там, а цялостният портрет на Гьончо Белев е постигнат чрез фактите, предадени и с есеистичните отклонения на спомена. Така Свиленов създава и своеобразен жанр на интервюто, което съвсем не се изчерпва само с въпросите, а на помощ идват спомени, писма и някои кратки разсъждения и характеристики. Но всичко почива на документална основа и това създава още по-голяма автентичност.

Най-респектиращ и може би най-изчерпателен портрет скица е направен на Георги Цанев. Макар че започва веднага с пряк въпрос и в него няма да срещнем много отклонения, това интервю има характер почти на литературнокритически портрет, толкова е подробно, задълбочено, изчерпателно и добре композиционно премерено. Сякаш самият Г. Цанев със своята добросъвестна последователност и голяма стриктност е направлявал беседата. Проследен е целият жизнен и творчески път на големия критик — от ранно детство до настоящите дни. Посочени са мястото и приносът му в нашата литературна критика и история, реставрирано е времето, в което е израснал, дружбата му със Смирненски, Георги Бакалов, Асен Разцветников, Н. Фурнаджиев, осветлени са много деликатни моменти от развитието на критиката, неговото непрестанно устояване срещу сектантството и догматизма в литературната критика и история. Постепенно се очертава и портретът на Боян Пенев, изиграл съществена роля в творческия живот на Г. Цанев. За своя учител критикът говори с голям пиетет: „Боян Пенев без да пренебрегва фактите, без да страни от проучването на огромен документален материал, разтълкува този материал от гледището на естетически позиции. И това е неговият принос в нашата литературна история. За пръв път историята на литературата стана история на развитието на художествените ценности!" (с. 73).

Разговорът на Свиленов с Г. Цанев е особено ценен и с това, че целият е изпъстрен с много любопитни спомени на самия Г. Цанев в неговия дълъг път през годините. Освен с точна характеристика на Боян Пенев тук ще срещнем и портрет на прогресивния чешки критик Фр. К. Шалда, чиито лекции Г. Цанев слуша в Прага през 20-те години. Твърде интересни са и споделените мисли на Г. Цанев за литературната критика: „Талантът на поета е да създава художествени образи, а талантът на критика е да създава критически образи като използува образите на поета и опита от живота" (с. 78).

Привличат вниманието в разговора и мислите на Г. Цанев за рецензията: „Трябва да призная, че и аз най-много си харесвам рецензиите от цялото си литературно дело. Смятам рецензията за нещо много сериозно и много отговорно. Литературнокритически очерк, литературнокритическа статия може да напише всеки специалист филолог, но не всеки може да напише сносна рецензия. Тя е всъщност най-типичната литературна критика. Рецензията е голямо изпитание за автора си... Мен едно време много ме критикуваха, че говоря за критически усет. Но аз винаги съм считал, че ако нямаш критически усет, никаква идейна и теоретическа подготовка не може да ти помогне. Което, разбира се, не значи, че тази подготовка е излишна — напротив, необходима е" (с. 78).

Разговорът с Г. Цанев обхваща около 20 с. и е един от най-сполучливите в книгата и затова, защото сам А. Свиленов е ученик и следовник на Г. Цанев в критиката, и тази непосредствена приемственост личи в оформянето на беседата.

Много обхватен и дълъг е разговорът с Др. Асенов. Той обхваща 60 с. и би могъл след известни допълнения да излезе отделно — в поредицата на „Литературни анкети" например. Но и тук той създава свой особен белетристичен пълнеж в книгата, увеличава нейната безспорно голяма стойност. Образът на този интересен писател, наш съвременник не толкова по време, колкото по мисъл, е изграден доста пластично, започва от ранните му детски години и завършва с фаталната за него 1979 г. Един умен събеседник, какъвто беше Др. Асенов, сам създава атмосфера за проникновен и сериозен разговор не само върху собственото си творчество, а и по въпросите на писателското изкуство. Проникващата му и безпощадна мисъл съпътствува всички отговори. Струва ми се, че той е имал още какво да сподели, но нарочно се е ограничавал, защото не е желаел да говори много за себе си, да доминира. Някаква особена скромност сякаш го е съпътствувала, която иначе той прикриваше с цветисти изрази и заразително бликащ хумор. Но тук, в беседата със Свиленов, е изведнъж много сериозен, дори ми заприлича на някой от неговите положителни герои от пиесите му — готов да се раздава, да съобщава скромно мнението си, което дълбоко е премислил, да търси корените на злото, да прониква със загриженост в сложните съвременни човешки отношения, да се старае да ги разбере и да ги обясни... Особено интересни са размислите на Др. Асенов за характера на литературното творчество, за ролята на живота върху оформянето на твореца:

„Според мен впечатленията от детството (но не само от него, а от целия ранен човешки живот) наистина подхранват най-трайно едно творческо дело. Имам своя теория по този въпрос, която ще споделя в разговора. Смятам, че впечатленията, които са в основата на една литературна дейност, са от две категории. Първата категория наричам първоначално натрупване на опит или главен акумулатор, генерално зареждане на акумулатора. Втората категория наричам допълнително натрупване или презареждане на акумулатора. Веднага ще кажа, че ако липсва първият етап, неминуемо се идва до състояние на херметизация, на бързо изчерпване, на самоповторение и т. н." (с. 104).

Като автор на съвременни драми Др. Асенов споделя и свои мисли за драматургията, например за „трите кита", на които се крепи драмата: „големият човешки образ, яркият конфликт и дълбоката проблематика" (с. 130). Писателят споделя, че има в главата си доста ненаписани пиеси, които за жалост не може да осъществи.

Особено привлекателно е интервюто с Богомил Райнов. То е от предълго кратките, това малко ни учудва, защото този автор е може би златна мина за анкетьорите. Но то тук е оригинално, защото е посветено на една тема: на криминално-приключенския жанр в литературата и в киното. Едва ли този жанр е така добре характеризиран другаде у нас освен в тези сбити, лаконични, но много точни и задълбочени отговори на Б. Райнов. Тук ще срещнем кратки характеристики на Дашиъл Хамет, Реймънд Чандлър, Агата Кристи, Конан Дойл, Ж. Сименон, Джим Томпсън. Б. Райнов си служи с оригинални паралели между нашите и световните класици на криминално-приключенския жанр. Той споделя: „До Априлския пленум подценявахме много неща. В това число и жанра, който ни занимава. Изобщо оставяхме едно оръжие да бъде използувано от противника срещу нас, вместо ние да го използуваме срещу противника" (с. 167).

Вкусът на Свиленов към оригинални творци новатори проличава и в разговорите му с Вера Мутафчиева, Тончо Жечев и Георги Марковски. Някои от тях са още „спорни", критиката не е приела изцяло особеностите на творческото им

кредо. С деликатност и професионално умение Свиленов поднася кратките самохарактеристики на тези автори. Любопитна е изповедта на жената—писател и учен, Вера Мутафчиева, която говори за особения „исторически" въздух в нейното семейство, за подтиците, които я насочват към историята и към писателството, за традициите и новаторството на историческата тематика в нашата литература. Мен специално особено ме заинтригува отговорът на писателката на въпроса: „Какво смятате, че непременно трябва да направите?" — Тя казва: „Да напиша спомените си. И не смятам, че това е работа за отлагане, повечето автори я отлагат, докато стане късно" (с. 220). Писателката е замислила да напише както документално изложение на спомените, така и роман върху същия материал. И както забелязваме, този неин експеримент вече е започнал да се осъществява с появяването на отделни художествени откъси от нейни ранни спомени по страниците на периодичния печат.

Задъхано и импулсивно протича беседата с Тончо Жечев. Свиленов го е оставил да разгръща много белетристично своите отговори и те приличат на късове есеистична проза. Тук има спомени, размисли, портрети на приятели, пресъздаване на отделни моменти от нашата действителност, мисли за критиката, за отделни писатели. Но най-важното е, че присъствува „на живо" самият Тончо Жечев — с неговата жива реч и маниери, с неизменното му чувство за мащабност, историчност и народопсихологичност, със страстта му към откривателство, с неизменната му любов през годините към документалното четиво...

В разговора с Г. Марковски се натъкваме на едно особено „опониране" на интервюирания, което прави беседата несъмнено по-привлекателна и интригуваща. Дори до края Свиленов не се съгласява напълно с мнението на Марковски за критиката, но това не е попречило на писателя да изложи своите мисли, нито на анкетьора да поставя своите въпроси. Между многото интересни мисли, споделени в това интервю от Г. Марковски, бих искала да отбележа схващането му за писателството и за изкуството като „неосъзната рефлексия срещу смъртта, инстинкт за живот, една не безсмислена надежда да останеш сред другите и след като физически няма да те има" (с. 268).

Затваряш книгата „Събеседници" на А. Свиленов с чувството, че си общувал непосредствено с всичките тези 12 оригинални творци. Почувствувал си не само тяхното индивидуално своеобразие и богатство, но сякаш, без да искаш, си беседвал и с невидимия тринадесети събеседник — с неуморимия и доброжелателен автор.

III. ЛЮБЕН ГЕОРГИЕВ

Телевизионните диалози на Любен Георгиев „Московски срещи" са възкръснали върху хартията, станали са достъпни за любителите на книгата. От екрана думите са пренесени върху хартията. Изчезнала е магията на съзерцанието и слуховото възприятие, останал е документът на записа, който ни връща по друг начин повторно към интимните беседи на Л. Георгиев. Сега вече ги възприемаме като читатели. Словото оживява отново, но образът на твореца е „по-духовен", а контактът с него става още по-личен и интимен.

Срещите с именити творци са винаги интересни. Л. Георгиев води непринудено своите беседи с изтъкнати творци на съветската литература и изкуство от три различни поколения. Разкриват се основни моменти от биографията на събеседника, споделени са някои неповторими моменти от творческия процес, затрептяват проблемите на нашето съвремие, пречупени през чувствителната мембрана на отделния художник. Почти навсякъде естествено и откровено присъствува темата за България. Съветските хора на изкуството се вълнуват от нашата съдба, от българските проблеми, от въпросите на нашата литература и култура.

Непосредната връзка и зависимост между най-масовото изкуство, каквото е телевизията, и най-интимните човешки преживявания и размисли, които се излъчват от тези разговори в книгата, е съвсем очевидна и доказана. Убеждаваме се до каква степен може да бъде в помощ телевизионният екран при изясняването на най-сложни въпроси на творческия процес, за това, как се ражда една книга, една роля или песен. В разговорите на Л. Георгиев, събрани в книгата „Московски срещи", нищо не е измислено, всичко е взето от телевизионните стенограми. Тази достоверност привлича, кара те да прелистваш диалозите, да се вглеждаш внимателно в лицата от снимките, да възкресяваш в паметта герои от книги и филми, и най-важното — да размишляваш. Да бъдеш насаме не само с тези именити творци, но и насаме със себе си, което смятам, че е главната цел на създаването на такъв род книги.

Разгръщаш книгата „Московски срещи" и безспорно търсиш своите любимци. Общо са застъпени 29 имена. Това съвсем не е голяма цифра, защото всички знаем колко много са именитите съветски творци. От тях авторът е направил вече свой избор. Остава и всеки от нас да го направи. Първата част е посветена на творци на литературата — писатели, поети, критици, литературоведи, а втората — на културните дейци с по-широк диапазон — театрални и музикални скулптури. Всяка среща носи за заглавие една основна мисъл, изречена като заклинание от събеседника. Завесата се вдига с мисълта на Леонид Леонов: „Живеем в най-важен отрязък от световната история." Това е и нещо като увод към цялата книга. Потъваш в интересната биография на Леонов, разказана пестеливо от самия него, научаваш неочаквани подробности. Постепенно те обхваща някакво особено чувство на отговорност, навято от него, особено когато той споделя, че според него в тези няколко десетилетия, в които ние живеем, се решава съдбата на човечеството не за едно столетие... и трябва да се мисли честно, обемно, мащабно. Струва ти се странно, че този великан на съветската проза признава трудностите, които съпътствуват писателския труд. Той смята, че тези трудности са преди всичко композиционни: „Трудностите на композицията са предимно трудности на съразмерността на произведението, на самата му форма. Всичко останало, така да се каже, е дадено."

Самият Леонид Леонов смята Валентин Распутин за „много талантлив човек", затова някак веднага и истинктивно разгръщаме страниците, където е записана беседата с него. Тук се разисква проблемът за гражданствеността в литературата. Схващанията на Распутин за „писателя гражданин" не са банални. Според него „Гражданствеността е съвестта на писателя. Гражданственост е да се изразяват онези проблеми, които читателят очаква от литературата, онази правда, която е необходима за създаването на истински литературни произведения. Без правда, без съвест, без проблеми литература не може да съществува...". Интерес будят и мислите на Распутин за т. нар. трагични сюжети: „Трагедийността не е спасителен ход, а възможност да се разкрие най-пълно жизнената правда." Много впечатляваща е срещата на Л. Георгиев с Виктор Шкловски, роден в Петербург през 1893 г. Той е съвременник и близък съратник на Маяковски и Пастернак, на Айзенщайн и Довженко. Публикува вече седем десетилетия (от 1910 г.). Оригинални са неговите оценки за Лотман: „Лотман ми напомня учител по гръцки език, който обучава хората как да се ползуват от буквалните преводи. Историята на литературата е нещо много по-сложно." И малко след това Шкловски се учудва: „Изумява ме, че 40-годишни филми вече не могат да се възприемат. А столетна книга, дори отхвърлена, може да се окаже млада!" Неговият девиз стават рискът и безпокойството, т. е. вечната младост на човешкия дух, който той е опазил непокътнат.

В първата част на своята книга Л. Георгиев предлага разговори още с Алексей Сурков, Дмитрий Благой, Галина Серебрякова, Виталий Озеров, Афанасий

Салински, Рустам Ибрахимбеков, Михаил Рошчин, Александър Гелман и Нил Гилевич. Навсякъде образът на събеседника е оригинален и неповторим. Самият водещ никъде не се самоизтъква, не парадира със себе си, сякаш стои зад кулисите. Някакво неизпитано патриотично вълнение обхваща Нил Гилевич: „За мен българската поезия е една щкола." Той е превел над 20 000 стиха на български автори, а също много разкази и романи. Неговите заключителни думи изпълват с истинска гордост българския читател: „Имате голяма, велика поезия, с която можеда се гордеете пред целия свят!"

Втората част от книгата, както вече се спомена, съдържа разговори с именити дейци на съветската култура: актьори, режисьори, композитори... Букетът от имена тук се състои от единадесет души, всеки от които е световно прочут. Любен Георгиев е отново в стихията си. Неговата личност присъствува невидимо, но компетентността, ерудицията, любовта и разбирането стават „водещи", достигат глъбините на творческата същност. Предизвикани са изключително интимни откровения, в които се оглеждат широтата и благородството на руската душа, светогледът на съветската творческа личност. Всяка индивидуалност е неповторима: Вера Марецкая със своя девиз „Човекът трябва да живее за другите"; Ия Савина с изповедните думи: „Любовта е огромен талант"; Йосиф Толчанов със своето „утешение" „Пушкин е моето огромно утешение в живота"; Ян Френкел с простотата на откровението си „На празно място песен не възниква". Във втората част се съдържат също изповедите на Тихон Хренников, Лев Карбел, Юлия Борисова, Анатолий Ефрос, Татяна Доронина, Едуард Колмановски, Юрий Каюров, Аркадий Анастасиев, Инна Вишневская и Вера Максимова. От всички разговори някакво необикновено, „театрално настроение заразява читателя. Иска ти се да отидеш на театър, да слушаш музика, да проникваш в най-потайните кътчета на творческата личност. С други думи преживяваш истински звездни мигове".

Научаваме например как точно е написана пиесата „Альоша" от Едуард Колмановски — след първото му посещение в България през 1962 г. Композиторът е щастлив, „когато песента придобива криле и навлиза в живота". Зазвучават сякаш песните на Едуард Колмановски в изпълнение на Едита Пиеха, Йосиф Кобзон, Людмила Зикина, Клавдия Шулженко, Мая Кристалинская, Георг Отс, Марк Мернес, Едуард Хил и др. Наистина не можем да не се съгласим с думите на Евгений Евтушенко, че особеността на музикалния свят на Колмановски се състои в неговата „многообхватност и пълнозвучност".

Привлича вниманието диалогът с Ия Савина, известна от филмите „Дамата с кученцето", „Сюжет за малък разказ", „Престъпление и наказание", „Романс за влюбени", „Всекидневието на д-р Калинкова" и др. Според Ия Савина нейните героини са „жени, по своему талантливи. Анна Сергеева е талантлива със своята любов, с безкрайната си вяра в любовта. Кога става тя човек? Тогава, когато обиква. Разбира се, любовта е огромен талант!" От своя страна, бихме допълнили, че тъкмо тази актриса притежава редкия талант да изразява голямата любов на сцената и екрана, да ни накара да повярваме в нея, в това, че тя наистина съществува и преобразява човека!

Юлия Борисова споделя свои много интересни мисли за съвременния стил на актьорската игра. Според нея: „Първо е необходимо да бъдеш актьор, определен точно във времето, в днешното време, в тази минута, тъй като с актьора за съжаление умира и неговото изкуство. Говорим за живия театър, а не за онова, което може да остави киното или телевизията. Съвременността се определя от взаимоотношението ни с днешната зрителна зала, с днешната! Болките на века са станали твои болки!"

Книгата „Московски срещи“ носи притегателна сила и след като си прочел изповедите. Кара те да прелистиш някои пасажи, да размишляваш за тайните на творчеството, за феномена изкуство. И същевременно дава рядка възможност да изпитваш радост от обаянието на творците, чувствуваш се останал сякаш насаме със самите тях. Такъв род телевизионен дневник загубва вече своята „масовост“ като явление на масовата култура, става много личен и интимен, носи свое неповторимо очарование, защото възбужда интерес към живия творец, към неговото индивидуално слово, към магията, която прави обикновения човек любим герой, писател, знаменита личност, дълбоко свързана с проблемите на века.

Илия Тодоров

СТИХОТВОРЕНИЯТА НА КОНСТАНТИН МИЛАДИНОВ

През 1912 г. във връзка с 50-годишнината от трагичната смърт на Братя Миладинови Ив. Д. Шишманов публикува в кн. 3 на „Списание на Българската академия на науките“ обширна научна студия под наслов „Значение и заслуги на Братя Миладинови“. Всъщност това е първото монографично изследване за живота и дейността на двамата братя. В края на това изследване видният учен отделя специално внимание на личността на Константин Миладинов, за да подчертае, че той има всички основания да дели славата на по-големия си брат. Тук Шишманов за пръв път споменава за една непозната дотогава страна от дейността му — неговите поетически опити: „Един ден той ще трябва да бъде оценен и като поет, защото от него имаме в московския „Братски труд“, в цариградските „Български книжици“ и в „Дунавски лебед“ няколко стихотворения, достойни да бъдат отбелязани от литературисторика наред с диалектичните поетически опити на Жинзифова.“[1] Десет години по-късно Гео Милев в статията си „Три малки имена“, поместена в сп. „Трудовак“ (1922, № 2), обръща внимание на „незаконно забравения“ поет Константин Миладинов, като заявява: „Но независимо от сборника народни песни Константин Миладинов е оставил няколко лирически стихотворения, писани в Москва, които обаче почти никой не знае. Може би затова, че са писани на стружки диалект. Но в тях личи един жив поетически темперамент, но в тях звучи такава лека музикалност, такова истинско чувство, силни поетически образи и достатъчно за онова време техническо съвършенство, че — ако не беше написано на диалект, — стихотворението „Тъга за Юг“ например би стояло и днес не по-долу от най-хубавите работи на П. Р. Славейков. „Тъга за Юг“ се равни във всяко отношение на „Жестокостта ми се сломи“ например. Едно обстоятелство, достатъчно, за да не трябва да се забрави Константин Миладинов като поет.“[2]

Днес не знаем дали напомнянето на Ив. Д. Шишманов или пък възторжените думи на Гео Милев са подтикнали известния изследовател Антон Попстоилов да събере стихотворенията на Константин Миладинов, обнародвани във възрожденския печат, и да ги направи достояние на тогавашната читателска публика. Онова, в което можем да бъдем сигурни, е че именно подготвената от него през 1924 г. публикация в сп. „Училищен преглед“[3] става предпоставка да се изпълни, при това в толкова кратък срок, пожеланието на Шишманов — да бъде оценен един ден Константин Миладинов „и като поет“.

Първата характеристика на Константин Миладинов като поет принадлежи на Георги Цанев. В един кратък отзив за публикацията на Антон Попстоилов, поместен във в. „Развигор“ през същата година[4], младият тогава критик, характеризирайки в общи линии поезията на К. Миладинов, посочва основните теми, мотиви, чувства и настроения, които я изпълват, и обръща внимание на най-важните

---

[1] Шишманов, Ив. Д. Студии, рецензии, спомени, писма. С., 1969, 530—531.
[2] Милев, Г. Избрани произведения. Т. 2. С., 1971, с. 135.
[3] Попстоилов, А. Стихотворенията на Константин Миладинов. — Училищен преглед, 23, 1924, № 1, 13—25.
[4] Цанев, Г. Стихотворенията на Константин Миладинов. — Развигор, № 138, 15 апр. 1924.

ѝ особености — дълбоката, органична връзка с народната песен, искреността на чувствата и простотата на израза; същевременно Г. Цанев отбелязва, че езикът, на който са написани стихотворенията на К. Миладинов, „представлява смес от книжовния език — източнобългарско наречие — и родния му говор — стружкия".

Надарен с тънък художествен усет, Г. Цанев е разкрил най-съществените, най-типичните черти на К.-Миладиновата поезия. Проницателният поглед на критика е успял да долови зад текста на стихотворенията живия образ на поета. И ако за нещо трябва да се съжалява, то е само за едно — че отзивът му е твърде кратък, дори фрагментарен, и че по-късно той не е намерил време да се върне повторно към поезията на К. Миладинов, да разгърне по-нашироко своите наблюдения.

Основавайки се на анализа на Г. Цанев, а разбира се — и на останалите автори, които са спирали след него погледа си върху стихотворенията на К. Миладинов[5], ще се опитам да направя една по-пълна литературноисторическа характеристика на тези стихотворения, да предложа един нов прочит. С времето, колкото повече се отдалечаваме от онази бурна епоха, наситена с героични събития и велики личности, толкова по-често се налага да се обръщаме към нейните поети. Защото без поетите събитията и личностите биха се превърнали постепенно в митове и студени паметници; защото тъкмо поетите, запечатали в творчеството си съкровените чувства и вълнения на тогавашните хора, ще ни помогнат да се приближим към тях, да ги разберем, да се почувствуваме техни достойни потомци.

* * *

Константин Миладинов се изявява като поет в края на 50-те години на миналия век. Първите му шест стихотворения („Шупелька", „Не — не пиян", „Бисера", „Голапче", „Желание" и „Клетва") са публикувани през август 1858 г. на страниците на единственото по онова време българско списание „Български книжици" (г. I, ч. 1, № 15, 300—303). Може да се каже, че това е един блестящ дебют: стихотворенията, съградени от живо лирическо чувство, се открояват сред многобройните упражнения в стихотворство от тогавашната епоха. Наскоро след това (през есента на същата 1858 и през 1859 г.) в същото списание са обнародвани няколко други стихотворения на К. Миладинов: „Скърсти" (г. I, ч. 3, № 19, 144—145), „Гърк и българин" (г. I, ч. 3, № 24, 350—351), „Побратимство" и „Думанье" (г. II, ч. 3, № 22, 739—741). Още едно негово стихотворение — „Гърк владика на болгарите", е било предназначено за публикуване в сп. „Български книжици", но е останало ненапечатано[6]. Други три стихотворения („Сираче", „На санцето" и „Егюптин делиа") са поместени през 1860 г. на страниците на издаваното от българските студенти в Москва списание „Братски труд" (1860, № 2, 9—11; № 3, 15—19). Последните му две стихотворения „Тъга за Юг" и „На чужина" са публикувани в издавания от Г. С. Раковски в Белград вестник „Дунавски лебед" (№ 20, 7 февр. 1861). Следователно в течение на две и половина години — от август 1858 до февруари 1861 г. — К. Миладинов е

---

[5] Хаджов, Ив. Бележки върху стихотворенията на К. Миладинов. — Македонски преглед, 11, 1939, № 3—4, 181—211; Арнаудов, М. Братя Миладинови. Живот и дейност. С., 1943, 135—147; Динеков, П. Делото на Димитър и Константин Миладинови. С., 1962, 40—42; Динеков, П. Развитие на литературата през 50-те и 60-те години. — В: История на българската литература. Т. 2. С., 1966, 203—205; Георгиев, Е. Поетическата жътва на Константин Миладинов. — Лит. мисъл, 1973, № 2, 3—9.

[6] Ръкописът на това стихотворение се съхранява в БИА при НБКМ, а.е. II В 604. Тук се намира и краткото писмо, в което К. Миладинов моли приятеля си Д. Павлович да изпрати, ако му е възможно, въпросното стихотворение в Цариград, за да бъде обнародвано. Не е известно дали молбата му е била изпълнена. Стихотворението е публикувано за пръв път Хаджов, И. Едно ново стихотворение на Константин Миладинов. — Македония, № 984, 24 ян. 1930.

обнародвал петнадесет стихотворения. Ранната му смърт — той умира в Цариградския затвор на 6 януари 1862 г., едва навършил тридесетгодишната си възраст — прекъсва един така уверено започнат и многообещаващ път.

Макар и малко на брой, стихотворенията на К. Миладинов се отличават, както изтъква още навремето Г. Цанев, с разнообразие на мотиви и чувства. В тях се преплитат в органическо единство патриотични и интимни теми и настроения. Написани в чужбина (повечето в Москва, а последното във Виена), те изразяват носталгичния копнеж за ведрото родно небе, за красотата на българската природа, за лъчезарната усмивка на любимата девойка; в други вее дъхът на тъга и самотност; трети носят печата на бурната епоха на борбите за национално обособяване. Ако се опитаме да ги разпределим според идейно-тематичните и емоционалните им особености, ще се открояят най-малко четири групи: а) стихотворения с патриотични и социални мотиви („Гърк владика на болгарите", „Гърк и българин", „Егюптин делиа", „Сираче"); б) стихотворения с битова тематика („Скърсти", „Побратимство", „Клетва"); в) любовни стихотворения („Бисера", „Желание", „Думанье", „На чужина"); г) стихотворения, съдържащи други съкровени чувства и настроения: „Шупелька", „Не — не пиян", „Голапче", „На сандето", „Тъга за Юг"). Колкото и условна да е подобна класификация — защото в едно и също стихотворение понякога се съдържат различни мотиви и настроения, — веднага се вижда, че пред нас е един поет с богат душевен свят.

Патриотично-националната тема в творчеството на Константин Миладинов е намерила може би своя най-ярък израз в останалото непубликувано приживе на автора стихотворение „Гърк владика на болгарите". Вземайки пример от титаните на Българското възраждане Паисий Хилендарски, Неофит Бозвели, Г. С. Раковски и др., Константин Миладинов издига глас срещу асимилаторските домогвания на фанариотите, поставили си за цел да претопят българското население. Поетът изобличава гръцкото духовенство, което векове наред е потискало и ограбвало нашия народ и е подлагало на жестоко преследване и унищожение неговата писменост и култура. По своята форма стихотворението представлява монолог на гръцкия архиерей, който с цинична откровеност разкрива истинското си отношение към българите:

А бре болгари, най-прости хора,
бре що ви чинам, ако ве гнетам?
Зар ми йе грижа, ако разора
та чужа земя, къде я шетам?

Представяйки по-нататък картината на народното надигане срещу гръцкото духовенство през погледа на владиката фанариот, К. Миладинов още по-пълно демаскира лукавия враг, който сам изрежда извършените престъпления:

Книгите ваши, история ваша
в народогубач оган фърлихме,
и будущност ви с ръката наша
во темен облак ви я завихме.

Стихотворението наистина не е сред най-добрите художествени постижения на К. Миладинов, но то има важно значение при оценката на неговото литературно дело, тъй като е посветено на един от животрептящите проблеми, пред които е изправена българската нация по онова време. „Религиозниот наш вопрос имат денеска голяма тежина" — бележи поетът в едно писмо до Г. С. Раковски от 12. II. 1861 г. „Гърците — подчертава в същото писмо той — се распоряжават сос нас како со овци. Тие Македония сакает гърцка земя и не может даже да разберат како можит да не йе гърцка. А тамошните повике од два милиона болгари що ке ги сториме? Неужели уще болгарите ке бидат овци, а неколку гърци да ни бидет

овчари! Поминаха тие времина, а гърците ке си останат само со сладкиот им сон."[7] По времето, когато К. Миладинов създава „Гърк владика на болгарите", темата продължава да бъде актуална в българската литература — малко преди това (1859) Васил Попович създава известния си „Монолог или мисли на владиката Илариона", близък и по формата си, и по основната си идея до творбата на К. Миладинов, а Г. С. Раковски печата мемоарно-публицистичното си съчинение „Български за независимо им свещенство днес възбуден въпрос и нихна народна църква в Цариград" (Белград, 1860).

На подобна тема е посветено и стихотворението „Гърк и българин", което някои автори са склонни да приписват на Димитър Миладинов[8]. Написано пак под формата на диалог, това стихотворение е пропито с приповдигнато чувство на национална гордост. Напразни остават опитите на гърка да склони българина да прегърне идеята на елинизма и да се учи „гърцка книга префалена: Тукидита, Еврипида, Иродота и Пиндара". Националното самочувствие на българина е вече извисено, у него няма и сянка от онова чувство на национална малоценност, което преди го е сковавало и го е принуждавало да се обръща към гръцката образованост. Той завършва полемиката с чувството на морален победител:

Немой, гърку, додевай ми!
Пак ти рекоф, пак ти велям:
разбери се — не се гърча!
Ако сакаш, бугари се!

Но ако чрез това стихотворение К. Миладинов повдига националното самочувствие на българина в борбата му за отстояване правото на своя национална култура, чрез друго свое стихотворение („Егюптин делиа") той укрепва вярата на своя народ в собствените му сили в борбата срещу потисниците и изедниците. В случая авторът си е послужил с оръжието на хумора: някакъв циганин, преправяйки се на страшен разбойник, слязъл в селото и започнал да заплашва мирното население, заповядал на жените да му поднесат печена кокошка, люта ракия, бяла погача и пр. Жените се изплашили и се разплакали, но се намерило „едно моме умно", което отишло да извика работещите на хармана мъже. Селяните грабнали вилите и тръгнали да защитят честта си, а циганинът, уплашен, хукнал презглава да бяга и едва намерил спасение при своята циганка. Може да се спори дали в случая стихотворението има иносказателен характер, дали зад образа на циганина трябва да се подразбира турския поробител (както са склонни да го тълкуват Ив. Хаджов и М. Арнаудов). В случая по-важното е друго — на разбойника е противопоставен колективният образ на народа, сплотен и готов да се самоотбранява.

В друг случай, както изтъква и Г. Цанев, патриотично-националният мотив се преплита със социален. В стихотворението „Сираче", изпълнено със съчувствие към

---

[7] Братя Миладинови. Съчинения. С., 1965, с. 87.

[8] Стихотворението е публикувано в сп. „Български книжици" (1858, ч. 3, № 24, 350—351) с подпис: Миладинов. Основавайки се на една бележка, която Кузман Шапкарев е оставил в своя личен екземпляр на списанието, Х. Поленакович приема като по-вероятен автор на това стихотворение Д. Миладинов (Поленаковиќ, Х. Чија е песната „Гърк и българин"? — Годишен зборник на Филозофскиот факултет на Универзитетот во Скопје, Историко-филолошки оддел, № 7. Скопје, 1954, 41—51). Неговата теза се споделя и от заслужилия изследовател и издател на съчиненията на Братя Миладинови Никола Табаков (вж. Братя Миладинови. Съчинения. Под ред. на Н. Табаков. С., 1965, 151—153). Без да навлизам в подробности, ще отбележа, че доводите, поради които това стихотворение се иззема от литературното наследство на Константин Миладинов, са неоснователни или поне недостатъчни. Не бива в случая да се забравя едно важно обстоятелство — липсата на каквито и да било указания, че по-големият брат е писал стихотворения. Освен това през 1858 г., както е известно, той все още не е владеел добре писмената форма на своя роден език. Не е случаен, разбира се, фактът, че първата дописка на Димитър Миладинов на български език датира от 1860 г.

бедното момче сираче, подложено на жестока експлоатация, поетът като че ли е нарисувал трагичния образ на своя народ мъченик, който непрестанно се труди, а чуждият нашественик ограбва до зърно плодовете на неговия труд:

Сираче момче сеяло
и ядна песна пеяло:
къде се чудо видело
седум години во село
да сея, жния и пота
и от моята работа
до зърнице да се изабит,
от чужи да се разграбит!

Не е трудно в случая да доловим народнопесенната интонация. Когато пристъпва към своите стихотворни опити, К. Миладинов е бил отлично запознат с народното поетическо изкуство — сборникът „Български народни песни", съставен от двамата братя, в основни линии е бил вече подготвен. Може дори да се допусне, че тъкмо системната фолклористична работа е подтикнала К. Миладинов към поетически занимания.

Особено осезателно се чувствува присъствието на фолклорната струя в стихотворенията с битова тематика. В „Клетва" например като че ли е пресъздадено едно типично народно заклинание. А пък „Скърсти" възпроизвежда старинния български обичай „молба за дъжд", на който са посветени толкова народни песни. Служейки си умело със средства от арсенала на народнопесенната поетика, К. Миладинов рисува покъртителната картина след продължителното засушаване:

Фала богу, чудо що е ова!
Црна земя за вода е жедна
как сиромаф за стребро и злато;
три месеци капка не прокапа,
облак ми се на небо не каза,
небо горит како сач над глайве.
Поле ми йе сосем побелело,
руда трева пепел се сторила,
црна земя ми се испукала,
бистри реки ми се пресекнале;
волой бучет по поле за вода.

Рано в неделя шествието потегля: попове, старци, мъже, жени, деца и девойки с кръстове и икони в ръце се отправят към широкото поле и пътьом се богу молят: „Скърсти одам, вишни бога молям, господи помилуй нас грешни." И ето, чудото става — едва завърнали се в селото, още преди да оставят иконите в църквата, хората са зарадвани от дългоочаквания спасителен дъжд. Колко позната ни е тази картина и как простичко и трогателно я е пресъздал поетът!

Мотивът на третото стихотворение от тази група — „Побратимство" — е също добре познат. Той е зает от народните песни за облог между овчар и самодива. Младият юнак, след като скита дълго по планини и друмища, среща „самовила самогорска", която, разсърдена, задето е навлязъл в царството ѝ, му предлага облог: той да свири, а тя да играе; ако я надсвири, самовилата обещава да му бъде посестрима, но ако ли тя го надиграе, тежко и горко му — обречен е да загине. Много интересно, много вълнуващо е пресъздадено началото на самото състезание:

Налютена, насърдена,
трепна едно со крилята,
дури облак се подкрена

и се виде бело лице
самовилско, огневито.
Лице бълсна, дури сърце
ми го зави во пламеня.
Трепна дважди, трепна трижди
и ко бела преперуга
тя пред мене, я по нея.
Стреде гора се найдофме.
На рамнина, на ледина
се застоя. — Я засвириф.
Яска свирам, тая играт.
Ко ветрища ко се стретет
дури пущат секайци.

Цели три дни продължава състезанието, докато накрая самовилата, капнала от умора, се признава за победена и обещава за цял живот да бъде посестрима на юнака. Оттогава той е защитен от всякакви външни рани, но душата му е във вечен огън.

Фолклорното влияние се долавя и в някои от другите стихотворения на К. Миладинов. Може би най-осезателно е то в чудесното любовно стихотворение „Бисера“ — един малък поетически бисер, създаден в духа на българската народна песен. Подобно на народния певец, К. Миладинов е съумял с няколко щрихи само да създаде ярък, запомнящ се образ; няколко встъпителни думи — и пред нас блясва ослепителната красота на любимата девойка:

Бисеро, моме, Бисеро,
що носиш бисер на гърло?
Твоето гърло хубаво
и от дробнаго бисера
хиляда пъти по-бело.

Както в народнопесенното творчество любовта у К. Миладинов е преди всичко копнеж, красива мечта. Така е в „Бисера“, така е и в прекрасната лирическа миниатюра „Желание“, където са предадени дълбоко съкровените вълнения на младия човек пред предстоящата любовна среща. Всеки ден той бленува за деня и часа, когато любимата девойка ще дойде и ще седне до него, но същевременно сърцето му се свива при мисълта, как ще излезе пред нея. В историята на българската поезия малцина са заговорвали с такава искреност и непринуденост за своите интимни чувства — може би само Н. Геров и П. Р. Славейков.

Поетът Константин Миладинов обаче познава и другата вечна спътница на любовта — мъката. В най-хубавото от любовните си стихотворения „Думанье“ той дава израз на дълбоко разочарование, което разяжда душата му:

Защо, защо я да любам?
Защо себе си да губам?
Окул-нокул ярка младост
от любовта барат ладост.
Та лад не дат, пламен даат
и во мъки душа клаат.
Защо, защо я да любам?
Защо себе си да губам?

В своя кратък преглед на литературното творчество на К. Миладинов П. Динеков открива в това стихотворение известна близост в настроението с Ботевите „Майце си“ и „Към брата си“, а пък Г. Цанев справедливо го поставя

редом с най-хубавото и широкоизвестно стихотворение на Миладинов „Тъга за Юг". Наистина тук като че ли усещаме горещия дух на Ботевата поезия. Близостта е не само в настроението, но и във формата:

у К. Миладинов:	у Ботев:
Ярка младост ярко греит	Мечти мрачни, мисли бурни
и ко цвеке ме венеит.	са разпнали душа млада;
Барам сенка да с'оладвам,	ах, ръка си кой ще турне
вместо сенка в жарой падвам.	на туй сърце, дето страда?
Защо, защо я да любам?	Никой, никой! То не знае
Защо себе си да губам?	нито радост, ни свобода;
Младост сърцето ми печит	а безумно как играе
без надежда да м' излечит.	в отзив на плач из народа!

Последното любовно стихотворение на К. Миладинов „На чужина", което е и последна негова поетическа творба, разкрива личността на влюбения в друг план. То е написано като че ли с усмивка, с някаква лека самоирония над тъгата и самотността, които обземат понякога младия човек. За това ни подсеща и особената му форма — звучните рими и игривият ритъм:

Я си дремам,
защо немам
що да чина
на чужина.
Имах дома
една мома,
наружена,
накитена;
сънце греит,
ког' се смеит.

Тук също любовта е блян, мечта, но мечта далечна, непостижима, без реални очертания. След като непрекъснато търси крила, за да полети при любимата девойка, поетът я призовава да литне над планините и да дойде при него. Любовното чувство в това стихотворение е някак си приглушено, като че ли под сурдинка.

Убеждаваме се още веднъж колко богата, колко разнообразна е емоционалната палитра на поета К. Миладинов. Четири негови стихотворения са посветени на любовта и всички те са различни по тон и по настроение: докато в „Бисера" преобладава копнежът за физическата близост, в „Желание" този толкова естествен копнеж е потиснат от патриархалната младежка свенливост, в „Думанье" душата на поета изгаря в пламъците на несподелената любов, а от „На чужина" грее едно слънчево настроение, което стопля сърцето на самотния изгнаник.

Разнообразието на поетическото настроение се проявява още по-отчетливо в останалите лирически стихотворения на Константин Миладинов. В „Шупелька", което е една от първите му поетически работи, е показано душевното състояние на поета през трите му възрасти: детството, юношеството и младостта. И през трите възрасти негов неразделен спътник е била свирката: през детството той я надувал из зелените ливади, подскачайки след пеперудите; през юношеството свирил и обикалял с другари край езерата, из широкото поле и по планините; а сега, в годините на младостта, мечтае да остане сам със своята шупелька (кавал) сред природата и да свири песните, които му диктува сърцето („да свира со шупелькаta,/как ке ме учит сърцево"). Стихотворението е поставено на челно място сред първата група творби, обнародвани в сп. „Български книжици", поради което

БАН
БИБЛИОТЕКА

бихме могли в известен смисъл да го разглеждаме като програмно. И наистина всичките останали стихотворения на К. Миладинов са написани под диктовката на сърцето. У него за разлика от повечето му съвременници няма умозрителни теми; той, както справедливо забелязва Е. Георгиев, не чертае предварително някаква социална или национална програма.

Следващото стихотворение „Не — не пиян" е построено в хумористичен план. То представлява монолог на пиян човек, който твърди, че не е пиян: нищо, че му се преплитат краката и залита, нищо, че си удря главата в зидове и камъни, нищо, че пада и става — това са дребни работи, той не е пиян, той нищо особено не е направил; само е изпил една стомна тиквешко вино. С тънката си наблюдателност К. Миладинов е уловил най-съществената особеност на пияницата — да не си признава, че е пиян. Така изграден, образът е колоритен, запомнящ се. Той предизвиква насмешка у читателя.

Краткото стихотворение „Голапче" се отличава със сърдечност и човешка топлота. Малко гълъбче, чудно хубаво, златокрилесто е кацнало при поета и тутакси е отлетяло, преди още добре да го види, преди да му се порадва, преди да чуе гласа му. Но защо? — пита той — и го зове:

Ела ми мило, ела ми, ела ми сега при мене!
Я ке ти хубос пофалям, я ке ти криля помазнам;
Я ке те тебе назобам се со дробнаго бисера,
я ке те чувам секога, мое ми мило, в пазува.

Има нещо вълнуващо, нещо затрогващо в този искрен призив. Може би гълъбчето е олицетворение на щастието, а може би — на онази прекрасна девойка, за която копнее всеки младеж. Това не е ясно. Във всеки случай усещаме, че зад обикновените думи тук се крие нещо друго, че стихотворението е написано под напора на силни чувства. Но дори и да бъде тълкувано буквално, то не губи нищо от своята лирична емоционалност. Може да се каже, че „Голапче" разкрива една нова струна от богатата душевност на поета — струната на нежността.

В съвсем различна емоционална гама е написано стихотворението „На санцето". Всъщност това е една елегия, в която К. Миладинов е изразил дълбоката печал, разяждаща душата му през най-хубавите години на неговата младост:

Сунце ле, сунце премило!
По съта земя си било,
си видело други несчастен
ко мене, сунце, порастен?

Да живя, сунце, без радост,
во най-цветната ми младост!
Кажи ми, има търпенье?
Какво несносно мъченье!

Тук също долавяме ботевски настроения и интонации. Седем години по-късно Хр. Ботев, най-големият поет на България, ще даде израз на подобни чувства в първото си печатано стихотворение „Майце си". В сърцата и на двамата поети в годините на „най-цветната" им младост се е вселила мъката — неизказана, огромна, достигаща космически размери; единият я доверява на най-близкия човек, майката, която ни дарява живота, а другият — на слънцето, също символ на живота. Тази елегия се нарежда между най-хубавите стихотворения на Миладинов.

Най-големият успех на К. Миладинов като поет обаче си остава безспорно стихотворението „Тъга за Юг", заслужено спечелило най-широка известност. Написано през пролетта на 1860 г. в края на пребиваването му в Москва, след като прекарал тежка болест, усложнена още повече от суровия климат, то изразява

неутолимата му жажда час по-скоро да полети за родния край. Поетът вече изнемогва — и нравствено, и физически — в далечната чужбина, където земята е скована от силни студове и брулена от виелици, а небето е покрито с оловни облаци; неговите гърди са пълни със „студой и мисли темни". Той мечтае да има орлови криле, които да го понесат към родните места, блеснали денем под лъчите на животворното слънце, а нощем — украсени от бездънното звездно небе. Всичко там е прекрасно — слънцето, полето, планината, кристално чистото езеро, чиито води менят цвета си при полъха на вятъра:

Не, я не можам овде да седам,
не, я не можам мразой да гледам!
Дайте ми криля я да си метнам
и в наши стърни да си прелетнам,
на наши места я да си идам,
да видам Охрид, Струга да видам.
Тамо зората греит душата
и сънце светло зайдвит в гората;
тамо дарбите природна сила
со съта роскош ги растурила:
бистро езеро гледаш белеит
или од ветар синотемнеит;
поле погледниш или планина,
сегде божева йе хубавина.

Образът на родината излъчва неповторимо обаяние. В тези прекрасни стихове усещаме пламъка на вдъхновението, високия полет на фантазията. И като завършек на чудесната картина следва един великолепен финал на стихотворението, достоен за перото на голям поет:

Тамо по сърце в кавал да свирам,
сънце да зайдвит, я да умирам.

За отбелязване е, че „Тъга за Юг" е написано в същия десетсричен размер (с цезура след петата сричка и с четири акцентни върха), който Ботев е използувал по-късно в знаменитата си балада „Хаджи Димитър". На това обстоятелство пръв обърна внимание И. Хаджов, а след него Е. Георгиев.

Когато определяме най-важните особености в поезията на К. Миладинов, специфичните черти, които определят самобитния ѝ облик, би трябвало да изтъкнем преди всичко нейната близост до българското народно поетическо творчество и езиковото ѝ своеобразие. Отличен познавач и вещ ценител на фолклорното богатство, поетът не е останал неповлиян от него в личното си творчество. Често пъти в неговите стихотворения срещаме постоянните, чудно хубави епитети на народната песен: поле широко, гора зелена, вода студена, ясно слънце, бело гърло, черна земя, руда трева, тежка ръка, ситна роса, темни облаци, ладна сенка и т.н. Метриката на стихотворенията му също е повлияна от стихосложението на народната песен. Стихът на Миладинов в своята основа е силабичен (повечето от стихотворенията му са издържани в осемсричния размер на народната песен). Мотивите също понякога са заимствувани от неизчерпаемата рудница на народното творчество. В отделни случаи близостта е толкова голяма, че някои от стихотворенията на К. Миладинов прозвучават като истински народни песни. Когато създава своите стихотворения, той вече е разполагал с огромното богатство на бъдещия фолклорен сборник. Но тук не става дума за механическо влияние или заимствуване, а за плодотворно въздействие, за органическо проникновение на народнопесенните изразни средства в тъканта на стихотворенията.

Езикът на К. Миладинов, както изтъква още на времето Г. Цанев, „представлява смес от книжовен език — източнобългарско наречие — и родния му говор — стружкия“[9]. Все пак трябва да се подчертае, че в стихотворенията на К. Миладинов преобладават думи и форми от неговия роден стружки диалект: обикновено глаголите в 3 л. ед. ч. сег. вр. окончават на *-м* („течит“, „горит“, „греит“, „учит“ и т. н.), а глаголите в 3 л. мн. ч. окончават на *-ет* („молет“, „доживет“, „стоет“, „светет“); същевременно глаголите в 1 л. ед. ч. сег. вр. обикновено завършват на *-м* („играм“, „секам“, „губам“, „жалам“, „падвам“, „бегам“, „метнам“, „прелетнам“ и пр.), глаголите в мин. св. и мин. несв. вр. в 1 л. ед. ч. и в 1 и 2 л. мн. ч. завършват на *-ф*, *-фме*, *-фте* („напраиф“, „свиреф“, „играф“, „търчаф“, „зедоф“, „поминаф“), а глаголните форми в 3 л. мн. ч. окончават най-често на *-е* („протекое“, „напълние“, „зарадвае“); спомагателният глагол „съм“ срещаме във форма „сум“; членната форма на имената от м. р. ед. ч. е *-от* („дъбот“, „другиот“), и т. н. Родният стружки говор на К. Миладинов се е отразил широко и в речника на неговите стихотворения: в тях срещаме редица диалектни думи, останали извън речниковия състав на книжовния български език от рода на „шупелька“ (кавал), „шкуро“ (проклето), „кутри“ (клети) и т. н. Разбира се, всички тези диалектни думи и форми са въведени от К. Миладинов напълно съзнателно. Подобно на повечето автори от онова време той се домогва да включи родния си диалект в изграждането на формиращия се книжовен български език. От друга страна, под влияние на формиращия се по онова време книжовен език, К. Миладинов употребява в своето творчество немалко източнобългарски думи и форми. Забелязват се например следните глаголни форми за 3 л. ед. ч.: „се раздава“ (вм. „се раздават“ според стружкия говор), „да им разкажи“ (вм. „да им разкажит“ по нормите на стружкия диалект), „клати“ (вм. „клатит“). Често срещаме в неговите стихотворения и формите на глаголи от 1 и 2 спрежение сег. вр. 1 л. ед. ч. без *-м* накрая: „да найда“, „що да чина“, „да си зема“, „за тва седа“. Под влияние на формиращия се книжовен език той допуска в стихотворенията си формите за мин. св. вр. и мин. несв. вр. на *-х*, *-хме*, -хте вм. *-ф*, *-фме*, *-фте*, както се употребяват те в стружкия говор: „търчах“, „нацицах“, „метнех“, „прелетнех“, „кренахме“, „станахме“, „фърлихме“, „правихме“, „постъпихме“ и т. н. (повече подробности могат да се намерят в посоченото изследване на И. Хаджов). Диалектната основа на поетическия език на К. Миладинов днес като че ли затруднява пълноценното художествено възприемане на неговите стихотворения. Но същевременно този особен език им придава, както изтъква П. Динеков в своя анализ на „Тъга за Юг“, „своеобразна, обаятелна атмосфера, оригинално и неповторимо звучение“[10]. Онова, което на всяка цена трябва да се подчертае, е, че езикът на К. Миладинов не е пречка, за да почувствуваме неговото оригинално поетическо дарование.

Направеният преглед на литературното наследство на К. Миладинов ни убеждава, че в края на 50-те години на миналия век на българския литературен хоризонт е изгряла звездата на един истински поет — поет по призвание. Неслучайно Александър Рачински, приятел на К. Миладинов, отбелязва в спомените си, че по време на пребиваването му в с. Минино, в имението „Соколники“ край Смоленск, той постоянно бил обладан от поетическо настроение. Може само да се съжалява, че ранната смърт е попречила за по-пълното разгръщане на неговия талант. Но и достигналите до нас шестнадесет стихотворения имат своето значение в историята на българската литература. Те отреждат на своя автор видно място сред пионерите на новобългарската поезия.

---

[9] Цанев, Г. Стихотворенията на Константин Миладинов. — Развигор, № 138, 15 апр. 1924.

[10] История на българската литература. Т. 2. С., 1966, с. 205.

Румяна Дамянова

ЗА НАУЧНИЯ ИНТЕРЕС КЪМ РЪКОПИСНОТО НАСЛЕДСТВО НА ДОБРИ ЧИНТУЛОВ

Личната житейска и творческа съдба на Добри Чинтулов — един от действителните *поети* на Българското възраждане — поставя въпроси, които времето неизбежно лишава от отговор. Само 13 години след неговата смърт в откровената статия „Добри Петров Чинтулов. Народен поет (Материал за биографията му)“ авторът Ст. Чакъров (Греков) категорично ще заяви: „За жалост днес Чинтулов е вече забравен от всички, за него никой не се е сетил да каже поне две думи в някое от българските списания.“[1] Така Чинтулов естествено споделя съдбата и паметта на големите фигури на националните ни борби, за които патетично и преклонно пише Захари Стоянов в знаменития си предговор към т. 1 на „Записки по българските въстания“.

Изследването на биографията на Д. Чинтулов е труден процес. Неизяснени са значителен брой факти, свързани с личния му живот, с творческите му изяви, с участието му в обществената и културната ситуация от втората половина на миналия век. Съхраненото като документален източник е незначително по обем. Личността на Д. Чинтулов се извайва, и в което е парадоксът, преди всичко чрез спомените на съвременници и очевидци, чрез по-късни признания на негови приятели, ученици. Нещо повече — авторството на по-големия брой стихотворения на Чинтулов се установява също по спомени. Това неизбежно налага необходимата доза условност при неговото определяне. Толкова по-трудно е уточняването на моменти от личната житейска и творческа участ на поета; толкова по-ценно е откриването на всеки много или малко значителен факт от нея.

Съвременниците и изследователите на Добри Чинтулов са единодушни — по характер е бил скромен и тих човек, затворен, дори необщителен. В противовес са революционните му песни, които по свидетелството на неговия ученик М. П. Икономов „произведоха фурор между гражданите, това време беше фуртуна, която на своите криле поднесе всичко“[2]. Трудностите в изграждане образа на твореца Чинтулов тръгват от това противоречие. От друга страна — стриктният и дисциплиниран учител, педантично подготвящ уроците си, не е оставил нито един документ, който да свидетелствува за предаността му преди всичко към учебното дело, на което отдава живота си, и вече след това за творчеството си. Чинтулов не е писал и много писма, няма много кореспонденти. В писмата си, които е пишел винаги и единствено по конкретен повод (обикновено това са делови писма), е сдържан. По-обстойни са писмата му до Сливенската община от Цариград през 1871 г., и то защото подробно и старателно предава в тях всичко по-съществено за хода на Народния събор.

Съдбата на всичко писано и сътворявано от Д. Чинтулов е решена приживе — той изгаря своите ръкописи. Причината е странна: Чинтулов се е доверил на един поп Станчо, в лични разговори с него е разкривал своите съкровени мисли за настоящето и бъдещето на своя народ, чел му е някои от стиховете си с революционен дух в ръкопис. Веднъж му услужил с голямата сума от 5000 гроша,

[1] Илюстрация Светлина, 1899, № 2, с. 2.
[2] Илюстрация Светлина, 1899, № 3, с. 3.

която поп Станчо въобще не му върнал, а след подканванията на Чинтулов го заплашил, че ще го предаде на турската власт заради неговите бунтовни мисли и песни. Изплашен, Чинтулов хвърля всичко в огъня. Така този почти легендарен (също в детайли неизяснен) случай в живота на поета лишава потомците от всички негови ръкописи. Предаден патетично от един от първите му биографи М. Греков с възгласа на Чинтулов — „проклета да е ръката ми, ако хване още веднъж перото да пише за тоя подъл роб", — този случай присъствува във всички по-обстойни изследвания на живота и творчеството на Чинтулов от миналия век, та до днес. Той е исторически сложилият се мотив за отсъствието на лични ръкописи на поета. Този случай е и приблизително определен във времето — около 1857 г. (в писмо до Найден Геров от 1858 г. Чинтулов пише за него като за нещо известно; същата година посочва и В. Пундев в книгата си „Добри Чинтулов" — 1922, с. 109).

В архива на Никола Табаков — един от най-упоритите изследователи на живота и делото на Чинтулов — има едно писмо с дата 22. VIII. 1922 г. от Стоянович от Стара Загора, в което той прилага спомени на Петър Иванов за Чинтулов[3]. Това писмо е и отговор на запитване на Табаков, дали Чинтулов е чел на П. Иванов свои стихове: „Не. Никога. Той беше много предпазлив, защото стихотворенията му бяха повечето с бунтовнически характер."[4] Твърдение, което мотивира постъпката на поета след заплахата на поп Станчо. Като известно доказателство за истинността на случая е и посоченото от М. Греков свидетелство, дадено под линия в статията му „Поетът Добри Петров Чинтулов (Из Сливенските ми спомени)": „Д. Кавалджиев и М. Икономов, сливенски граждани, съвременници на Чинтулова, изповядват: първият, че Чинтулов е *имал спречкване* с поп Станча за 5000 гроша, пък последният казва, че вследствие безнравственото поведение поп Станчо забегнал из Сливен в гр. Пловдив, там починал."[5] За конфликта и заплахата от поп Станчо подробно разказва един ученик на Чинтулов — Михаил Сапунаров, в анкета, дадена на преклонна възраст[6].

В непосредствена връзка с въпроса за унищожаването на ръкописите на поета е и въпросът, какви в действителност са били тези ръкописи. Твърденията на съвременниците на поета са най-общи и невинаги съвсем точни. По-конкретно говори за „един пакет ръкописи" на Чинтулов д-р Хр. Стамболски, но убедително в изследването си Н. Табаков разколебава в тяхната достоверност[7]. За „цяла сбирка от бунтовни песни" говори и авторът на статията „Няколко думи за живота на Добри П. Чинтулов, за литературната му и учителска дейтелност"[8], написана по повод смъртта на поета.

Като по-основателно може да се приеме твърдението на Д. Кавалджиев в едно непубликувано писмо до Михаил Греков от 1898 г. Намиращо се в архива на Греков, то по същество представлява отговори на зададени от Греков въпроси в предходно писмо. Именно в отговор под № 4 четем: „Братовият син Д. П. Ч. разправя, че поп Станчо, като откарал 5000 гроша на Чинтулова, *този пак се е занимавал с поезия*"[9] (к. а., Р. Д.). За поетическите занимания на Добри Чинтулов през този период това с

---

[3] И в едно по-ранно писмо от 1 ян. 1915 г. П. Иванов пише на Н. Табаков: „През 1871/1872 година аз го заварих жив в Сливен, но той живееше уединено и никога нищо не ми е говорил за своите творения" (ЦДИА, ф. 1443, Н. Табаков, а. е. 31). За преписката си с П. Иванов споменава и сам Табаков в книгата си „Добри Чинтулов. Биографичен очерк" (1955, с. 84).

[4] ЦДИА, ф. 1443, а. е. 77.

[5] Юбилеен сборник на българското народно читалище „Зора" в гр. Сливен, 1910, с. 136.

[6] Н. Бозвели, Г. С. Раковски, Д. Чинтулов, Бачо Киро Петров, В. Друмев в спомените на съвременниците си. С., 1979, с. 381.

[7] Табаков, Н. Цит. съч., с. 85.

[8] Янтра, 1 № 13—14, (1886), подпис „Един от учениците му".

[9] ЦДИА, ф. 250, М. Греков, а. е. 190.

едно от най-ранните и непознати досега твърдения, дадено от негов съвременник.

За изясняване съдбата на Чинтуловите ръкописи е важно и друго — атмосферата в България след Кримската война, положението на одеския възпитаник и враждебното отношение към него на някои „неприятели гъркомани". Към това се прибавя и бунтовният дух на неговите песни и вече може да бъде разбрана Чинтуловата боязън от тяхното явно разпространение. И все пак съдбата на Чинтуловите ръкописи след неговата смърт е неясна. А фактите — невинаги оптимистични. М. Греков в цитираната статия в „Илюстрация Светлина" обвинява: „...след смъртта на покойния са останали цял куп всякакви книжа, които отишли по разни ръце, държани били те в голям безпорядък"[10]. Действително запазените оскъдни документи по-скоро свидетелстват за уреждане на финансови и наследствени въпроси след смъртта на поета отколкото за грижовно отношение към книжата му. В последно време в резултат на научния интерес и сериозната издирваческа работа бяха открити тетрадки на един Чинтулов ученик — Петър Вълнаров, и в интересната си статия по този въпрос Д. Леков прави извода: „Тетрадките на М. Икономов и П. Вълнаров показват, че първото достигнало до нас цялостно ръководство не само по риторика, но и по словесност, тъй като много от проблемите на художествената литература са поставени в това ръководство, е съставено от Чинтулов през 1861 г., а твърде вероятно и по-рано."[11]

От цитираното вече писмо на Д. Кавалджиев до М. Греков от 1898 г. става ясно, че интересът към живота и делото на Чинтулов не е само епизодичен израз на почит към паметта на приятеля и учителя. Още в първата статия, публикувана в „Янтра" през 1886 г. (годината на смъртта на поета) от „един от учениците му" — Димитър Стойнов, се поставят и основните въпроси, които ще направляват творческите търсения на бъдещите поколения изследователи: за времето и мястото на написване на Чинтуловите стихове, за точното им определяне и издирване, за автентичния им текст.

Тези две първи статии (на М. Греков е с характер на изследване) върху живота и поезията на Д. Чинтулов остават и до днес основни източници за анализ и научни търсения. Те имат и историческото значение на *документи* за Чинтуловото дело именно защото са писани от негови съвременници, за които Чинтулов е жив спомен.

Интересът към житейската и творческата съдба на Д. Чинтулов продължава и през нашия век, насочвайки усилията към издирване на факти и документи за малко известни страни от нея. В този смисъл значителен интерес представляват материалите, намиращи се в архивните фондове на Ст. Ст. Гидиков, Васил Пундев и Никола Табаков при ЦДИА. Тяхната значимост се измерва не само с усилията за постигане на истината, с упоритото издирване и прецизиране на всеки факт, а преди всичко с онзи своеобразен *диалог*, който тези личности водят помежду си, диалог в писма, насочен единствено към доказване автентичността на всеки документ или събитие. В тези взаимоотношения изпъква моралът на изследователя, дълбоко почувствуваният пиетет към всеки факт от житейската съдба на Чинтулов, долавя се амбицията за преодоляване на неизвестното и с възрожденско усърдие се върви по пътя на неуморното дирене. Не е случайно и твърдението на В. Пундев в едно писмо до Ст. Ст. Гидиков от 21. VIII. 1919 г. за кондики в сливенското читалище, които да бъдат прегледани, „за да бъдат използувани всички познати досега източници за Чинтулова"[12]. Не по-малко интересно е и писмото на самия Гидиков, получил задачата от настоятелството на читалището да отговори на всички запитвания на В. Пундев, като полага усилия да се добере „до особено точни и

---

[10] Илюстрация Светлина, 1899, № 2, с. 3.
[11] Леков, Д. Нови страни от делото на педагога и твореца Добри Чинтулов. — Лит. мисъл, 1980, № 7, с. 58.
[12] ЦДИА, ф. 712, оп. 1, а. е. 45.

интересни сведения". Това писмо допринася много за фактологичната основа на книгата на В. Пундев. Той пише писма на съвременници на поета с ясното съзнание, че те ще останат едни от последните действителни свидетелства, „когато спомените са били по-близки до истината". Прозорливата мисъл на Пундев, че „стиховете на Чинтулов събуждат отново интерес към неговата личност", ще стане водеща не само за проследяване в биографично-библиографски план живота и творчеството на поета, но и като гледна точка за проникване в душевните му пориви, възторзи и терзания. Така книгата на Пундев за Чинтулов остава не само първото обемно, задълбочено и богато откъм факти и документи изследавне, не само първи опит да се обхванат стиховете, станали начало на новата българска литература и в същото време влезли в съзнанието на толкова поколения като песни. С опитите си за навлизане в трудно обозримия дух на поета, в сложните мигове на търсачество и творение тази книга е, определено може да се каже, и първата психография в българската литература.

В архива на Васил Пундев е запазена и черновата на едно писмо до Иван Вазов, вероятно неизпратено[13]. То е още един аргумент за научната прецизност и добросъвестност при работата върху поетическото наследство на Чинтулов. Ето текста:

Господин Вазов,

Събрал съм материали за Чинтулова и бих искал да ги обработя и издам, като прибавя към тях критично, доколкото е възможно, издание на стихотворенията му.

Моля Ви, бъдете така добри да ми съобщите следното: Когато в 1884 год. редяхте с Величкова Христоматията, откъде взехте поместените в нея Чинтулови стихотворения (и известно ли е било това)[14].

Особено бихте ми услужили, ако при това бъдете така любезен да ми съобщите и нещо повече за Чинтулова, но такова, което не е изнасяно досега в печата.

(Ваш почитател)
С почит

На 20. VII. 1922 г. Н. Табаков пише писмо на В. Пундев, с което се засвидетелствува и една друга кореспонденция, и тя е повече от творческо общуване. В нея се разкрива позицията на изследователи, обърнали се към един и същ обект на изследване, и ревностното желание да бъде той анализиран богато и всеобхватно, обединени от споделения интерес към крупната фигура на Чинтулов. Пундев вече е издал своята книга и в писмата си Табаков с уважение и респект ѝ дава висока оценка, наричайки я „един много ценен принос". В тази творческа връзка интересно е и друго — в нея присъствува и споделеното от Табаков за усилията му при издирването на нови факти от живота на Чинтулов, отправените към Пундев въпроси, а също и етичната бележка, че в някои факти ще се получи неизбежното повторение с книгата на Пундев (някои от тях Табаков направо изоставя, тъй като Пундев вече ги е публикувал). В това писмо[15] Н. Табаков се обръща към В. Пундев и с един въпрос, който досега остава нерешен и засяга поетичното творчество на Чинтулов: „За Вашата книга разполагахте ли със стихотворението, което Чинтулов

---

[13] При проверката не се намери в архива на Вазов доказателство, че такова писмо е получено, а също така няма и отговор; в книгата си Пундев отбелязва онези факти, които са му изяснени с писма; за писмо от Вазов не се споменава.

[14] Текстът в скоби е задраскан от В. Пундев.

[15] ЦДИА, ф. 125, а. е. 245, III 2а.

по покана на Антим I е прочел на обеда, даден на делегатите на Събора. — Аз не можах да го намеря. И в София, и тук търсих книгата на Ив. С. Иванов „Сборник статей...". Както е известно, още М. Греков съобщава за такова стихотворение, но В. Пундев в книгата си, коментирайки това съобщение, се задоволява само с констатацията: „Нищо повече не се знае за това стихотворение."[16] Самият Табаков не споменава нищо за него в книгата си.

В едно писмо на д-р Хр. Стамболски, съдържащо отговори на запитвания на Н. Табаков, по този неизяснен въпрос се дава следното мнение: „На 5-то. Обед не се е давал на делегатите на Събора. Следователно Чинтулов не е чел стихотворение. У никого няма такива стихове."[17]

Разменените писма между Васил Пундев и Никола Табаков и техните кореспонденти разкриват дълбоко почувствуваната значимост на една от най-интересните, противоречиви и странни личности на Българското възраждане. Издаването и коментирането на тези кореспонденции биха показали тяхното виждане за живота и творческата съдба на Д. Чинтулов, биха внесли яснота по някои несъвсем уточнени въпроси и нещо повече — биха поставили нови пред бъдещите изследователи.

[16] Пундев, В. Добри Чинтулов (1822—1922). С., 1922, с. 129.
[17] ЦДИА, ф. 1443, а. е. 71.

Николай Аретов

СТРАНИЦА ОТ ПРЕДИСТОРИЯТА НА БЪЛГАРСКИЯ ИСТОРИЧЕСКИ РОМАН

Възникването на новобългарската белетристика е един от ключовите проблеми в цялостната история на българската литература. Редица изследвачи, като Ст. Минчев, Б. Пенев, П. Динеков, Д. Леков и др., отделят специално внимание на взаимодействието между преводната и оригиналната книжнина през Възраждането, виждат в преводите своеобразен подготвителен етап от развитието на новите жанрове. Към тази гледна точка се придържа и Г. Цанев, когато разглежда еволюцията на историческия роман. „Новата българска литература в своето начало не можа да създаде свой оригинален роман — не беше още подготвена за това. Нуждата от подобен жанр тя задоволяваше с преводи от чуждите литератури... Между многото повести и романи се превеждат и исторически.“[1] И след това: „Тяхното (на историческите повествования — б. а., Н. А.) литературно-историческо значение е, че подготвят литературната почва за появата на истински български исторически роман, като култивират вкус към историческо белетристично четиво... Изобщо създават се ония идейно-естетически елементи, от които още се развие истинският исторически роман.“[2] Тези страници си поставят задачата да очертаят някои от проблемите, свързани с развитието на първите възрожденски повествователни творби на историческа тема.

Несъмнено преводната и оригиналната литература на историческа тема са в пряка връзка с историографската книжнина, а също и с някои широко разпространени през средновековието повествователни произведения, като „Троянска притча“, „Чудото с българина“, „Повест за падането на Цариград в 1453“ и др., особено с Александрията, която през Възраждането продължава да се разпространява в ръкописи и е печатана в нов превод, неколкократно преиздаван. На тези произведения се спира и Г. Цанев. Тук ще бъдат разгледани преводни творби, непознати на българското средновековие.

Първите преводни исторически творби, все още твърде кратки, се откриват във Втория видински сборник на Софроний от 1802 г. „Разкази и разсъждения“. Там сред допълненията към Езоповите басни без заглавие е поместена прочутата легенда за Семирамида, вавилонската царица, която измолва от цар Нин да ѝ отстъпи за един ден властта и след това го обезглавява и заграбва трона. Източникът вероятно е свързан с Историята на Херодот (кн. I, 178 и сл.). Сюжетите за Семирамида са доста популярни у нас през Възраждането. Друга история, свързана с нея, се открива в Славейковата „Смесна китка“ (1852) — много по-разгърнат, епизодът с убийството на Нин е включен в „Древна египетска история“ (1853) от Ламе-Фльори, преведена от П. К. Грънчаров. Като отделен фрагмент епизодът е преведен и от В. Друмев непосредствено преди издаването на „Нещастна фамилия“ (Български книжици, г. III, 1860, кн. 3). Очевидно е, че възрожденците са привлечени от личността на необикновената древна царица.

Отделни исторически фрагменти са включени и в раздела „Философски мудрости“ от Софрониевия сборник. Някои от тях са свързани с българската

[1] Цанев, Г. Историческият роман в българската литература. С., 1976, с. 70.
[2] Пак там, с. 103.

книжнина. Към Паисиевата „История славянобългарска“ отвежда фрагментът за цар Улент, изгорен в плевня. С българската история има връзка и фрагментът за Баязид, който е затворен в клетка, защото мъчил раята.

Сходни на Софрониевите исторически фрагменти се откриват в учебникарската книжнина, започнала своето развитие от средата на 20-те години. Най-представителните са в „Буквар с различни поучения“ (1824) на П. Берон и във втората част на „Славянобългарское детеводство“ (1835) на Н. Бозвели и Ем. Васкидович, и двата свързани с „Еклогарион грекикон“ на Д. Дърварис. Всъщност голямата част от фрагментите тук имат исторически характер, свързани са с известни личности от античността и чрез тях илюстрират своите морални тези. Някои от тези произведения се радват на най-широко разпространение по света и влизат в един характерен пласт на културата: „Естествената икона“ — за съперничеството между „зографите“ Зевкс и Парас, „Ползата от зла жена“ — за Сократ и Ксантипа, „Изрядно приятелство“ — за Дам и Финт, „Мучителско благополучие“ — за Дамоклевия меч, за Диогеновия фенер (само в Детеводството) и др.

Класически поне за нашата книжнина е и фрагментът „Братска любов“, в който скитският владетел Скилор илюстрира своята мисъл със здравината на сноп копия. Същият сюжет под заглавие „Седемте пръчки“ може да се открие и в Славейковите „Кратки приказки за децата“ (1870). Тук източникът според Н. Андреева е от творчеството на Кр. Шмид[3]. По-късно сюжетът се свързва с Кубрат и въпреки че не се среща в Паисиевата история, мнозина книжовници, публицисти и художници ще го превърнат в емблема за последните дни на Велика България.

През първите години на 40-те години развитието на краткия повествователен жанр достига своя връх в сп. „Любословие“ (1844—1846) на К. Фотинов и в няколко книги на К. Огнянович — „Календар за лето 1843“ (Цариград, 1842) и отпечатания в Париж „Забавник за лето 1845“, II изд. — „за лето 1846“ . И тук античната история е източник за поучителни разкази. По-разгърнат е „Сила любве ко Отечество“ (от Календара) — за Темистокъл, избягал при Ксеркс, но не пожелал да воюва срещу прогонилата го Атина — един особено популярен във възрожденската ни книжнина мотив.

Едно от новите явления в преводната ни книжнина, които се забелязват в „Любословие“, е интересът към античните автори, които за читателите от XIX в. носят някои от белезите на историческо повествование. Най-голям интерес в случая предизвикват преводите от Херодот, с когото могат да се свържат и някои фрагменти от учебникарската книжнина, а и от Софрониевия сборник. Фотинов превежда два кратки откъса: „За женитба“ и „Народна нравност“ (Любословие, 1844, ч. 5). Въпреки че не е превод от неговата „История“, с Херодот е свързано едно много интересно от гледна точка на източниците и пътищата за създаване на историческа белетристика произведение — „Гозба Валтасарова“ (Любословие, 1845, ч. 10 и 12). Тук са посочени точно дори главите на източниците, които са използувани — Библията („Книга на пророк Даниила“) и Херодот. В. Пундев открива първообраза на творбата в гръцкото списание „Апотики...“[4]. Заедно с „Гозба Валтасарова“ в кн. 10 започва и описанието „Развалини на Вавилон града“. Според В. Пундев то е взето от гръцкия превод на географията на Адриано Балби (1782—1848), в която също се цитира Херодот. Долавят се предпочитанията на Фотинов — съставител на „Общо землеописание...“ (1843) и бъдещ преводач на Библията.

---

[3] Андреева, Н. Произведенията на Кр. Шмид в България през Възраждането. — Год. на ВИТИЗ, 7, 1962/1963.

[4] Пундев, В. Гръцко-български литературни сравнения. — Сп. БАН, 38, 1927.

Компилаторът от „Апотики“, който обединява двете повествования, в „Гозба Валтсарова“ търси компромис: събитията във Вавилон дава според Библията, а обсадата и завземането на града — по Херодот, като стремежът му е да съгласува библейския текст с Херодотовия, а не обратното. Вавилонският цар е назован както в Библията Валтасар, но се пояснява „според сичка вероятност тоя е назоваемий Лавинит от Елинския историк“. Персийският цар обаче е наречен Кир (по Херодот), а не Дарий (както е в Библията) и това изглежда на съставителя напълно естествено.

Благодарение на обединяването на двата текста се достига до възможността да се проследят събитията в двата лагера от две гледни точки — на Вавилон и на обсаждащите го перси. Трудно е да се определи еднозначно какво е взел от двата си източника компилаторът. Те не са абсолютно различни по жанр. Би било неточно да се приеме, че от Херодот е взето повествованието за събитията, а от Библията — вторият план. Това в най-добрия случай може да е било субективното намерение на компилатора, неговият замисъл. Но на практика се е получило нещо по-различно — и от двата източника е взета по една любопитна история — пророчеството на Даниил от Библията и военната хитрост от Херодот.

В творбите за Вавилон като цяло се очертават три начала, които се стремят към обединение: библейската легенда, античната история и новата позитивна наука. Това са и три степени на стремежа за осмисляне на миналото, три исторически форми на обективно според авторите им повествование.

По-силно е привличането между библейския текст, който е и най-познат на българина от епохата, и историческото повествование. Редакторът на „Любословие“ чувствува необходимост да прибави описанието, но го представя отделно, било понеже по принцип превежда точно, било понеже не се решава да прибегне до възможностите на фикцията, на пресътворяването.

В средата на 40-те години се появяват първите няколко пълноценни преводни белетристични произведения, в които се забелязват елементи на историческо повествование. „Приключения Телемаха“ (1845) от Фр. Фенелон, превод на П. Пиперов, пренася читателите в античността. Но същински исторически произведения са драмата „Велизарий“ от К. Х. Траучен, преведена едновременно и независимо един от друг през 1844 г. от З. Симеонов и Ан. Кипиловски, и повестта „Покрестението“.

След няколко произведения от антични автори се появява и творба, писана в по-ново време и посветена на античността — „Покрестението на един свещених Исидин... Преведено на български език от Василия Станковича Свищовца. Букурещ, 1845“ (II изд., 1875).

Сюжетът не е особено сложен — християнинът Олинт среща жреца Апекид и му говори за предимствата на християнството, по-късно го завежда на едно „събрание духовно“, където Апекид фактически приема новата вяра. Следва още една среща на жреца с един старец, който е присъствувал на събранието. С това повестта завършва, сюжетът се състои от три срещи, три разговора, като се подразбира, че те са част от по-продължителни отношения между героите. Трите епизода са сходни помежду си и напомнят за често използуваната дотогава в преводната ни книжнина сюжетна ситуация, в която мъдрец поучава един или няколко свои слушатели.

Една характерна особеност, позната от „Гозба Валтасарова“, се разкрива още в заглавието — „Покрестението... и прибавено со словото...“ То свидетелствува, че се осъзнават двата различни елемента на творбата, в случая — сюжет и поучение. Несъмнено тогавашният книжовник вижда в свещените книги един основен източник на втори план, на „висока“ литература. При „Покрестението“ едва ли има втори източник, библейското повествование е допълнено с фикция, авторово творчество на базата на една широко разпространена и у нас сюжетна ситуация. Няма съмнение, че авторът на повестта е познавал и други, научни описания на пресътворяваната

епоха и те съвсем отчетливо се забелязват в местния колорит, във фона на повествованието.

Както трите епизда на „Покрестението“ пресъздават сходни ситуации, така и двама от героите — Олинт и Стареца — са натоварени с една сюжетна функция — да убедят Апекид да приеме новата вяра. Същевременно авторът съзнателно разграничава и дори противопоставя двамата християни: „Беше голямо различие между Стареца и Олинта за християнизма; защото вярата на Стареца беше приятна и доброволна, а ироисма на Олинта беше страшен и стар... беше повече доблестта на мучениците, отколкото милостта на едного светца.“ Разграничаването продължава и в поведението на героите, то говори за опит да се излезе от ситуацията на поучаващия мъдрец, подсказва богатите възможности, които крие разпределянето между двама персонажи функциите на един. В същата посока е разгърнат и образът на Олинт, който надхвърля обичайния тип поучаван младеж или грешник.

Разграничаването между Стареца и Олинт свидетелствува и за диференцирано отношение към различните течения в християнството. Неговата история и философия, а заедно с това и езичеството са основният познавателен обект за автора. Многобройни са в „Покрестението“ бележките под черта, в които наред с императори и оратори се пояснявят и богове, философи и дори философски школи. От герои езичници чуваме различни възражения, отправени към християнството.

Следващата историческа творба е печатана два пъти. Освен като подлистник „Еничарете“ (Цариградски вестник, В—Г, № 42—87, 26 март 1849—28 март 1850) излиза и като самостоятелна книга през 1849 г. Но преводачът Ив. Богоров не успява да завърши издаването и на двата текста. Както е посочено на заглавната страница, книгата е първа част. С бр. 83 на „Цариградски вестник“ започва втората част, но вестникът скоро е спрян, редакторът е сменен и романът остава недовършен.

Въпросът за източника и оригинала на „Еничарете“ не е още решен. Подтиците за насочване към творбата основателно се търсят в интереса към реформите в Турция и конкретно към дейността на султан Селим III.

Преводачът поставя под заглавието на „Еничарете“ жанровото пояснение „естествено преправена приказница“, което доста точно насочва към преплитането на историческа достоверност и фикция. „Еничарете“ е романтичен исторически приключенски роман. В него се представят доста точно датирани исторически събития, появяват се и исторически личности, в отклонения се правят пояснения по турската история. Първата част на романа е хронологически и сюжетно обособена. Действието в нея се разиграва през 1807 и 1808 г., докато втората прескача в 1826 г., когато достига развръзката си борбата на Селим III, а след това и на Махмуд II срещу еничарите.

Сюжетът на първата част е изграден около преодоляването на препятствията, разделящи красивата християнка Ерминия и турчина с европейско образование Неджип, двамата се събират буквално на последната страница. Стремейки се един към друг, те неволно разкриват истината за своя произход, откриват родителите си. В структурата на първата част се открива обединяване на два варианта на мотива за изгубеното дете чрез класическия мотив за разделените влюбени. За европейската литература на XIX в. тази конструкция е до голяма степен случайна, но в контекста на българската книжнина тя се оказва един от малкото естествени и логични начини за разширяване на сюжета. В предишни творби на преводната белетристика на няколко пъти е въвеждана двойка персонажи с обща сюжетна функция. Тук се прави следващата крачка — появяват се две разработки на един мотив. Това довежда до рязко разгръщане на сюжета и до въвеждане на голямо множество герои —

формални белези, по които „Еничарете“ превъзхождат не само преведените по-рано белетристични творби, но и произведенията, появили се на български по-късно.

Всяка от двете разработки на мотива е допълнително усложнена и отдалечена от основния вариант, който за нашата книжнина е „Изгубеное дете“ на Хр. Павлович. Връзката между двете разработки е потърсена както по линия на любовта между двамата „изгубени“ — Неджип и Ерминия, така и чрез общи членове на двете групи персонажи.

По отношение на сюжетното развитие елементите на повествованието, свързани с двете разработки на мотива за изгубеното дете, са допълнителни спрямо основното действие. За първата част то се съдържа в преодоляването на преградите, които разделят двамата влюбени. За Българското възраждане „Еничарете“ е една от най-ранните творби, пресъздаващи любовта, в нея не се обрисува зараждането на чувствата. Любовта тук приема формата на сила, насочена преди всичко към преодоляване на многобройните бариери, разделящи влюбените. И за да се разкрият огромните възможности на тази сила, авторът натрупва многобройни прегради пред щастието на Неджип и Ерминия. Те не се изразяват само в голото противопоставяне на родителите. Бащата на Ерминия е ревностен католик, а майката — мюсюлманка. Още по-объркано е положението на Неджип — баща му е мюсюлманин, а майката — цариградска арменка, женена за германец. За околните Неджип е мюсюлманин, а Ерминия — християнка и бракът между тях изглежда невъзможен и противоестествен. Обладани от силни чувства, двамата млади обаче не виждат в произхода и вероизповеданието си сериозна пречка за своята любов.

Но авторът въвежда и други прегради. Това са другите претенденти за чувствата на двамата влюбени: Танкред — годеникът на Ерминия, и Ялдъза, предишна „любовница“ на Неджип, сега жена на могъщия Бахир бей. Пътят към щастието на влюбените многократно се пресича от вихъра на политическите събития, които са онази основна външна стихия, която в типологически ранните произведения на любовна тема разделя влюбените. Неджип активно участвува на страната на султаните в борбата им срещу еничарското беззаконие, преследван е, принуден е да бяга и да се крие; размирците променят и съдбата на Ерминия.

И така формалната сюжетна структура на първата част на „Еничарете“ може да се представи обобщено по следния начин: основна сюжетна линия, проследяваща перипетиите на влюбените, две двойки допълнителни сюжетни линии, свързани с другите претенденти за чувствата на влюбените, и с раздялата им от родителите.

„Но „Еничарете“ не е само любовен роман. В известна степен формалните особености на тази жанрова разновидност са средство за постигане на две други взаимосвързани цели. От една страна, това е описанието на екзотичния за читателите християни, вкл. и за българите, макар и в по-малка степен, бит на затворената общност на еничарите, на султаните с тяхното обкръжение, и особено на така любопитните за европейците хареми. За интереса към тази тема свидетелст-вуват „Персийски писма“ на Монтескьо, а също и възприемането в Европа и Америка през 70-те години на две творби, които Хр. Ботев се е готвил да преведе на български — „Турците и техните жени, султанът и неговият харем“ от Осман бей и мемоарите на неговата майка Мелек ханъм „Тридесет години в турските хареми“. В „Турски паша“ и в други свои произведения Л. Каравелов също се насочва към тази тема.

Жанровите особености на любовния роман в „Еничарете“ са на първо място средство за пресъздаване на исторически събития, на политическия живот в Турция. Значението, което авторът отдава на политическите борби, проличава при

---

[1] Лесков, Д. Преводите в литературния и обществения живот през Възраждането. — Лит. история, 5, 1979.

вглеждането в персонажите. Всеки от тях е индивидуализиран както като външност, така и по линия на съдбата му, по правило необикновена. Наред с това обаче авторът разкрива социалната принадлежност на героите — всеки от тях носи стремежите и идеалите на своята класа или социална гурпа. Неджип и приятелят му Сефер са изразители на очертаващия се по това време стремеж за прогрес и либерализация на Османската империя по пътя на европеизирането. Осман али, дядото на Ерминия, е тяхната противоположност — изразител на традиционно настроените консерватори, които жадуват възстановяване на обществения ред и нрави от времето на могъщите султани. Мелетинският кавалер, баща на Ерминия, изразява идеите на европейската аристокрация, вече доста демодирана — гордост, мъжественост, авантюризъм дори и в любовта. Макар и не така категорично, подобна характеристика може да се направи и на основните женски образи.

Романът е посветен на конкретно историческо събитие — ликвидирането на дегрaдиралия еничарски корпус. За времето на написването и превеждането му той принадлежи към най-близкото минало, но неговата завършеност създава необходимата дистанция, която позволява романът да се разглежда като исторически. На българска почва той попада в един жанров ред с „Покрестението", въпреки че там дистанцията е несравнимо по-голяма, а проблематиката — съвсем различна, дори противоположна, ако се сравни централното място, което религията заема в „Покрестението", и несъобразяването с нея в „Еничарете".

И все пак двете творби на историческа тема имат общи черти — позицията на автора, начините на свързване между сюжета и историографските моменти. Неочаквана близост се открива и в някои описания. Но в „Еничарете" тяхната функция надхвърля въвеждането на исторически и местен колорит. В отделни случаи те са насочени към създаване на съответно на събитията настроение.

„Еничарете" не принадлежи към творчеството на някой от значителните европейски писатели. По своя обем и по сюжета си романът стои изолирано в развитието на преводната ни литература. Вглеждането в творбата обаче разкрива връзките й с българския литературен живот от епохата. По отношение на предходните преводни белетристични творби те се съдържат в развитието на мотива за изгубеното дете, на средствата на историческото повествование и на любовната тема. Несъмнени са и връзките с някои по-късни творби и тенденции. С „Еничарете" се въвеждат някои нови начала, на които предстои допълнителна еволюция. Тук за първи път в преводната белетристика се забелязват български елементи в сюжета, свързани с по-ново време. Те са още само във фона на събитията, свързани са преди всичко със земите, населявани от българи: голяма част от действието е разположена в многоезичния Цариград, където живеят и много българи, споменати на едно-две места в текста; Неджип е във връзка с русчушкия паша Мустафа Байрактар, който взима дейно участие в политическите борби, сам Неджип бяга в този град, а втората част на романа ни го представя като приемник на поста на Мустафа Байрактар.

Преводите на чужди произведения, изградени по сюжети от българската история, образуват една тематична група, която има подчертано силно въздействие върху читателите. Тя е най-яркото ново явление в преводната ни книжнина от началото на 50-те години, нейното развитие продължава и през следващите десетилетия. В по-общ план тази тематична група в преводната белетристика е част от едно по-обхватно явление: запознаването на българския читател с интереса на чужденците, не само писатели, но и учени — филолози, историци, етнографи и пр., а също и политически дейци, към българския народ. Този интерес е засвидетелствуван и по-рано, преди всичко чрез пътешествениците, посетили Балканите. През XIX в. той рязко се засилва, като отначало има общофилологически характер, а след това преминава и в други области на културата, като преди средата на XIX в., а и в

предишните столетия не липсват и отделни литературни и исторически произведения с български сюжети. Качествените промени, които настъпват през XIX в., са пряко свързани с проявите на оформящото се по това време национално съзнание, което, от една страна, е интересен проблем за чужденците, а от друга — самото то е много чувствително към този интерес и намира в него храна за патриотичните си стремежи.

В областта на белетристиката насочването към български сюжети е предхождано от някои зачатъчни прояви. В отделни по-ранни преводни творби се забелязва териториална връзка с българските земи, с населението им от древни и по-нови времена — Александрията, „Народна нравност" („Любословие"), драмата „Велизарий", „Еничарете". Тази подготвителна линия достига кулминацията си в „Повести сравнения" от 1853 г. Но още предишната година у нас се появяват две преводни творби, които дават основание да се говори без уговорки за български сюжети — „Райна" и „Борис, първи християнски цар на българите".

През 1852 г. са отпечатани независимо един от друг два превода на повестта на Велтман: „Райна българска царкиня. Приказ от А. Ф. Велтмана. Преведе от руски Елена Мутева. СПб., 1852" (II изд., 1856) и „Райна, княгиня българска, повест от Велтмана. Преведена от Йоакима Груева. В Белград, 1852" (II изд., 1866). Драматизираната преработка на Д. Войников обикаля възрожденските сцени, появяват се и две нейни печатни издания — „Райна княгиня" (I изд. 1866, II изд. 1869). Във възрожденския печат са поместени няколко възторжени отзива. Николай Павлович изработва и тиражира цикъл литографии по същия сюжет, свързани с драмата. Героите на творбата вълнуват българите, превръщат се в една от основните за времето митологеми. Като име, като емблема на българщината Райна Княгиня се свързва и с Априлското въстание. По-късно интересът се пренасочва към един от героите на творбата — загадъчния Симеонов син Боян: Ст. Михайловски му посвещава стихотворение през 1884, К. Христов — драмата „Боян Магесникът" (1905), Н. Райнов и други наши писатели също се вълнуват от този романтичен образ, а В. Пундев печата част от недовършената си литературноисторическа студия „Боян Магесникът" (С., 1923).

Разликата между двата първи превода на Велтмановата повест не е особено значителна, особено когато се има предвид, че са направени от два езика: Е. Мутева разполага с оригинала, а Й. Груев — със сръбски вестникарски превод. Разликите са предимно лексикални и словообразователни — названия на титли, реалии и др., синонимни от днешна гледна точка, а също и синтактични. Отделни изрази липсват у Груев, който назовава легендарния Симеонов син Воин, докато при Мутева той е Боян, а в оригинала — Воян. Тъй като различията не засягат белетристичната същност на творбата, двата превода тук се разглеждат едновременно, като за удобство при цитирането се използува вариантът на Мутева, а някои по-съществени различия в превода на Груев се дават в скоби.

За повестта се изказва Белински, който я нарича „фантасмагория, подобна на всички произведения на г. Велтмана", но признава, че творбата на места „не е лишена от интерес"[6]. Изследвачите откриват в нея белезите на романтизма, на „авантюрния жанр". Е. Георгиев посочва: „любовта на Светослав и Райна е позната от историческо авантюристичния роман — любов, която среща многобройни препятствия, за да се осъществи или да завърши трагично за героите."[7] Тази стара жанрова схема е позната на възрожденската ни преводна книжнина и в благополучния, и в неблагополучния й вариант.

Повестта обхваща събития с широк географски и временен обхват — от края на Симеоновото царуване (893—927) до смъртта на Светослав (971) и началото на

---

[6] Белинский, В. Собрание сочинения .Т. 3. М., 1955, с. 96.
[7] Георгиев, Е. Български образи в славянските литератури. С., 1969, с. 136.

владичеството на Самуил (997—1017), събитията се разиграват в България, в Цариград, в Киевското княжество. В началото повествованието е информационно, хроникално. Завръзката на основната сюжетна линия е в момента, когато Светослав вижда „изваянието“ на Райна и се влюбва в непознатата красавица — отново един древен литературен мотив.

Основният конфликт във всички варианти на творбата е между Русия и България, от една страна, и Византия — от друга. Но до пряк военен сблъсък на Светослав със Самуил или императорите не се достига — такива са и историческите факти. Повествованието не преминава към епични героични действия, за каквито сякаш подготвя читателите, а навлиза в сложните дворцови борби и интриги, изпъстрени с тайнственост, неочаквани появи и пр. Велтман широко използува възможностите на загадките, които обикновено имат рационално обяснение, съзнателно въвежда неясности, нарушава естествената хронология на фабулата, често прибягва до възможностите на ретроспективния разказ.

Взаимоотношенията между персонажите в творбата образуват доста преплетена симетрична структура, натоварена със значения. В центъра ѝ е Райна, към нея и към българското царство по различни причини и с различни средства се домогват двете ясно разграничени и недвусмислено оценени групи персонажи, двата лагера. От едната страна е Сурсувул със Самуил и Тула, от другата — Боян със Светослав и Обрен. Зад двата лагера стоят съответно Русия и Византия. Както България чрез очарователната, но безпомощна Райна и те са олицетворени от характерни женски образи: умната и строга велика княгиня Олга и развратната императрица Теофана. Велики Преслав за Велтман е разположен някъде между полюсите на киевската сила и благородство и цариградското коварство, разврат и суеверие.

Двете групи персонажи в „Райна“ съдържат герои, изпълняващи сходни сюжетни функции, но натоварени с противоположни по знак оценки. Очертават се доста ясно няколко типа персонажи, характерни за романтичната историческа литература, както за някои от значителните ѝ творби, така и за по-непретенциозните произведения. Тези типове персонажи се забелязват и в „Еничарете“, но тук са най-ясно откроени и групирани. Същите особености се откриват и в някои от романите, превеждани по-късно от П. Р. Славейков, в историческата трилогия на Л. Каравелов, в „Иванко“, в „Под игото“ и драматургията на Вазов, та чак до някои исторически романи и драми от наше време. И това не е национална особеност, рецидиви от романтическо сюжетостроене са запазени и в литературите на други народи.

В повестта на Велтман Райна е благородната добродетелна девойка, останала без родителска или друга стабилна житейска опора и увлечена от вихъра на бурни политически, военни и други събития. Тя привлича както безкористния влюбен, така и носителите на властолюбиви стремежи. Откакто жената става равноправен литературен персонаж, какъвто не е в някои от по-ранните преводни творби, и откакто излиза извън тесните рамки на чисто майчинските функции („Изгубеное дете“), този образ се среща относително доста често.

Ролята на отблъснатия користен кандидат за ръката на красавицата се поема от Самуил. Той е въведен с физическия му портрет: „Черновлас, велеок (черноок), с извити вежди, кривонос (с орлов нос), чръвен, малостанен (на среден бой), (с черни мустаки), сладкодумен, бръз и сръдечен (юнак)“. С това описание се опитват да спечелят симпатиите на девойката, но тя е отблъсната от него, а и преводачите, в по-малка степен и авторът, го възприемат негативно. Трябва да се отбележи, че на български образът на Самуил леко е изместен, станал е по-едноплановo, по-недвусмислено отрицателен.

Печелещият симпатии кандидат за ръката на девойката — Светослав — също е представен портретно: „Мустак му беше златен, като на Перуна, брадата бръсната...“ (защото и в „хиндуското царство“ не са носели бради; впрочем Самуил

също е брънат — б. а., Н. А.). Героичен и благороден младеж, жаден за военни подвизи, Светослав е характерен образ на влюбен. Несъмнено е противопоставянето между славянския (и въобще северноевропейския) тип на Светослав, възприеман като идеален, срещу средиземноморския, южноевропейския на Самуил. Въобще, когато представя отрицателните си персонажи, Велтман не пропуска случай да изтъкне неславянския им произход и външност, дори обикновено и негръцкия, както е при Сурсувул и Самуил, при императорите Никифор Фока и Цимисхий. Същевременно авторът пропуска да забележи, че майката на Райна е внучка на император Роман, следователно и нейната кръв не е изцяло славянска. Тук нормите на сюжетната схема се оказват по-силни от националните пристрастия.

Типичният романтичен злодей Георги Сурсувул предвожда единия лагер, той е активният отрицателен персонаж, наречен от Й. Груев „низкий народоласкател". Негова помощница е баба Тула. Тя се опитва да прави магии, наистина без особен успех. Но дори и несполучливият й опит да обвърже Райна със Самуил чрез сърцата на два гълъба, който е само споменат от автора, привлича вниманието на съвременниците, дори и на най-издигнатите. Сцената влиза в серията литографии на Н. Павлович.

Както и в огромната част от по-късните творби със сюжети от Първото и Второто българско царство отрицателният герой в „Райна" е свързан с Византия и незаконно се домогва до българския престол, който иска да получи за сина си Самуил през трупа на цар Петър и против волята на наследницата му Райна. Сурсувул е литературен предтеча на много алчни неблагодарници в историческите ни творби. Той напомня не само за Макбет, но и за Иванко, Борил и др., такива, каквито ни ги представят много литературни произведения — все любимци на владетели, чийто живот те отнемат. Многократно е посочвана близостта между образите на Сурсувул и на В.-Друмевия Иванко. Г. Германов пояснява: „Обстоятелствата, свързани с убийството (на Петър — б. а., Н. А.) и описани в повестта на Велтман, съвпадат по-скоро с действителните обстоятелства на извършването и разкриването на убийството на Асен I, възсъздадени от Васил Друмев в драмата „Иванко"[8]. Така че, оказва се, линията, очертана от очевидната връзка на творбата на Велтман с произведенията на Друмев и др., трябва да бъде продължена и назад във времето преди руския писател. Друмев не само следва Велтман, но и се връща към неговите исторически източници.

Боян е персонажът, който покровителствува Райна и активно се противопоставя на Сурсувул като негов морален антипод. Подобно на лукавия си противник той също има свой кандидат за ръката на девойката — Светослав, а подобно на Тула също прибягва към действия, които поне за другите герои изглеждат магически. По участие в цялостния сюжет той дори може да се разглежда като главен герой в повестта въпреки централното място, което заемат Райна и Светослав. Боян участвува и в събитията в Цариград, предадено е и миналото му. Както Сурсувул има предан човек в лицето на Тула, така и Боян се опира на верния служител на Петър и негов познат от младини Обрен.

Велтман се стреми да обрисува романтичните си герои като сложни, неоднозначни личности, които не само преминават през житейски обрати, но сменят и цялата насоченост на своите действия, помисли и чувства. В „Райна" това най-ясно се долавя при двама от главните герои. Целият живот на Боян се стича така, че той би трябвало да бъде враг на Райна — прогонен от България, лишен от почестите на властта, чрез магия той фактически убива Симеон. Но съвестта му започва да го мъчи, той се променя и извършва много добрини на Райна и на родината си. С едни

---

[8] Германов, Г. Окървавено навечерие. България и българите в руската литература. С., 1984, с. 64.

намерения тръгва към България Светослав, други го обземат, когато пристига в Преслав.

Несъмнено „Райна“ привлича нашите възрожденци преди всичко с българския си сюжет, с патриотичния си пафос и с така актуалното изображение на руско-българската дружба и нейните корени в далечното минало. Всичко това като че ли е попречило да бъде забелязана и невинаги благоприятната светлина, в която Велтман представя нашите сънародници. Руският писател ги използува като фон, на който да изпъкнат необикновените достойнства на великия княз Светослав и неговите воини. За техните поражения авторът винаги съумява да намери обективни причини.

Друго несъгласие, което може да се изкаже към творбата на Велтман, е свързано с представянето на Самуил. В „Райна“ той не е син на софийския комит Никола — този факт се изяснява по-късно в историческата наука, — а на жадния за власт преславски комит Сурсувул. Самуил се домогва до ръката на Райна и поради това е противопоставен на Светослав и едва в епиложните няколко изречения „се отмята“ от Византия. Титаничната му борба за запазване независимостта на българското царство, както и величавата епоха на Симеон, които рамкират поставените в повестта събития, не интересуват Велтман. Богомилството, Иван Рилски, въобще всичко значително от този период, превърнало се в национална гордост и емблема на българщината, е подминато от руския писател. Той естествено има право на подбор на фактите, на пресътворяване на известното. При този подбор и пресътворяване България се оказва място, където властта на злото може да се отхвърли само с чужда помощ, където предателите правят кариера, а доблестните хора са преследвани. Доколкото става дума за една феодална държава във време на упадък, това в известна степен е вярно. Но не може да се приеме, че то важи за България, но не и за Киевска Русия.

Парадоксално е нещо друго: въпреки споменатите знаменателни отсъствия и снизходителното отношение към България творбата действително по думите на Ив. Шишманов „приятно гали националното самолюбие на българина от оная епоха“[9]. И това явно се дължи на факта, че така, както е представена от Велтман — нуждаеща се от руска помощ, — България съответствува не на историческата истина за пресъздаваната епоха, а на господствуващите настроения от времето, когато повестта е преведена у нас.

Но отношението към представените в повестта исторически лица и събития не може да остане за дълго същото, то не само се пренасочва към други личности — Боян, а също Самуил, Симеон и др., но и се променя. Впрочем и по-рано отношението към Самуил е по-различно. Макар и с уговорки Паисий го нарича „благоговеен и благополучен цар“, като отнася тези епитети именно към началото на царуването му. (В скоби казано Е. Георгиев посочва, че Велтман „е ползувал пряко „История славянобългарска“, материал от нея и нейни тенденции“[10].) Не много след създаването на Велтмановото произведение към същата епоха от позицията на професионален историк се насочва Сп. Палаузов. През 1852 г., т. е. едновременно с българските преводи на повестта, в Русия е издаден класическият му труд „Век болгарскаго царя Симеона“. След няколко години в първата годишнина на сп. „Български книжици“ е печатана и обширната му статия с продължения „Последните страници от българската история“, в която се разглежда същият период (Български книжици, г. I, 1858, кн. 3) и която стои много по-близо до днешните представи и концепции.

---

[9] Шишманов, Ив. Студии из областта на Българското възраждане. — Сб. БАН, 6, 1916, с. 131.

[10] Георгиев, Е. Цит. съч., с. 146.

Институт за литература БИБЛИОТЕКА

Едновременно с „Райна“ у нас се печата и „Борис, първи християнски цар на българите. Побългарена историйска прикаска, писана по словенски от Йосифина Турноградска“ (Цариград, 1853) — друг превод на белетристична творба със сюжет от българската история. Интересна е съдбата на легендарния мотив, легнал в основата на разказа. Легендата за живописеца Методий, който с помощта на изображение на Страшния съд покръства Борис, преминава от гръцки хроники в историята на Мавро Орбини. Паисий я дообработва, като я свързва с образа на един от двамата славянски първоучители[11]. След него П. Й. Шафарик приема този вариант за исторически достоверен[12], а по-късно на негова основа Войников изгражда драмата „Покръщението на Преславския двор“ (1868), откъдето пък той попада в картините на Н. Павлович.

Но преди Войников към легендата се насочва младата Йозефина Турноградска (1833—1854), която печата своя разказ в „Зора югославянска. Забавник за годину 1852 од Радослава Разлага“ (Загреб, 1852). К. Д. Петкович попада на забавника, среща се с авторката, рецензира изданието (Цариградски вестник, III, бр. 136, 29 август 1853) и през същата година публикува свой превод на разказа, като го допълва с обширен предговор. Българският превод от своя страна е рецензиран, поточно преразказан от Х. К. Даскалов (Цариградски вестник, г. III, № 125, 13 юни 1853).

Самата творба не е толкова интересна, колкото историята ѝ. Като художествено произведение разказът е доста семпъл, схематичен, а в превода се усеща влияние от езика на оригинала. Сюжетът съдържа малко събития — фактически само два разговора между двамата герои — славянския първоучител Методий и Борис. По-впечатляващо е контрастното описание на двете картини в двореца на българския владетел — езическата и християнската, — един интересен литературен похват, попаднал твърде рано в нашата книжнина. Забелязват се и наченки на развитие у героя — от „див“ езичник Борис достига до християнската вяра.

Освен познатата стара легенда за покръстването на Борис творбата съдържа и нещо друго, срещано в преводната ни белетристика само няколко години по-рано — темата за приемането на християнството, разработена по-разгърнато в „Покрестението“, където сюжетът също е изграден въз основа на няколко разговора. Открояват се допирните точки между преводната историческа белетристика като цяло и преводните творби с български сюжети. Безспорно линията от „Покрестението“ към „Борис“ не води към разгръщане на художествените възможности, заложени в темата, то тя очертава посоката на сближаване с българската проблематика, на насочване към възловите моменти и светли личности от българската история. В това отношение „Борис“ „превъзхожда“ дори и „Райна“, въпреки че и двете произведения стоят в началото на характерни за по-късната ни литратура развойни линии: от „Борис“, очевидно свързан с по-старата историографска традиция, тръгва линията на възвишено-легендарно пресътворяване, което не е чуждо и на „Райна“, но за нея е по-характерно авантюрното и сантиментално-романтично отношение към миналото, интересът към епохите на упадък (поне за Велтман времето, което пресъздава, е такова), а не на възход, както без уговорки може да бъде определена епохата на Борис.

Историческото повествование е един от основните дялове на възрожденската ни преводна белетристика. Неговата еволюция съдържа главните особености на цялостното литературно развитие от това време, като същевременно носи някои

---

[11] Петканова-Тотева, Д. Кирил и Методий в някои легендарни славянски паметници. — В: Хилядолетна литература. С., 1974, с. 55.

[12] Георгиев, Е. Цит. съч., с. 146.

свои специфични особености. Историята привлича възрожденския книжовник по няколко причини: тя предлага най-големи възможности за изграждане на по-разгърнато повествование, защото разполага с „готови“ поредици от събития; освен това историята е неизчерпаем източник както на любопитни събития, така и на възвисяващи примери. В началото именно любопитното и поучителното в чуждата история, предимно древната, привличат възрожденския книжовник, който ги намира в множество кратки произведения, които превежда. Постепенно тези творби нарастват по обем, по брой на персонажи и събития. У нас започват да попадат произведения с по-сложна структура, получена от обединяването на няколко повествователни начала („Гозба Валтасарова“).

С първите пълноценни белетристични преводи се очертават и основните форми на отношение към историята. В едни творби тя е само фон за разгръщане на действието и на авторовите внушения, често изградени върху основата на древни мотиви и повествователни конструкции. В други сюжетът е преплетен с исторически събития, някои от героите са исторически личности, а авторът вижда в представянето и дори осмислянето на историческия процес една от своите цели („Еничарете“). В трети творби историята и нейните герои, така, както са известни на автора, се превръщат в сюжетна основа, към която се прибавят малобройни неизвестни от историята лица и събития, като авторът си запазва правото свободно да преосмисля и тълкува както фактите, така и тенденциите, характеризиращи епохата („Райна“). Забелязва се и четвърти тип произведения, в които се пресъздава легендарно историческо събитие („Борис“).

С еволюцията на историческите творби естествено се развиват сюжетните им построения, като още доста рано се достига до едни от най-усложнените в това отношение възрожденски произведения — „Райна“, и особено „Еничарете“. В историческите творби се въвеждат някои нови типове герои; и у нас, и в Русия „Райна“ проправя пътя на бъдещи персонажи със сложен душевен живот; „Еничарете“ въвежда една доста детайлизирана система от социални характеристики на героите. Освен че носи сполучливо разграничени персонажи, „Покрестението“ съдържа и стремеж да се преодолее еднозначното им представяне, а дори и да се навлезе в една по-философска проблематика.

Постепенно, но забележимо преводната белетристика се доближава до българското минало, за да достигне до творби с български сюжети, които се радват на огромна за времето популярност, преиздават се, драматизират се и имат подчертано патриотично въздействие върху съвременниците си („Райна“, а също и „Борис“). И при българските, и при чуждите сюжети се очертава траен интерес към определени исторически събития и личности, към някои теми и мотиви, които преминават от една творба в друга, за да образуват устойчив пласт в културата на българите, който е част и от общоевропейската култура. В тези няколко насоки се съдържа и значението на възрожденските преводни исторически творби както сами по себе си, така и като градиво на оригиналната българска литература.

Иван Радев

РАННИТЕ ПОВЕСТВОВАНИЯ НА Л. КАРАВЕЛОВ И ПРОБЛЕМИТЕ НА ЖАНРА

Интересът към новата българска литература през последните две десетилетия се насочи към нейната жанрова характеристика. В редица монографични проучвания на акад. Георги Цанев, Искра Панова, Михаил Василев, Симеон Янев, Стефан Елевтеров и др. се поставят и намират отговор въпросите около жанровия облик на нашата проза от втората половина на XIX и първите десетилетия на XX в.[1] Постановките на тези изследвачи ни помагат да вникнем в белетристичния свят и на художник като Любен Каравелов, да изясним същината и мястото на ранните му повествования в неговата творческа реализация.

Със своите идейно-тематични и стилови черти „Войвода", „Турски паша", „Сирото семейство", „Неда", „Дончо" и „На чужд гроб без сълзи плачат", публикувани в периода 1860—1866 г., се обособяват като едно цяло в прозата на Л. Каравелов. Опитаме ли се да проследим пътищата, по които се формира майсторството му на разказвач, се убеждаваме, че още в границите на този своеобразен „хайдушки цикъл" от творби той се сблъсква с проблемите на жанра. Натрупаният опит е от значение както за по-сетнешните му търсения, така и за цялостния развой на нашето повествователно изкуство през 60-те и 70-те години.

В литературнокритическите си статии от времето, когато пише „Войвода", „Турски паша" и „Дончо", Л. Каравелов не засяга проблемите на жанра. Но в края на 60-те години разсъжденията и оценките му за създаваната литература започват да включват и схващанията му за жанр и за „жанрово строителство". Без да се задълбочавам в характеристиката на застъпените там принципи и виждания, нещо, направено от литературната ни наука[2], ще тръгна от една постановка, изказана в 1867 г., която го е ръководила тогава: „Писателят най-много се интересува от философията на историята и причинната връзка на събитията."[3] Външно погледнато тя не насочва към въпросите на жанровата специфика или към авторовите предпочитания в тази област, но в същината си обуславя онова „жанрово самосъзнание", което определя облика на създаваните от белетриста творби. Защото образите като Стоян войвода, Дончо, Добра, Танчо Галина наистина олицетворяват „философията на историческия момент", чрез тях авторът се опитва да въплъти „причинната връзка на събитията". А за това са му необходими по-широка и обхватна картина, един по-разгърнат разказ за тяхната съдба, което ще рече определени повествователни форми. Интересна е и друга постановка, заета от естетиката на западноевропейския позитивизъм и на руската разночинска мисъл, която въоръжава нашия художник с определен „жанров опит", нужен му не само за критическите присъди над създаваната от съвременниците литература, но и за собствената му творческа практика: „Всяка поезия трябва да

---

[1] Цанев, Г. Историческият роман в българската литература. С., 1976; Панова, И. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа. С., 1965; Янев, С. Традиции и жанр. С., 1975; Василев, М. Българският разказ до Първата световна война. С., 1971; Елевтеров, С. Поетиката на Алеко Константинов и нашето литературно развитие. С., 1978; За литературните жанрове през Българското възраждане. С., 1979.

[2] Димов, Г. Българската литературна критика през Възраждането. С., 1965.

[3] Каравелов, Л. Съчинения в 9 тома. Т. 6. С., 1966, с. 46.

бъде истинска, вярно да описва нравите и обичаите на народа, а драматургията и романите — да научат на нещо полезно."[4] Л. Каравелов вече разсъждава за целите и възможностите на романовата жанрова форма, за мястото ѝ в системата на другите жанрове. През втората половина на 60-те години той ще има възможност да прави това и на базата на личните си усилия и догадки. Ето защо ще продължи в същия дух на уточнявания, които имат не толкова идейносъдържателен, колкото жанров смисъл и последици: „Все повече и повече се разбира, че изкуството малко по малко разширява своите граници и приема в своя кръг такива елементи, които дълго време са му били чужди: стихотворението взема формата на разказ. Изкуството досега живя друг живот, а не какъвто е обикновено в света..."[5]

Неразгърнатите изводи и изисквания от подобен характер във връзка с представите на Л. Каравелов за жанровите форми и тяхната роля се срещат в ред статии, публикувани през 1867—1868 г. Още по-настоятелен интерес към жанровата природа на литературата и функциите на литературните жанрове е документиран в началото на 70-те години. Така в отзив за „Велислава, българска княгиня" на Д. Войников, публикуван във в. „Свобода" (№ 26—27, май 1870), Каравелов пише: „Но преди да захванеме да разглеждаме драмите на г. Войникова, ние трябва да изложим своето мнение: що е роман, драма, повест, разказ и пр. и какви трябва тие да бъдат?"[6] И следва една доста разгърната описателна характеристика на гражданското предназначение на тия жанрове, а не толкова на тяхната литературно-естетическа специфика. Именно тук срещаме по-изявените му схващания за жанр и роля на жанра, на базата на които е създавал и собствените си творби: „Романът, драмата и повестта са най-богатите и най-популярните форми в литературните поучения и затова тие са най-интересни. Но ако нас ни интересува романът или повестта повече от учебните книги, то ни интересува не само богатството на образите и поетическите виражения, които се намират в тях, а интересуват ни тия също въпроси, на които искаме отговор в учебните книги и които твърде често не са в състояние да отговорят на нашите желания. В своите ответи на нашите въпроси драмата и романът повечето пъти отговарят по-искрено и по-безпристрастно от учебниците."[7]

Не бива да ни изненадва готовността на Л. Каравелов да третира в една посока ролята на науката и на художествената литература. В случая по-важното е, че като критик той се стреми да очертае идейно-тематичните белези и спецификата на литературните жанрове, към които прибягва в практиката си на писател. Ето защо подчертава: „Драмата и романът по-дълбоко влазят в сърцето на човека, в сърцето на семействата и обществата — по-добре умеят да се радват на тяхната радост и да страдаят за техните страдания, с една дума, романът или драмата изображават човека какъвто е и изследуват и най-малките проявления, които могат да се появат в неговото сърце."[8]

Виждаме, че и Любен Каравелов не го привлича и не го занимава теоретико-естетическата природа на белетристичните жанрове, а тяхната гражданско-възпитателна пълноценност. В постановките му прозират схващания, които знаем от съчиненията на Белински или на Чернишевски, но в това няма нищо необичайно. Нали по същото време П. Р. Славейков печата статията си „Що е роман?" (Читалище, 1870, № 3). Почти със същите думи, в същия дух и Каравелов в статията „Опишете действителния живот" (Свобода, № 3—4, ян. 1871) напомня на себе си и на останалите: „Всяка една драма, всеки един роман, всяка една повест само тогава

---

[4] Пак там, с. 121.
[5] Пак там, с. 124.
[6] Пак там, с. 152.
[7] Пак там, 152—153.
[8] Пак там, с. 153.

могат да се нарекат български, когато в тях се описват сцени из българския живот. Колкото по-естествено и по-вярно е изображен българския живот, толкова повече и по-съвършенно, и по-драгоценно е самото литературно произведение."[9]

За разлика от П. Р. Славейков в случая с Л. Каравелов показателното е, че той съди и предявява изискванията си към прозата и на базата на личния си опит, на личните си творчески планове. Нещо повече — с жанрово-съдържателния си заряд тия издигнати принципи ще залегнат в повествованията му от края на 60-те и началото на 70-те години години. Тук ще направя само извода, че въпросите около жанрово-стиловата същност и черти на създаваната художествена литуратура, част от която е и неговото белетристично творчество, започват постепенно да го занимават и като критик. Истината се знае и от изследвачите, и от читателите — Л. Каравелов работи при трудни условия, някои от творбите му имат само първа редакция, която е плод на непосредно авторово изложение.

Но всеки нов сюжет е възправял белетриста пред необходимостта да търси и жанрово-стиловата му форма, специфичните за същината му композиционни решения и повествователен обем. Така проблемите на жанра застават пред него, и той в съгласие с утвърждаваните схващания, на базата на усвоения от чужди образци и натрупан личен опит им дава отговор чрез въплътеното във всяка завършена творба.

Проблемите на жанра по страниците на белетристичния си сборник „Страници из книги страданий болгарского племени" (1868) Любен Каравелов решава „в движение" — така, както му се налага да постъпва със стила, с подбора на сюжетите и с идейно-патриотичния заряд на творбите. Сам авторът в повечето от случаите чрез подзаглавията е определил творбите като „разкази" („разказ на една филипополка", „разказ на моята баба"...). Но косвено се разбира, че в това той не влага жанров смисъл, а по-скоро прибягва до него като един от белезите за автентичност, т. е. че случките се поднасят от друго лице, то ги „разказва" и е преживяло или е било свидетел на събитията и трябва да му вярваме. Ето защо подзаглавията, макар и да звучат жанрово-уточняващо, изпълняват друга роля — те внасят необходимия естетически ефект, подчертавайки дистанцията на автора от описаните случки и търсените внушения. Отдалечават ни от очерковото за сметка на художествено-обобщаващото. Ще напомня, че целият сборник „Страници..." има също указание за жанра, което допринася за раздвоеността — „повести и разкази". През 1872 г., когато „Българи от старо време" е издадена самостоятелно, тя е определена като „повест". Но и сега се срещат противоречиви жанрови уточнения за включените там повествования — дори в един и същ справочник като „Речник на литературните термини" (С., 1969, 2. доп. изд.) „Войвода" е посочено и като „повест", и като „разказ".

Изводите, които можем да направим, преди да навлезем в жанровата характеристика на ранните Каравелови творби, са няколко: 1. Сам авторът няма твърда представа за жанровата определеност на включеното в белетристичния си сборник „Страници...", 2. Срещаните за тях мнения от по-късно време са разноречиви и не следват едни и същи принципи, 3. Жанровият релативизъм е органично заложен в структурата на изображение и в значителна степен способствува за изявяване майсторството на белетриста като особеност на неговата поетика.

Жанровата характеристика на ранните Каравелови творби, без да следва или произтича от някакви строго формулирани принципи в тази плоскост — доколкото ги има, те ще се появят по-късно и ще са резултат и от практическите му лични усилия — се обуславя от определени негови схващания за съдържанието и формата

[9] Пак там, с. 177.

на повествование, към които той се придържа. Ето основните корелации, които според мен си казват думата при изкристализиране на жанровите решения, в разработката на така занимаващите го идеи — схващанията му за връзката действителност — литература, за връзката жанр — композиция, за връзката сюжет — жанр. Така поднесени, те звучат твърде общо, ненасочващо. Но конкретизирайки ги, можем да изясним и жанровия характер на Л.-Каравеловите търсения на белетрист от първата половина на 60-те години.

Сборникът „Страници из книгата за страданията на българския народ" включва девет повествователни платна, издържани в духа на художествено-белетристичното, като оставяме настрана „Записки за България и българите", „Вук Караджич" и „Светки у болгар". Тия 9 творби обхващат около 460 страници текст, т. е. средно по 50 страници, като най-кратката е „Сирото семейство" (18 с.), „Войвода" и „Божко" са с по 26 с., а „Турски паша" (78 с.) и „Българи от старо време" (112 с.) са най-обемните. Изводът, който може да се направи въз основа на количествените показатели, е, че до обема на разказа са близки само „Сирото семейство", „Войвода" и „Божко". Но съдържателните белези и на тия творби разколебават, тъй като се оказва, че авторът и в тях е пресъздал съдбата на цели семейства, възловите моменти на цял човешки живот. Налице са предпоставките за ориентацията и на „Сирото семейство", „Войвода" и „Божко" към средната епическа форма — повестта, към която по обем и обхват на изобразяваната действителност принадлежат останалите: „Българи от старо време", „Турски паша" (78 с.), „Дончо" (68 с.), „На чужд гроб без сълзи плачат" (48 с.). За да се превърне именно повестта в предпочитана жанрова форма за Любен Каравелов още в тия начални години на белетристичната му изява, за да се окаже, че точно в нейните граници съзрява в завършени форми неговото майсторство на разказвач, неговата поетика на художник белетрист. Но това, както се казва, не изчерпва въпроса, още повече — не насочва към отговора.

Да останем в границите на тази констатация, ще рече да се задоволим с очевидното. А то стъпва върху много по-сложна основа от жанровообразуващи търсения и варианти, от отвеждащи в няколко посоки последици за опита и традициите, които Любен Каравелов налага с художествената си практика на белетрист. И не предрешава категорично проблема за мястото на разказа като жанрова форма, оставя открит проблема за „цикъла", като своеобразно жанрово образувание. Тяхната конфигурация прозира или е частично застъпена още в началото на 60-те години в „жанровото самосъзнание" на белетриста, в практическите му усилия, а по-късно ще изкристализира в по-завършени прояви, които ще ни помогнат да видим и началните му търсения в определена светлина.

Доколкото познавам направените проучвания върху новобългарската белетристика, мнозина подчертават популярността на средната епическа форма като предпочитан жанр, но почти никой не се е опитвал да подири обяснението и причините. Защо Любен Каравелов, пък и другите двама изтъкнати белетристи на 60—70-те години — Васил Друмев и Илия Блъсков — се насочват не към разказа, а към повестта? Без да се задълбочавам в търсене на аргументите и доказателствата, ще се опитам да видя тази жанрова ориентация като последица от доминиращите схващания за връзката между типа художествено обобщение и формите на изобразяваната действителност. Дефинитивно казано белетристът на тези десетилетия, бил той Друмев, Блъсков или Каравелов, не е подготвен да остане при заряда и възможностите на „случката", а търси „картината на цялото". Оказва се, че според разбиранията, според естетиката на тия наши белетристи на 60-те години, единичното събитие, т. е. „случката", не може да разкрие робската участ на българина и повсеместния характер на робското му състояние. Според техните представи за това се иска да бъде проследен цял един живот, животът на цяла

фамилия. Активният член в съотношението случка — картина като обекти на авторовото изображение е вторият. Той създава напрежението, диктува обхвата и обемите в разработката на сюжета, той е в основата на усета за завършеност и пълнота на художественото обобщение. Като белетристи Друмев, Блъсков и Каравелов все още не притежават рецептори за същностното, вместено в случката, в единичния жест и изчерпващият се чрез тях конфликт или черта на националния живот. Те не притежават и повествователни средства да пресъздадат идеята си в границите на късата епическа форма. В известен смисъл — водени от желанието да бъдат и летописци на съвременността, да наложат трайни и обхватни представи за нейната същност в името на точно определена представа, която владее тяхното съзнание — на тях им е по-лесно да прибягнат до романа, т. е. да се получи роман при конкретната реализация на някои сюжети, отколкото да реализират идеите си с възможностите на разказа.

Така стигаме до естетическите принципи и нагласа на белетриста Любен Каравелов от 60-те години, заложени в схващанията му за връзката литература — действителност, за която е писано немалко от литературоведи и историци[10]. Тук тя ни интересува като конкретизация в представи, оставили отпечатък върху жанровата характеристика на неговите търсения. Оказва се, че представите му за художествена цялостност и завършеност не произтичат от самостоятелно градена и следвана художествена идея, а от житейските форми, които са в основата на неговата сюжетика, от автентичните пластове на „Войвода", „Дончо", „Турски паша", „На чужд гроб без сълзи плачат". Ето защо, колкото и различни да са помежду си разказът и романът като жанрови образувания, колкото и диаметрален да е подходът към тях, към осъзнаване на мястото им в жанровата система, чрез която трябва да се изобразява действителността, те се оказват в сходна позиция спрямо онези принципи на белетристичен градеж, към които художникът Каравелов прибягва тогава, и то за сметка на приоритета на повестта. В първия случай — за очакваната, но неосъществила се ориентация към късия жанр — се изисква концентрация, съсредоточие върху детайла, върху случката и ситуацията, върху единичното събитие като носител на същината на героя, на конфликтите, на идеята, на целия живот. Във втория случай — на приобщаване към мащабността и обемите на романовото изображение — се изисква съчетаване на сюжетни линии, сцепление между цели житейски пластове и т. н., нещо, което се оказва, че не е по силите на същия тоя белетрист. И остава като изход и овладяна територия средната епическа форма.

Вече споменах, че ако съдим по по-краткия обем на „Сирото семейство" и „Божко", се оказва, че те се приближават до разказа. Но вникнем ли в техните съдържателни страни, виждаме, че и те не остават в неговите жанрови граници. Така във „Войвода" временно-пространственият континиум на сюжетното действие със своя заряд и ярката си, потресаваща събитийност допълва директно изведената авторовата идея. Не е търсен ефектът на дълбоко зашифровано естетическо внушение. Разказвачът е вложил повече усилия да разгърне непосредните картини на турските жестокости във втория план на повествованието. Застъпените конкретни прояви е могло да се възприемат и като изолиран акт — затова съвсем целенасочено той ги свързва със съдбата на цяла фамилия, за да изгради колкото се може по-обхватната картина на насилието и я противопостави на жеста на поробителя с Танзимата. В тоя пункт е съсредоточен обобщаващият смисъл на авторовото усилие — иначе жестоката драма на триъгълника Продан — Латинка — Хасан с нейния кървав

---

[10] Пенев, Б. История на новата българска литература. Т. 4. С., 1936, с. 1126 и сл.; Арнаудов, М. Л. Каравелов. С., 1964; Конев, Ил. Белетристът Каравелов. С., 1970; Воробьев, Л. Л. Каравелов. М., 1980; Шарова, Кр. Любен Каравелов и българското освободително движение. С., 1970; Кондарев, Н. Идеологията на Л. Каравелов. С., 1984.

финал може да се възприеме и като естествен завършек на една любовна драма. Но според главния герой, а и според автора трябва да се разкрие и да въздействува политическото безправие и потисничество. Това може да се получи, ако те са проследени обстоятелствено и натуралистично не като единичен факт, а като съдба на мнозина, на всички. Именно тогава „Войвода" ще проговори на читателското съзнание — иначе конкретната случка е позната от хайдушката народна песен, вероятно и от всекидневието на същия тоя читател. Но нито първото, което се възприема като „било някъде и някога", нито второто, което поради затворения в собствения си свят българин се възприема като съдба на единичното, ще изпълнят тази роля. Според авторовото разбиране, според разбиранията на времето и на белетриста от 60-те години ще я изпълни само „картината на цялото". А тя в светлината на тогавашните разбирания за художествено изображение е подвластна на средната епическа форма. Начеващият тогава разказвач е съзнавал стойността на събитието като непосредно пресъздадена реалност, бил е убеден, че за категоричността на внушенията от особено значение е случките да се възстановят в естествения им ред — и оттук тази автентичност в локализацията на сюжетите, това застъпване на прототиповото начало, за което ще стане дума. Но на Л. Каравелов не му достигат опит и вещина, а и равнище на творческо съзнание, които да го подпомогнат в готовността за тяхното естетическо задълбочаване и извисяване, за съсредоточаване на търсеното внушение чрез езика и силата на единичното събитие, на отделната проява, черта, конфликт и т. н. В този смисъл така разбираната връзка литература — действителност е налагала своя отпечатък върху жанровия израз на търсенията в нашата белетристика през 60—70-те години, като ги ориентира към повестта. Ако това до голяма степен изчерпва проявите на Друмев и Блъсков, не така стоят нещата с Любен Каравелов, дори и когато става дума само за ранната му проза. При него картината е по-сложна и неоднозначна — и с това по-благодатна за наблюдения и откриване на по-общи закономерности, които белетристиката ни от 70—80-те години ще дореализира.

Интересна и показателна за практиката на белетриста Любен Каравелов от началото на 60-те години се оказва корелацията жанр — композиция. В някои от неговите творби, създадени в периода 1860—1866 г., връзката им е несъмнена, в други — не. Трудно ми е да уточня посоката на тяхната обусловеност. Дали обикнатите от автора композиционни принципи диктуват жанровите модификации и преливания от разказ в повест, от повест към „цикъл", или обратното — ориентацията към по-широко платно го подтиква към тази верижна, фрагментарно насечена композиция[11]. Но е очевидно, че благодарение на тази взаимообусловеност до голяма степен дължим жанровата неоднозначност на Каравеловата ранна проза, експерименталторския характер на неговите търсения, моделиращата им роля спрямо формите на белетристично мислене от 70—80-те години. Наблюденията показват, че пряко отношение към проблемите, по-скоро към практиката на жанра има обикнатият от Каравелов похват — „разказ в разказа". Защото той е дал възможност на белетриста още в началото на 60-те години да се „издължи" на кратката епическа форма, без да остава в нейните граници, без да търси и постига нейната завършеност и самостоятелно участие в жанровообразуващите процеси. „Войвода", „Неда", „Турски паша", а и „Дончо" ни правят свидетели как жанрът на „разказа" се поглъща от жанра на по-голямото — на „повестта". Защото някои от тях по замисъл са наистина „разкази", но противно на очакванията — не „повестта" включва „разказа", а като че ли е обратното. Чрез тоя често използуван похват авторът на практика вгражда в структурата на „разказа" обемите на „повестта". Такъв характер има още текстът на „Войвода", неговата дебютна творба. Тя е

[11] Янев, С. Цит. съч., 41—50.

замислена като „разказ“ на Стоян воевода — разказ, посветен на идеята, защо той не вярва на турските реформи, на танзиматите. Но твърде скоро сме въвлечени не толкова в същината на така избрания и обозначен чрез началото на повествованието сюжет, колкото в „повестта“ за живота и съдбата на Продан и Латинка, след това във втора „повест“ — за трагичната намеса и съдба на Първан и т. н. Ако си позволим механично да обособим ония моменти, свързани с плана на разказа за непосредните събития от сюжета, ще имаме съчинение от 6 стр., докато останалите двайсетина са посветени на „вставния“ тип повествование за тъжната „повест“ на една цяла фамилия. По-скоро се е получила „повест“ в „разказа“ отколкото обратното. Подобен е резултатът и в „Турски паша“, особено в „Неда“, малко по-друг — в „Дончо“, където жанровите преливания по двете линии се уравновесяват.

Всъщност от целите, които Каравелов преследва, и от начините, по които ги реализира и включва в личния си творчески опит, се оказва, че произтичат както жанровите, така и композиционните черти на неговите ранни творби. Няма такъв жанр, дори и условно дефиниран — „разказ от повести“. Формулата е аналогична, но тя някак странно отразява състоянието на жанровата структура на „Воевода“, „Неда“, „Дончо“. Всъщност тази жанрова форма е плод на раздвоеността на белетриста, проявявана в началото, преди да се ориентира към по-обективните, несвидетелски планове на повествование („На чужд гроб без сълзи плачат“, „Българи от старо време“) и е в тясна връзка с предпочитания композиционен принцип на „разказ в разказа“.

Ранните белетристични творби на Л. Каравелов ни разкриват жанровата си същност в тясна връзка с обусловеността между сюжета и реализиращата го форма. Оказва се, че жанрово-структуриращи функции поема и такава страна на избрания сюжет като неговото съсредоточаване не толкова около съдбата на един герой, колкото около съдбата на цяло семейство („Войвода“, „Турски паша“, „Сирото семейство“, „На чужд гроб без сълзи плачат“), на мнозина (Дончо, Кунчо, Добра, Нено, Детелин и Петко в „Дончо“, Неда, Стойко, бащата, майката, Драгоя в „Неда“). Дори и в случаите, когато творбата носи еднозначен и категоричен наслов като „Дончо“, „Неда“ или „Войвода“, пак се проследява „цялото“. По същия начин постъпва и Ил. Блъсков с „Изгубена Станка“ и „Злочеста Кръстинка“ — без обозначените в заглавията герои да играят някаква особена роля, тъй като повествованието моделира един свят, видимо надхвърлящ онова, което произтича от тяхното присъствие. Притегателен център и обект е съдбата на „цялото“. Неговата фактура и заряд с тяхната убеденост и внушения са нужни на белетриста, така както в общия план на реализация на авторовата идея се търси винаги „картината на цялото“. Защото Каравелов замисля като едноперсонажен тип изображение „Войвода“, „Дончо“, „Неда“, но те по постройка и жанрово-стилови измерения се превръщат в творби, съзвучни на „Сирото семейство“ и „На чужд гроб без сълзи плачат“. Всичкото това, жанровата структура на всяка от разглежданите прояви се наслоява като личен творчески опит и подсказва, че до голяма степен конкретните решения в тоя си вид и обеми са обусловени от композиционната схема, върху която ляга повествованието.

Така жанровият релативизъм като неосъзнат принцип заляга още в основата на ранните творби на Л. Каравелов. Човешките съдби, чрез които той иска да покаже състоянието на народния живот, жанрово структурират всяко повествование в обеми и обхват на действителността, които включват предисторията на персонажа и събитията, върховите изживявания, последиците. Близостта до натурата задължава Каравелов, пък и всеки белетрист на 60-те години, да схваща цялото не в творчески пресъздаващия го естетически смисъл, а в неговите житейски проекции. И оттам

тази обстоятелственост, която подтиква към привличане на последователно връхлитащите персонажа събития. От своя страна всичко това добива и определен жанров заряд, крие в себе си определени жанрови последици, които в никакъв случай не могат да получат категоричен и еднозначен отговор. Само по тоя начин можем да си обясним предпочитанията към средната епическа форма в прозата на 60-те години — т. е. не става дума за предпочитания и за ориентация след назряла възможност за избор, а за спонтанна, естествено сложила се, адекватна на авторовите представи за обхват и завършеност жанрова форма, но в твърде интересни, хибридни съчетания.

Жанровата същност на ранните Л.-Каравелови творби се осъзнава по-пълно, като държим сметка за цикличния им характер. „Войвода", „Неда", „Сирото семейство", „Дончо", „Турски паша", „На чуд гроб без сълзи плачат" — това са шестте части на постепенно открояващ се единен свят, където властвуват жестокостите и робската участ на българина. На фона от издевателства, грабежи и смърт ту избуява с категоричните си прояви съпротивата („Войвода", „Дончо", „На чужд гроб..."), ту отзвучава като заглъхващ мотив, наложен от безизходицата (постъпката на майката в „Сирото семейство", на Стойко от „Неда", на Стамен от „Турски паша"). За характера на натрупвания от белетриста жанров опит през първата половина на 60-те години не можем да съдим, ако нямаме предвид разработването на отделните повествования в рамките на единно идейно-тематично ядро, което притежава и чертите на цикличната структура. Прочее по същото време и в „Памятники народного быта болгар" Л. Каравелов прибягва до сложна организация на цялото — изданието е замислено в три книги: публикува само първата, подготвена в ръкопис е третата, недовършена остава втората. Така че още в 1860—1861 г. не му е чужда идеята за цикличност — белетристът ще я подеме с „хайдушкия цикъл", за да се насочи към по-видимо сцепление на отделните части в „Крива ли е съдбата?" (завършената I част и незавършената II част), ще я защити в „Три картини из българския живот", в историческата си трилогия „Отмъщение", „После отмъщението" и „Тука му е краят". В този смисъл определен жанровоуточняващ характер придобиват онези цели, които залягат в основата на всяка от тия групи творби. Но тук го маркирам само във връзка с „хайдушкия цикъл". Защото какво е жанрът, ако не един от показателите за завършеност и овладяване на дадена художествена идея — а тя в случаите, за които споменавам, прелива в ред творби, които вътрешно, макар и извънсюжетно при ранните повествования на Каравелов, са свързани и образуват едно цяло.

В книгата си „Традиции и жанр" С. Янев говори за едно „движение към разказа", осъществявано от литературите в края на XIX в., като подчертава, че при нашата то става с отправна точка повестта[12]. И изследвачът продължава: „Значително по-голяма трудност представлява разграничението между разказа и повестта особено у първосъздателя на българската художествена проза Любен Каравелов. Но в такива случаи би могло да се пристъпва съвсем практически."[13] Именно аналитичният подход към жанровата природа на Каравеловите ранни творби ни довежда до усложнената характеристика, която добиват при него направените изводи, наложените представи, които подтикват да се говори за „разказа" и за „повестта", но и за „цикъла" и за „разказ от повести". Всеки разбира, че става дума за работни понятия, за жанрови категории, които в конкретния случай ни помагат да нюансираме картината на неговата ранна проза като основа за наблюдения над по-нататъшните му търсения от края на 60-те и 70-те години.

Любопитно, а може би и показателно е, че специализираните проучвания от последно време за жанровото разслоение за белетристиката ни през втората

---

[12] Пак там, с. 13.
[13] Пак там, с. 9.

половина на XIX в. — а в тях по необходимост се тръгва от творчеството на Каравелов — са посветени на разказа[14]. Тази дадена насока подтиква изследвачите да говорят и виждат преди всичко късата епическа форма. Така М. Василев, когато анализира Каравеловата проза, говори като за разкази при „Войвода", „Мъченик", „На чужд гроб без сълзи плачат", „Сирото семейство", „Стоян", „Божко", „Наказал я бог", „Ще ли им се върне", като за повест — само при „Българи от старо време"[15]. Сред изследвачите, които виждат категорични застъпници на разказа в творчеството на Любен Каравелов, е и С. Янев. Но той е по-предпазлив и се опитва да нюансира картината, като фактически отдава дължимото на средната епическа форма: „Късите разкази на Каравелов са сравнително малко в неговото обемно дело. Преобладават разказите-повести..."[16] Нещо повече, Янев иска да види усилията на белетриста в основата на плодотворни традиции и за поетиката на разказа, която ще си остане доминираща през първите десетилетия след Освобождението. Отличителната черта на разказа, която не е само композиционен принцип, е заложена и защитена най-вече у Каравелов: „Фрагментарният разказ бе създаден в истински художествени образци от Любен Каравелов, който използува за това не само опита на чуждите литератури. Но преди всичко отговори на една насъщна национална необходимост. Каравелов създаде свой тип разказ..."[17] Истина е, че ако говорим за ориентация и към разказа при белетристите от 60-те години, това става чрез търсенията на Каравелов. Но ми се струва, че изводът на изследвача се отнася не толкова за жанровата, колкото изобщо за повествователно-разказвателната структура на Каравеловите прояви. Колкото до Друмев и Блъсков, техните съчинения имат по-отчетлив жанров облик и недвусмислено ни отвеждат към повестта. В нейните класически граници са „Нещастна фамилия", „Изгубена Станка", „Злочеста Кръстинка", отчасти — „Ученик и благодетели". Но след като сме приели тази категоризация, трябва да отидем по-нататък в изясняване морфологията на жанра в границите на Каравеловото творчество. Още ранните му творби, както вече посочих, предлагат творчески решения, които раздвояват — замислени като „разказ", те прерастват в „разкази-повести", в „разкази от повести", в „повести"... Ако във „Войвода" разказът все пак „напомня" за себе си, то в една творба като „Турски паша" сме свидетели как той служи само за начало и е погълнат изцяло от „повестта" по „записките на една калугерка". Авторът дори не се е опитал да затвори повествованието, като ни върне към началния му пункт, към собствената си гледна точка — както се постъпва в такива случаи. Дребният нагледен факт, който може да е и коректорско недоглеждане, идва да подскаже, че авторовото внимание е дотолкова вдадено в пресъздаваното от „записките", че поставяйки кавички в началото на техния текст, в края ги забравя. Всичкото това прераства в жанров релативизъм, който идва в резултат от противоречието между „жанровия замисъл" и „жанровия резултат" — ситуация, която илюстрира състоянието и връзката разказ — повест при ранните творби на Л. Каравелов, но и връзката повест — роман при част от по-късните му търсения на белетрист („Крива ли е съдбата", „Три картини из българския живот" — историческа трилогия), чието изходно начало е може би „цикълът" като жанрово образуване („хайдушкият цикъл" от „Войвода" до „На чужд гроб без сълзи плачат").

Но това вече не е познатият ни от литературния процес до 50-те години жанров релативизъм на недоотчитане белезите и спецификата на жанра като последица от

---

[14] Панова, И. Цит. съч.; Василев, М. Цит. съч.; Янев, С. Цит. съч.; Василев, М. Традиции и талант. С., 1974.

[15] Василев, М. Българският разказ..., 16—24.

[16] Янев, С. Цит. съч., с. 43.

[17] Пак там, с. 49.

тяхното непознаване и липса на натрупан творчески опит[18]. Каравеловото творческо съзнание е обременено от жанровия опит на чужди литератури, елементът на съзнателна ориентация към определени жанрови форми е факт и това си казва думата за осмисляне жанровата картина на неговата ранна проза. В хода на творческата му еволюция ще се уверим, че той ще продължи да използува повестта като изходна „жанрова площадка", за да обогати своите търсения, да разнообрази фактурата на повествованието и пътищата му на въздействие. Така Каравелов ще остане верен на себе си, ще ни даде възможност да усещаме връзката, приемствеността между ранните му творби и тези негови прояви от края на 60-те и от 70-те години, които са плод на творческа зрелост, на нови жанрови синтези.

Трябва да се съгласим с постановката от „Традиции и жанр" на С. Янев, че отправната точка на разказа у нас е повестта. Същото се отнася и за третия класически повествователен жанр — романа. Но защо началото на тоя процес с ролята на средната епическа форма да не видим още в първите десетилетия на XIX в., когато Софроний Врачански с автобиографичната си повест „Житие и страдания" и преводната повест „Митология на Синтип философа" наистина откроi и подготви почвата за очакваното жанрово разслоение, в което Каравелов се включва и в значителна степен способствува за практическата му реализация. Усвоеният опит главно на руската проза той привнася при едно вече постигнато равнище от родната белетристична традиция и художествено мислене, като и двете са особено адаптивни към повестта, като и двете не са излъчили още образци на късия разказ. Това го улеснява да бъде верен и на двете и той превръща повестта не толкова в отправна точка на жанровите си търсения, колкото в център, спрямо който присъствието на разказа или на романа е своеобразна разновидност на повестта — т. е. в по-малък обем или като циклично цяло. Екскурсите, които Каравелов се оказва, че прави към останалите две жанрови форми, са винаги от територията на повестта — овладяна, сигурна за него, с изпитани качества и възможности. Доколко е закономерно и естествено всичкото това, подсказва случаят с исторически сюжет, към който белетристът се насочва през 70-те години — сюжет, който пряко волята и предпазливостта му го довежда до романа.

Така ранната проза на Л. Каравелов, видяна през призмата на проблема за нейната жанрова характеристика, ни разкрива съществени черти от неговата поетика на разказвач — поетика, която в началото на 60-те години само очертава съдържателните си и формалните си белези, но и ги защищава до такава степен, че създаденото се превръща в изходен модел на цялата му белетристика. Самата задача, която си поставя с „хайдушкия цикъл", предполага ориентацията на белетриста към романовата жанрова форма. Но самият той не е подготвен за нея, не е подготвен и за съсредоточаване на вълнуващите го въпроси и идеи в обема и съдържанието на една-единствена повест. Затова прибягва до жанровата форма на „цикъла", която, ако се вгледаме в еволюцията на белетристично мислене у нас през XIX в., ще се убедим, че е често използувана. И това не е случайно — както при него, така и при останалите (Блъсков, Вазов). Тя дава на Любен Каравелов самочувствието, че е обхванал отделните страни и черти на българския живот, които смята за важни и необходими на повествователните обобщения и присъди. В известен смисъл за него е по-лесно да прекрачи границата между повестта и романа отколкото между повестта и разказа. Напомням тоя извод, защото неговият модел по-пълно и нагледно се илюстрира през 80-те и 90-те години в художествената практика на белетриста Ив. Вазов. От повестта — чрез „Митрофан", „Немили-недраги" и „Чичовци" — той преминава към романа „Под игото" (1889) и едва

[18] Радев, Ив. Българската литература до 40-те години на XIX век. В. Търново, 1982, 232—256.

тогава идват истинските му разкази чрез тритомника „Повести и разкази“ (1891—1893). Фактът, че последните публикувани от Л. Каравелов белетристични творби като „Нено“ (10 с.) и „Що е грях?“ (15 с.) са сред най-кратките по обем, е показателен и насочва към подобна неизвървяна докрай еволюция — от повестта през романа към разказа. В известен смисъл това разкрива с творчеството си Ил. Блъсков — от повестите „Изгубена Станка“ и „Злочеста Кръстинка“ към по-обемните „Пиян баща, убиецът на децата си“, в три части и „Двама братя“ (в три части с обем 360 с.), за да ни остави по-късно определяните като разкази „Стоянчо“, „Поп Марко“, „Дядо Добри“. Нека с тази по-обща констатация приключа разсъжденията си над жанровата определеност на ранните Каравелови творби. Както тя, така и по-конкретните изводи свидетелствуват, че в подстъпите към своя поетика ранните му творби, създадени през 1860—1866 г., освен с идейно-тематичната си завършеност са отправна точка и за търсенията му в областта на жанра.

Дочо Леков

ВАСИЛ Д. СТОЯНОВ — ПОПУЛЯРИЗАТОР И ИЗСЛЕДОВАТЕЛ НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА И КУЛТУРА В ЧЕХИЯ

На 29. IV. 1858 г. Васил Друмев се отправя за Одеса. Няколко месеца по-късно Шумен напуща и друг даровит ученик на С. Доброплодни — Васил Д. Стоянов. Но той потегля в противоположна посока — към Прага.

Във втората си повест „Ученик и благодетели, или чуждото си е все чуждо" Друмев отразява това „териториално разграничение", разнопосочността в идейното и творческото формиране на част от българската интелигенция. За прототипове на двама от героите си, Живко и Богдан, той взема няколко лица. В постъпките, изживяванията, индивидуализацията на тези негови герои прозират моменти от живота и съдбата на писателя и дългогодишния му другар от Шумен В. Д. Стоянов.

И двамата прототипове на повестта започват „задграничната" си биография при крайно неблагоприятни условия. Но докато единият като ученик в Одеса е ограничен от порядките и сектантския дух в семинарията, другият има възможност да живее самостоятелно, да се развива под влияние на друга обществена ситуация и култура.

Пражкият период от живота на В. Д. Стоянов е изключително динамичен и интересен. Онова, което новопристигналият български младеж в Чехия получава като частен ученик в Академическата гимназия, в Историко-филологическия и Юридическия факултет, създава предпоставки да се формира български интелектуалец от нов тип, справедливо оценен и тачен от елита на чешката интелигенция по онова време. Установил се в Прага за десет години, ученикът на Доброплодни поддържа активни връзки с български обществени и културни дейци, следи политическите събития в България и на Балканския полуостров, откликва на всяка вест, свързана със съдбата на своите сънародници. Той е в кореспонденция с Рековски още от 12859 г. Посредник за познанството им е Васил Друмев. На 1.IX.1859 г. Г. С. Раковски му пише насърчително от Одеса: „Твърде добре сте сторили, дето сте се постарали да идете в Прага. За науки там, както казват, славянское любословие цвети."[1] И той му изпраща няколко екземпляра от „Показалец" — „да ги дадете, дето знаите, чи ще хвани място". За Стоянов Раковски става кумир — като политически деец, писател и учен. Затова, когато през 1862 г. в Белград е организирана Първата българска легия, той се включва в нея, а след разтурянето ѝ се завръща отново в Прага — продължава да се образова и самообразова, да търси начини и средства за политическото и духовното разкрепостяване на сънародниците си.

В Москва в началото на 60-те години Каравелов и И. Г. Прижов пишат програмен документ, озаглавен „С какво може да се помогне на българите". С него те формулират принципите за създаването на една организация, която трябва да работи „за благосъстоянието както на българския, така и на сръбския народ", да бъде „ръководител на южните славяни"[2]. Тази организация според авторите на документа няма да изпълнява само общокултурни задачи. Тя ще има за образец

[1] Напръстков. музей, Прага, AR, XXIX.
[2] Из архива на Любен Каравелов. Ръкописи, материали и документи. С., 1964, 322—335.

унгарската революционна организация на Кошут и Клапка, революционния център на Херцен и Н. П. Огарьов в Лондон[3].

По времето, когато в Русия в сътрудничество с представител на руската революционна интелигенция Каравелов обмисля план за политическото и културното развитие на България, в Чехия същите проблеми занимават и В. Д. Стоянов. През есента на 1862 г. той е един от основателите на дружество „Побратим", което е имало за задача да обедини „сърби, хървати, българи и словенци, живеещи в Прага", да съдействува за разпространението на просветата между южните славяни, за освобождението им от политическо робство. „Под влияние на българина Васил Димитров Стоянов — спомня си съвременникът му от Прага Е. Шпиндлер, член на ръководството на дружеството — през 60-те години в Прага се оформи една група от чехи славянофили, които бяха решили преди всичко да усвоят българския език и след това да се отправят към земите на Балкана, където, както уверяваше Стоянов, интелигенция изобщо нямаше или пък тя беше незначителна на брой. Ние искахме да предоставим на българите помощта си и да основем или да поемем ръководството на едно добро образователно заведение, от което българите биха могли да очакват достатъчен брой собствена интелигенция. Български език ни преподаваше самият Васил Дим. Стоянов, а когато малко понапреднахме, той ни даде български книги, които естествено бяха съвсем малко."[4] И от устава на „Побратим", и от спомените на един от ръководните му дейци става ясно, че политическите задачи Стоянов съчетава и далновидно осъществява в пряка връзка с културно-популяризаторските. Той става един от основателите на дружество, членовете на което могат да се включат пълноценно в политическите борби и в духовното възраждане на България, ако са запознати с езика и културата на страната, с характера и душевността на нейния народ.

От родолюбиви подбуди се ръководи Стоянов и при творческите си контакти с чуждестранни учени и писатели, при участието си в чешки културни и научни организации. Той е близък с Йозеф Иречек, секретар на Министерството на културата и образованието, с неговия син К. Иречек, с П. Палацки, В. Ханка, Фр. Ригер, Й. Фрич и др. В Прага има щастливата възможност да се запознае с Луи Леже. И когато сънародникът му Димитър Великсин потегля за Париж с писмо (от 18. VII. 1869 г.), да го препоръча на френския учен.

Стоянов смята, че за да може Европа да окаже конкретна помощ на България, съдбата на българите трябва да заинтересува интелектуалните и политическите среди на европейските народи. И той търси пътища, за да запознае учени и общественици от Западна Европа с живота в България. Когато в Прага се създава Съюзът на дейците на музикалното, литературното и изобразителното изкуство „Художествената беседа", Стянов е препоръчан и приет за член на Литературната секция на съюза, в която само той и хърватският писател Август Шеноа са чужденци. Първата организация на чешките писатели чрез санкциониране членството на един българин изразява фактически отношението си към формиращата се национална новобългарска литература, към нейните творци. В „Художествена беседа" Стоянов изнася лекции за хайдушкото движение в България, осведомява членовете на секцията за някои по-значителни прояви на литературния живот в България.

Нагърбил се с мисията на „неофициален консул" на българската интелигенция в Чехия, ученикът на Доброплодни е в контакт с най-активните български книжовници и общественици. Той увещава Раковски да изпрати сп. „Българска старина" до настоятелството на „Художествена беседа", до Чешкия национален

---

[3] Шарова, Кр. Любен Каравелов и българското освободително движение. 1860—1867. С., 1970.

[4] Usvĕta, № 47, 1917.

музей и Академичната читалня, а екземпляри от „Показалец“ — до чешки писатели и учени. Научил за предстоящото излизане на Миладиновия сборник, В. Д. Стоянов се заема с мисията да осигури по-голям брой спомоществователи от Чехия и прави абонати на сборника някои от своите български и чешки приятели и сътрудници — Теодосий Икономов, Спас Иванов, Величко Симеонов, Злати Рачев, Винценц Вихнис и др.

Стоянов поддържа връзки с Драган Цанков и Христо Г. Данов, с Христо и Евлоги Георгиеви, с Марин Дринов, Никола Първанов, Тодор Стоянов Бурмов. Те го осведомяват за политически и културни събития в България, за новоизлезли периодични издания и книги. М. Дринов и Ив. Грудов го канят да поеме редактирането на в. „Народност“, Т. Стоянов Бурмов настоява да стане редовен сътрудник на в. „Время“. В архива на Стоянов, съхраняван в Напръстковия музей в Прага и в Българската академия на науките, са запазени чернови на негови писма, в които осведомява за живота в Прага, за изтъкнати чешки учени, за българската интелигенция в Чехия.

Стоянов проявява интерес и към съотечествениците си в Русия. Насочва ги към трудовете на чешки езиковеди, историци и културни дейци, апелира за гражданско и творческо единение в името на големите национални задачи. В отговор на изпратеното от него писмо до учащите се в Москва българи Жинзифов му пише: „Не гледайки на това, че я лично не знам Вас, нито па Ви мене, но нашата клета наръчница [орисница], която йе очукала нас, горки българе, йе дотука насърдена и налютена на нас, дето треба секой из нас, младите българе, които сме са разпръснали по Европа, да са печали, за да се дигне тойзи гъстий мрак от клета ни майка България (Македония, Тракия и Балканска България). Треба, щото си мие, българе (млади), знаеме ли са или не, да сме напоени с една вода; треба, щото си мие да сме вдъхнати с еднаков дух; требе..., но не ща да Ви пишам нашироко и натънко за това нещо, защо Вие сами треба да знаете не по-долно от мене... И така, брате Василе, простирам ти братска верна ръка и дано бог дà да се изпълнят нашите желания!“[5]

Грижите за разцвета и масовизирането на българската литература подтикват Стоянов да поощрява всяко дарование, да подпомага отпечатването на български художествени, педагогически и научнопопулярни книги. Към него се обръща Васил Стоянов-Берон във връзка с обнародването на своята „Логика“. Съдействието му търси Ив. Момчилов за по-скорошното излизане на граматиката му по старобългарски език. Пишат му училищни настоятели от Шумен и от други градове на страната да им осигури чешки учители, търсят го българи, установили се или преминаващи през Прага.

Стоянов работи с неизтощима енергия въпреки огромните материални затруднения, които трябва да преодолява ежедневно. Но и в най-трудните моменти от своя живот той е подпомаган не само от български родолюбци, но и от изтъкнати чешки културни дейци. Имената на някои от тях са посочени в бележника му, озаглавен „Книжка за бележки различних достопамятних работ и нечт“. С чувство на благодарност в него е отбелязано: „*Господин Г. Фрич*, доктор права, почана от месяца невембра 1858 лета да ми дава всяка неделя (или на месецът четире пъти) обед, което трая така до месеца юния, а от тогаз насам хванах да добивам от негова благородна и щедра душа в неделята сѐ по два (или на месецът 8 пъти) обяда — четвъртък, понеделник. *Господин Антонов*, син г. доктора Фрича, старе[й]шина и надзирач мой в Прага, дал ми е 10 (десят) нови фиорина и кога съм оставал без пари, никога не мя е оставел, ами всякога ми е давал барем колкото са били пари

[5] Леков, Д. Страници от архива на Васил Д. Стоянов в Прага. — Лит. мисъл, 1979, № 8.

най-нужни и потребни. *Господин Фердинант Напръстникът* почана от месяца десембра да ми дава в неделята сѐ по два обяда — вторник, неделя."[6]

Така всред лишения и несгоди се формира и утвърждава първият популяризатор на българската литература и култура в Чехия. Той живее с разнообразни намерения и проекти. Сътрудничи на „Научния речник" на Ригер. Иска да издава сп. „Книжици за народно просветяване". В писмо до Франтишек Ригер от 15 юли 1863 г. формулира и неговата програма — „то трябва да буди желание за четене, размисъл, овладяване на постигнатото вече"; да „черпи материал от всяка област на науката и изкуството", да „излага по възможност най-кратко и по един интересен, простонароден, достъпен начин практическите достижения в областта на промишлеността и домашната търговия, в народното стопанство, науката и изкуството". Стоянов си поставя обемни общокултурни популяризаторски задачи като журналист и публицист. Той иска да култивира вкуса на българина, да обогати и разнообрази неговата култура — затова е имал намерение да помества на страниците на списанието образци „от историята на всички народи — *особено славянските* (к. а. — Д. Л.) — животоописания на прославени, заслужили пред народ и родина мъже...; етнографски картинки и фрагменти от политическия и социалния живот на напредналите народи". Давайки богата информация за обществения живот, литературата и културата на различни народи, списанието е трябвало да има и специфичен общославянски профил, да насочи и запознае българина със славянския свят.

Неуспял да осъществи издаването на „Книжици за народно просветяване" поради неизпълнените обещания за подкрепа от страна на виенските българи, Стоянов променя насоката на своята дейност — вместо популяризатор на славянската култура в България решава да стане пропагандатор на българската политическа кауза и на духовните ценности на своя народ в Чехия и Западна Европа. По същото време, когато в руския периодичен печат чрез статии, разкази, повести Каравелов осведомява руското обществено мнение за робската съдба на българите, на страниците на „Народни листи", „Болеславан", „Хлас", „Свобода" и други чешки вестници и списания същата мисия осъществява Стоянов. Започнал като популяризатор, по подобие на талантливия си сънародник в Москва В. Д. Стоянов се утвърждава като надарен публицист, като един от първите български литературни критици, фолклористи, етнографи.

Силно впечатление правят на чешкия читател публицистичните материали на Стоянов. Те се „появяват" от различни места на Балканския полуостров — от Солун, Белград или Цариград. Понякога са обособени като „автентични писма", в други случаи като дописки или статии. Но винаги независимо от жанровото си своеобразие те се открояват с напористата и точна мисъл, с образния стил, с бойката фраза на своя автор. Чешката публицистика на Стоянов е проблемна и богато документална. Чрез нея той запознава западните славяни и Европа с османското робство и църковната борба, с националноосвободителното движение и коварната политика на Англия към съдбата на подвластните на Турция народи. Зове българи, сърби и румъни да бъдат солидарни, обявява се против унията, която иска да наложи римокатолическата църква. Запознавайки чехите, а чрез публикациите си на немски език и част от останалия западен свят с политическото положение в България, Стоянов характеризира и бита, и националното своеобразие на българския народ. В чешката му публицистика има сведения за границите, в които живеят българите, за словесното им изкуство, за националния им облик — „будна мисъл, остър и ясен ум, чиста, неопетнена от морално падение душа..., отлична изобретателност при занаятчийските и търговските работи, фантазия и строга логика в народната поезия и пословиците, ...тих и стабилен характер, при

[6] Пак там.

това обаче решителен, прям и предприемчив..., пословично трудолюбие, старание и издръжливост,... славянска жизненост, непресъхваща и след хилядолетно иго". Стоянов се старае да въздействува върху съзнанието на чешкия и западноевропейския читател многопосочно — и с богатата аргументация на публикациите си, и с логичния си, но същевременно и образно запаметяващ се стил. Често от факта той стига до обобщението, до изстраданата истина, която умее да внуши с публицистичния си нерв и образния си стил: „Опиянението опиянява човешката душа също като любов. Любовта оковава с розова примка, отмъщението кове кървава верига. Старото предание издигна кръста и на този кръст разпънатата любов. След този символ препускат ятагани и пушки като игли след магнит — на пътя стои полумесецът."[7]

Чрез политическата си публикация в чешкия периодичен печат В. Д. Стоянов популяризира идеята за гражданска и духовна независимост на България в Западна Европа. Но той информира чешкия читател не само като публицист, а прави опит да му въздействува и като мемоарист — в бр. 102, 103 (1864) на в. „Народна хроника" обнародва произведението си „Върбишкият султан". Трудно е да се определи жанрът на тази публикация — впечатленията си от случайно свое посещение при един от потомците на кримските татари в с. Върбица, от неговия харем, Стоянов преплита по оригинален начин с художествената измислица, влиза в противоречие с основни принципи на мемоарния жанр. Но с каквито и критерии да се анализира „Върбишкият султан", неоспоримо остава едно — В. Д. Стоянов умее да заинтригува и увлече, да въздействува и като документалист, и като художник. На интригата той възлага и познавателни функции — чрез нея чешкият читател да прояви по-голям интерес към събитията в България.

Въпреки неоспоримата стойност на „Върбишкият султан" не в областта на мемоаристиката и белетристиката открива Стоянов своето призвание. На страниците на „Квети", „Родинна кроника", „Народни листи" и други чешки периодични издания той обнародва портрети на български писатели и политически дейци, на хайдути и меценати, прегледи за българската литература, фолклорни и етнографски материали. Чрез тях именно популяризира най-пълноценно българската литература и култура в Чехия, привлича вниманието на изтъкнати чешки и западноевропейски учени към актуални проблеми на българския духовен и обществен живот, утвърждава се като един от първите български литературни критици, фолклористи, етнографи, културолози.

Задачата му като популяризатор и интерпретатор е да представя индивидуалното, ярко изявеното в зависимост от условията на времето, да информира за личности от миналото и съвременността с оглед на ролята им в обществения живот, литературата и културата. Той печата статия за Иван Шишман[8], в която, като откроява личността на последния български цар, посочва и причините за падането на Второто българско царство — „разделение на българската държава". Популяризира делото на изтъкнати дейци на организираното хайдушко движение в България — Панайот Хитов, Ив. Кършовски[9], Ильо Марко[10], — за да напомни за революционния дух на народа като цяло. „Политическите портрети" на Стоянов са живи, защото той долавя индивидуални особености от характера и психологията на личността и не се дистанцира от нея. Познавайки от непосредствен контакт някои от лицата, които представя, Стоянов споделя интересни впечатления и подробности за тях, в определени случаи превръща портрета в мемоар. За Хитов например

---

[7] Hlas, 13 апр. 1861.

[8] Иван Шишман, цар български. — Květy, 2, № 15, 10 окт. 1861.

[9] Българските въстаници Панайот Хитов, Иван Зерделийски, И. П. Х. Кършовски. — Květy, 3, № 1, 1868.

[10] Ильо Марко, български юнак. — Květy, 2, № 2, 1867.

отбелязва: „...макар в компания да му предлагам вино, казва, че ще пие само тогава, когато види България свободна, ако остане жив". За Ильо Марко: „В разговор речта му е приятна и почти като на момиче; но в боя гласът му е лъвски."

Литературните портрети на Стоянов разкриват нови черти от подхода му като интерпретатор на творци и творби от българската литература. В тях той се старае да обособи творческата личност в зависимост от националната, регионалната и домашната атмосфера, от нейния мироглед и характер. Стоянов пише очерци за Неофит Рилски и Софроний Врачански[11], в две от публикациите си проследява гражданския и творческия път на Раковски[12]. В известни случаи характеристиките му са лаконични, недостатъчно аргументирани и точни, изводите му невинаги са съобразени с целокупното дело на писателя. Това личи особено ясно в очерка за Неофит Рилски. Но трябва да се има предвид, че невинаги разполага с достатъчно информация за живота и творчеството на съвременни нему творци, че в известни случаи е принуден да отбелязва заглавия на произведения и да прави анализ за творби по памет. Независимо от това Стоянов успява да посочи специфичното в език и атмосфера, в поведение и стил. Оценявайки „Житието" на Софроний като „драгоценен паметник" на българската литература, той търси и индивидуалното в него и го открива в стила, който е „прост, но много ясен, изразителен"; речта е „твърде приятна, нещо много рядко, оригинално за днешните български литератори".

Най-траен интерес Стоянов има към Раковски. Това не е случайно — редакторът на „Дунавски лебед" го привлича като революционер и организатор на националноосвободителното движение, като писател, журналист, публицист, фолклорист, етнограф. Затова в продължение на една година той обнародва два очерка за него в различни чешки периодични издания — „Квети" и „Свобода". Независимо че вторият очерк в известна степен повтаря първия, Стоянов го публикува не само за да популяризира делото на големия български революционер между по-широк кръг читатели. За него Раковски е изключителна и в същото време трудно обяснима личност. Той се отнася с възторг към трудовете му, но не възприема безкритично възгледите му като филолог, фолклорист и етнограф. Затова, ако в първия си очерк, обнародван в „Квети", прави опит да отчертае в общ план жизнения и творчески път на автора на „Показалец", във втория не само внася нови подробности в биографията и творчеството му, а посочва специфични особености в неговия характер, стил, метод. Някои от наблюденията и оценките на Стоянов подсказват неподправен критически нюх, верен филологически усет. „Раковски — отбелязва той при анализа на „Предвестник Горскаго пътника" — има такава богата и буйна фантазия, че неговият дух често пъти забравя и най-големите истини и красоти и естествено се придържа по-скоро към това, което блика само от неговата фантазия. А всичко това е далече, много далече от истинската поезия... С една дума, Раковски притежава, така да се каже, дълбоко поетично чувство, а може би и талант, но не е поет. Освен това в своята проза и поезия си служи с такъв чудноват език, че дори много образовани българи невинаги могат, както подобава, да го разберат."

Характеристиката на Стоянов за Раковски като творец показва, че той има качества на обективен и принципен критик. Преклонението пред големия революционер не му пречи да открие и посочи компетентно и категорично неприемливото в неговото литературно дело. Да даде висока оценка на „Показалец", „Дунавски лебед", „Бъдущност" и „Бранител", на политическите брошури на

[11] Lumir, 1865, № 14 ,15, 17, 18, 19.
[12] Květy, № 31, 28 юли 1866; Svoboda, 1, № 11, 1867.

Раковски, но да не приеме „Горски пътник“ като поетическа творба и да отбележи, макар и пресилено, че ценни в поемата са само нейните „примечания“.

Стоянов умее да долови и общото, и специфичното в литературния процес, да потърси мястото на всеки писател в него. Това проличава най-определено в обзорните статии за българската литература. Някои от тях[13] имат библиографски характер — осведомяват за новопоявили се български периодични издания, за оригинални и преводни произведения — „Благонравие“ на Хр. Ваклидов, „Земеделие“ от Н. Икономов, „Граматика на старобългарския език“ от Ив. Момчилов, „Изгубена Станка“ от Ил. Блъсков, „Българска старина“, „Гайда“ и др. Но и в библиографическите си обзори Стоянов прави опит да посочи задачите на изданието, същността на художествената творба, възможностите на автора, преводача или редактора. Паралелно със синтетичната и точна характеристика на „Гайда“ той представя и редактора на вестника, „духовитият и талантлив писател Славейков, който също така е прочут и като пръв създател на българските песни. Също така и неговата проза е може би най-добра от прозата на всички новобългарски писатели.“[14] Осведомявайки чешкия читател за първата оригинална българска комедия — „Ловчанският владика или Бела на ловчанският сахатчия...“ (1863), той изразява и мнението си за творбата: „Описанието на характерите е сполучливо, описването на действието е исторически вярно (действието отговаря на историческата правда), езикът е хубав и наистина трогва дълбоко всеки българин... Що се отнася обаче до драматическата форма, тук ни се струва, че тя е много несполучлива или по-скоро формата на това съчинение изобщо не е драматическа.“[15]

Библиографските прегледи на Стоянов насочват към конкретни имена на писатели, творби, периодични издания, без да имат за задача да представят характера и тенденциите на литературното развитие. Това авторът прави в други свои публикации. През януари 1864 г. в „Народни листи“ (№ 1) той обнародва статията „Българската литература“, в която обръща внимание на Златния век на българската литература и култура по времето на Симеон, на промените в духовния и политическия живот на българите след османското нашествие, на ролята на манастирите като книжовни средища. Незапознат достатъчно с литературните факти и явления през периода на прехода обаче, Стоянов лансира тезата за прекъсваемост на литературното развитие. „За някакъв си живот тя (българската литература, б. а., Д. Л.) — твърди той — започнала да се пробужда чак през 1839—40 г.“ Духовният живот в България през този период не замира. Функциите на литературата според тезата на Стоянов се поемат в значителна степен от фолклора, от народните песни, които „възпяват с великолепна красота и вярност целия този ужасен период от кървавите страници на българската история.“ Остава жизнен и българският език независимо от големите промени, настъпили в резултат на историческото му развитие.

В тази първа своя литературноисторическа статия Стоянов проследява литературните, общокултурните и обществените процеси от началото на IX до 60-те години на XIX в., когато „българската литература започнала да се развива от най-първия зародиш“. Литературният живот в България от 60-те години той характеризира в други два обзора — „Слово първо за литературните работи на онези български писатели, особено които са допринесли и допринасят за развитието и усъвършенстването на националната ни българска реч“[16] и „Слово

---

[13] Literatura bulharska. — Narodni listi, № 1, 1863; Literatura bulharska. — Česka včela. Priloha k časopisu. — Květy, 1867.

[14] Literatura bulharska. — Narodni listi, № 1, 1863.

[15] Пак там.

[16] Časopis Musea Kralovstvi českoho, № 3, 1866.

второ. Общо за съвременните български писатели“[17]. Стоянов пише тези два литературни обзора без претенции на изследовател на съвременната българска литература. Това проличава от уводните думи на първата публикация: „Настоящата статия — предупреждава той — не е нито изследване или трактат, а по-скоро скромно, макар и непълно изложение на фактите, за които самото заглавие на статията говори доста ясно.“ Независимо от конкретните задачи, които си поставя, Стоянов утвърждава казани вече от него оценки за български писатели и книжовници, насочва към явления в българската литература и култура, характеризира делото на Славейков, Каравелов, Жинзифов, Братя Миладинови, Неофит Рилски и др.

В литературните обзори подходът на В. Д. Стоянов е литературноисторически и критически — разглежда творчеството на българските писатели в зависимост и от индивидуалното им значение, и в контекста на националното духовно развитие. Обръща внимание на образователното дело и на педагогическата книжнина, на периодичния печат. Има нюх към откриване на самобитното и талантливото. Това личи от оценките му за творчеството на Славейков, Каравелов, за някои от стихотворенията на Жинзифов. Редакторът на „Гайда“ според В. Д. Стоянов е „първият и най-добрият национален поет“, Жинзифов „един ден... ще стане именит български поет, и то лирически поет“.

При анализа на литературните факти и процеси Стоянов в определена степен се съобразява с принципите и нормите на чешката литературна наука и критика, затова в оценките му доминира филологизмът. Делото на твореца се определя предимно от степента на въздействието му върху развитието на националния книжовен език. За Славейков се посочва, че е „първият, който именно преди десет, дори петнадесет години започна да пише на чиста, жива народна българска реч, като първия национален сръбски писател Доситей Обрадович“. Др. Цанков е „признат“ за писател за това, че е „добър познавач на новия български език, и по-специално на източното му наречие“. Филологизмът на Стоянов като литературен критик проличава още в заглавието на посочената вече обзорна статия — „Слово първо за литературните работи на онези български писатели, *които са допринесли и допринасят особено много за развитието и усъвършенстването на националната ни българска реч*“ (к. а. — Д. Л.). В нея личи особено ясно кое определя критериите на автора ѝ: „Само следните български писатели — изтъква В. Д. Стоянов — пишат на чисто народна българска реч, като особено първите петима *пишат български най-правилно*“ (к. а. — Д. Л.). Следват имената на Славейков, Др. Цанков, Братя Миладинови, Л. Каравелов, Р. Жинзифов.

Овладяването на езика Стоянов свързва с образователния ценз на писателя. Затова в „Слово второ. Общо за съвременните български писатели“ той категоризира българските книжовници в зависимост от образованието им: „Цялата им досегашна литературна дейност свидетелствува по-скоро за една добра воля и възторжен национален стремеж, отколкото за някакъв особен талант или *необходимото образование*. Всичко излязло досега от тях не само че е общо малко по обем, но е и лишено от една *истинска научна стойност*, с изключение само на няколко съчинения...“ (к. а. — Д. Л.). За пример се дават някои от научните трудове на С. Палаузов (Век болгарского царя Симеона, 1852; Синодик царя Борила, 1855), съчинения и преводи на Неофит Рилски („Болгарска граматика“, „Краткое и ясное изложение...“, преводи на „Новия завет“ и др.).

Стоянов не долавя достатъчно ясно спецификата на литературата като изкуство, към художествената творба в определени случаи прилага критерии, валидни за научно съчинение. Затова за значителни произведения на възрожден-

[17] Пак там, № 4, 1866.

ската литература посочва онези, които имат научен или научнопопулярен характер.

Литературнокритическите и литературноисторическите статии на В. Д. Стоянов са опит да се подходи по нов, макар и недостатъчно пълноценен начин към идейната и художествената проблематика на българската литература. Предназначени за чешката интелигенция, те имат изключително значение за популяризацията на българската литература през Възраждането в чужбина. Благодарение на Стоянов, преди да се постави така категорично в българската периодика въпросът за дарованието на Славейков, Каравелов, Жинзифов, чешките вестници и списания вече утвърждават имената им, насочват към периодични издания с принос в духовния и политическия живот през Възраждането.

В. Д. Стоянов има определени заслуги и за формирането и развитието на българския национален език. Акцентувайки в литературните си статии и прегледи на неговата роля в утвърждаването на самобитен стил и творчество, той насочва и към пътищата за преодоляването на различията между езиковите течения и школи. Във връзка с поезията на Жинзифов Стоянов поставя актуални проблеми пред българската културна общественост: „И така — отбелязва той — идеята на г-н Жинзифов за обединяване на двете наречия по принцип е безкрайно хубава и безспорно би могла да бъде посрещната с голяма радост и от всеки българин. Но според мене още не е дошло времето, когато ще могат да се направят конкретни опити за нейното осъществяване..." Това според Стоянов може да стане само тогава, когато се събере цялото фолклорно богатство на българския народ от Северна България, Тракия и Македония, както и много стари ръкописи от различни времена; когато се направи паралел между езика на тези ръкописи и съвременния български език; когато се очертае историческият развой на българския език и се състави солиден български речник и граматика. Към проблемите на националния език Стоянов пристъпва като учен, формиран от принципите и постиженията на чешката филологическа наука.

В. Д. Стоянов е популяризатор, интерпретатор и ценител не само на индивидуалното художествено творчество. Той е първият български фолклорист и етнограф, който компетентно, от научни позиции запознава чешката общественост с фолклора и етнографията на България, с най-хубавите образци от песенното й творчество. В негов превод на чешки език излизат десетки песни от сборника на Братя Миладинови и от други български издания. Той сътрудничи на Ян Гебауер, на Божена Немцова при превода на български приказки и на етнографски материали от съчиненията на Раковски.

В обстойното си изследване „Българите — народът и неговите песни"[18] той определя народните песни „като най-ценен плод на нашата литература", посочва зависимостта между напевите на песента и народния живот. За Стоянов фолклорът е най-автентичният документ за характеризиране психологията на българина, за проучване на народностните и националните добродетели, на неговия манталитет и бит. „Народните песни на българите — отбелязва в това свое изследване той — са перли, изтръгнати от развълнуваното море и извадени на бял свят; те са навеки благословен плод на мъченическата душа на българския народ и частица от неговото сърце; те са кръвта в жилите му и българите, когато ги пеят, усещат как тая кръв пулсира в жилите на праотците им..."

До сравнително цялостна характеристика за живота и психологията на българина Стоянов стига в етнографските си проучвания — „Народният бит на българския народ"[19], „Гергьовден. Картина от националния живот на българите"[20],

[18] Zlata Praha, № 13, 1 юли 1864.
[19] Pamatky archiologicke a mistomisne, юли 1868.
[20] Květy, 2, № 25, 26, 1867.

„Българският национален танц хоро“[21]. В тези изследвания той очертава границите, в които живее българският народ, дава изчерпателни сведения за неговия поминък, обичаи, празници, насочва към паралели от фолклорен и етнографски характер. Наистина невинаги и във всичко Стоянов е оригинален. Той използува материали от „Показалец“, от „Памятники народного быта болгар“, от сборника „Български народни песни“. Има предвид постановки на Раковски, Каравелов, Братя Миладинови. Но независимо от това, дали е популяризатор, или тълкувател, дали използува критично, или безкритично изказани вече концепции, Стоянов се изявява като талантлив народопсихолог, социолог, фолклорист и етнограф, като един от родоначалниците на българската народоука.

Стоянов е имал намерение да работи и по практически проблеми на граматиката и лексикографията. В писмо до Ригер от 18. IV. 1864 г. той съобщава, че иска да издаде „българска граматика за чехите с читанка и малък речник; да състави българо-чешки и сръбско-чешки речник“. Тези планове остават неосъществени. Но те, макар и като проект, имат стойност в многоликото дело на един български ентусиаст в Прага.

Формирането, изграждането и утвърждаването на В. Д. Стоянов като творческа личност в Чехия, ролята му в популяризирането и интерпретацията на българската литература и култура в чужбина са в непосредствена зависимост от проблеми, свързани с формирането на българската интелигенция извън пределите на страната. Напуснал България в края на 50-те години на XIX в., по време на десетгодишния си престой в Прага той проявява интерес към всички актуални въпроси от политически, духовен и социален характер. Кристализиращият център, предопределил специфичните изживявания на първото ни литературно поколение в страната и извън нея, слага отпечатък и върху характера и своеобразието на неговото гражданско поведение и творчески изяви. Писателската и популяризаторската му дейност се ръководят и направляват от онези закономерности, които предопределят „появата“ на „руската“ публицистика и белетристика на Каравелов, на статиите на Жинзифов в руския периодичен печат, на сборника „Памятники народного быта болгар“. Притегателните сили на генерацията обединяват одеския семинарист В. Друмев с чешкия възпитаник В. Д. Стоянов, революционно ентусиазирания „волен слушател“ от Московския университет Л. Каравелов със славянофилски настроения Р. Жинзифов. Националното в сферата на душевността, на манталитета слага отпечатък върху творческите прояви на българската интелигенция независимо в коя страна и в каква среда се е формирала тя.

Но общото, обединяващото не изключва, а предполага изявата и на индивидуалното, специфичното, на разграничаващото. Своеобразието на средата, на духовната атмосфера, на политическия климат въздействува по свой начин върху личността, върху нейната гражданска и творческа нагласа, върху обществените ѝ възгледи. По един начин се формира българската интелигенция през Възраждането в Русия, по друг във Франция, Германия или Англия. Своеобразието в изграждането на тази интелигенция се определя в известна степен и от това, в кое литературно и културно средище на страната домакин тя се учи и възпитава, какви събития в тази страна и в средището са станали по време на нейното формиране и съзряване. Поименната статистика на българските интелектуалци, получили образование в Одеса, Киев или Москва, в Букурещ, Виена или Прага от 40-те до 70-те години на XIX в., потвърждава това.

Живко и Богдан от повестта на Друмев „Ученик и благодетели“ са младежи от една генерация, с еднакви интереси и амбиции, които ги насочват към реномирани учебни заведения в чужбина. Но тенденциозно и целенасочено белетристът ги

---

[21] Пак там, № 7, 15 авг. 1867.

отпраща в различни посоки — единия към Русия, другия на Запад. Друмев не си поставя за задача да проследи формирането на западноевропейския възпитаник Богдан. Но той определено посочва, че от момента на раздялата на двамата герои, след като попадат в различни обществени и културни условия и интелектуално обкръжение, в единните им дотогава възгледи за света, морала, обществените институции се появяват различия.

В Чехия Стоянов получава солидна литературна и обща култура, която го утвърждава като реномиран български интелигент, като творческа личност. Но най-ярките изяви от неговата литературнокритическа, народоведска и публицистична дейност остават на страниците на чешкия периодичен печат. В органа на Българското книжовно дружество „Периодическо списание", чийто редактор е той, чешкият възпитаник пише не литературнокритически статии и отзиви, а по проблемите на българския език, а в известни случаи и на народното творчество. В резултат на какво критическото му слово секва?

Далновиден и находчив, В. Д. Стоянов се убеждава сам, че филологическият му подход при оценката на писатели и творби, които възприема от чешката литературна наука, се оказва едностранчив и непълноценен в сравнение с подхода на школуваните в Русия Друмев и Н. Бончев, утвърдили като свое верую естетическите принципи на руските революционни демократи. Техните отзиви и литературнокритически статии издигат авторитета на „Периодическо списание" и се сочат за образец и от представителите на революционната емиграция, които също са възприели и пропагандират творческия статут на Белински, Чернишевски, Писарев, Добролюбов. Наистина между Друмев и Бончев, от една страна, и Каравелов и Ботев, от друга, има идейни различия — едните са еволюционисти, другите — революционери. Те се разграничават и с оглед на един от основните принципи в естетиката на руските революционни демократи — принципа за революционизиращото значение на литературата, за ролята ѝ в освободителните борби. Но възпитани в една и съща страна чрез литературното дело на Белински, Чернишевски, Писарев Каравелов и Ботев, Друмев и Бончев отстояват общи концепции за възприемането и оценката на художествените явления и факти, във връзка със спецификата на художествената творба.

Разграничението между представителите на българската интелигенция, получили образование в различни страни, върви и по други посоки. Докато Друмев до края на живота си остава непреклонен русофил, за което през 1893 г. започва шумен съдебен процес срещу него, другарят му В. Д. Стоянов възлага надежди за политическото освобождение на България на Запада, и по-конкретно на Франция. Във връзка с това той даже пише писмо до френския император Наполеон III.

Посочихме някои от различията в литературните и политическите позиции на В. Д. Стоянов, от една страна, и Друмев и Бончев, от друга, не за да противопоставим различните типове интелигенция през Възраждането, а за да обърнем внимание на различните пътища, по които тя се формира. Разбира се, общовалидни закони и рецепти за това формиране няма. Иначе не бихме си обяснили как Каравелов и Жинзифов, живели и учили едновременно в Москва, застават на противоположни идейни позиции. Или как, когато става въпрос за „чешката" ни интелигенция, до еволюциониста Стоянов трябва да поставим революционера Ив. Драсов, получил образование в гр. Писек и Прага.

При изследване на проблема за формирането на българската интелигенция в чужбина на преден план се откроява общото, което обединява различните типове интелигенти в областта на литературата, изкуството, науката. Разбира се, трябва да се вземе под внимание и да се обясни диференциацията всред тази интелигенция с оглед на нейните идейни и творчески позиции, на ентелехиите, специфичните изживявания на поколението, към което принадлежат конкретните писатели,

критици, учени. Но винаги е необходимо да се има предвид, че различието не всякога предполага и означава противопоставяне. В доста случаи то е стремеж да се достигне до същността и своеобразието на явлението или процеса, на истината по друг път, с друг подход, чрез нова интерпретация.

Делото на жеравнеца В. Д. Стоянов поставя проблеми от разнороден характер — за масовизирането на българската култура в чужбина, за историята на българо-чешките литературни взаимоотношения, за типа български интелигент през Възраждането, за ролята на българските чуждестранни литературни и културни средища в духовния живот на нацията и т. н. Затова то трябва да бъде проучено, популяризирано и поставено в контекста на българската литературна и културна история в зависимост и от общославянското му значение[22].

[22] За В. Д. Стоянов вж.: Цонев, Б. Васил Д. Стоянов (1839—1910). — Летопис на Българското книжовно дружество, 11, 1910, 1911; Василев, Д. Васил Димитров Стоянов. — В: Юбилейна книга на жеравненското читалище „Единство". С., 1921; Иречек, К. Български дневник. Т. 2. С., 1932; Арнаудов, М. Българското книжовно дружество в Браила. 1869—1876. С., 1966; Pata, J. Vasil Dimitrov Stojanov... — Sokol, № 3, 1940; Urban, Zd. Z dějin česko-bulharskych kulturnich styků. Praha, 1957; Začek, U. Vasil D. Stojanov v Čechija. — В: Československo-bulharske vztohy v zreadle staleti. Praha, 1963.

Милена Цанева

ЗА ТРИ КЛЮЧОВИ ДУМИ В ПОЕТИЧНИЯ ЕЗИК НА ВАЗОВ

Преди всичко трябва да се уговоря, че понятието „поетичен език" тук употребявам в смисъл на поетичен стил. При това под „поетичен език" разбирам не само езика на Вазовата поезия, а на цялостното му творчество. Дори имам предвид повече неговата проза, в която включвам и темпераментната му и образна публицистика.

Идеята ми е, че дори чрез няколко — в случая три, ключови думи в тоя език могат да се покажат съществени страни от отношението на автора към действителността. Защото тези ключови думи са думи-образи, в които именно цялостното отношение на автора към действителността е активирало определено тяхно значение и е създало около тях специфични ореолни значения.

В най-представителния дял от Вазовото творчество — първите две десетилетия след Освобождението — подобни думи-образи, в които своеобразно се чувствува цялостното авторово присъствие и между които съществува определена обогатяваща значението им корелация, за мен са „практически", „луд" и „тъмен".

При определянето на тези думи като „ключови" излизам не от честотата на тяхната употреба в езика на цялостното Вазово творчество, а от възловото място, което те заемат в идейно-художествената структура на известни представителни за писателя произведения или в произведенията му от даден период или цикъл. Мисля, че именно това определя тяхното истинско място в единната образна система на Вазовия художествен свят.

* * *

Определението „практически"[1] се появява и зачестява в художествения език на Вазов в първите следосвобожденски години. Не разполагам с точни статистически данни за честотата на неговата употреба, но мога да кажа, че то оставя впечатлението, че е характерно за езика на автора от този период именно защото се повтаря — еднотипно и еднозначно — като специфична авторова характеристика на новата следосвобожденска действителност. Така в статия от април 1882 г., напомняйки за патриотичното въодушевление на април 1876 г., Вазов с ефектна ирония заключава: „Ний даже се боим, че може да предизвикаме върху едно лице ироническа усмивка за неуместността на споменаването на работи, които в сегашното практическо време нямат нищо общо в честолюбивите планове на нашите тесни чела и широкоразтворените ни джобове."[2] В предговора към излязлата през 1881 г. стихосбирка „Гусла" авторът говори за „нашата недорасла, но практическа интелигенция". В друга статия горчиво иронизира „Ний сме практически народ"[3] и т. н. Едно от характерните му сатирични стихотворения от този период се нарича „Практическият человек" (1881).

---

[1] Разликата, която днес правим между „практически" и „практичен", в езика на Вазов не съществува.

[2] Народний глас, № 284, 24 апр. 1882; Вазов, Ив. Събрани съчинения в 22 тома. Т. 19, с. 128.

[3] Народний глас, № 355—356, 1 ян. 1883; Вазов, Ив. Цит. съч., с. 151.

Никое от дефинираните в тълковните речници значения на „практически“ не може да покрие изцяло специфичното и богато значение, което Вазов влага в това определение. „Който умее да се справя с нещата“, „пресметлив“, „който умее да използува всички благоприятни възможности“, „удобен за прилагане“, „който се отнася до дребните материални изгоди на живота“ — всичко това влиза в специфичното вазовско значение на определението „практически“ и същевременно съвсем не достига, за да го изчерпи.

Преди всичко това, което е значението на *практичен* в обикновения език има по-скоро позитивен или поне неутрален смисъл, у Вазов придобива подчертано негативна окраска. Удобството, разумността, опитността и съобразителността като качества на практичното в неговия език са рязко иронизирани и отречени. „Ний сме практически народ“ — възкликва авторът. И бърза да поясни какво разбира под това: „Нашите тесни чела не раждат освен оскъдни идеи, нашите затворени за велики чувства сърца не тупат освен за мъничките ни интереси.“

В 4-томния Тълковен речник на БАН въобще не можем да намерим значение, близко до онова, в което Вазов употребява определението „практически“. Но в еднотомния Тълковен речник на „Наука и изкуство“ е дадено едно доближаващо се до Вазовото „неодобрително“ значение, а именно — „който се отнася до дребните материални изгоди на живота“. Не зная дали това неодобрително значение не е дошло в съвременния български език тъкмо под влияние на Вазовия художествен език с неговата впечатляваща експресивност.

В художествения език на Вазов (с който се срещаме и в неговата наситена с образност публицистика) определението „практически“ живее богат смислов и емоционален живот като образ, роден в съзнанието на писателя от трагичния сблъсък на идейно-етичния свят на две различни епохи. Това са епохата на националноосвободителните борби с нейните идеалистични патриотични пориви и новото делово и меркантилно буржоазно време. Отвратен от пресметливата безскрупулност на своята съвременност, Вазов създава сатиричния образ на неговия герой на деня и презрително му дава названието „Практическият човек“:

В света аз практика сторих:
лъгах, печелях, взимах,
сто роли ази промених...
и сто начала имах.

И така нататък...

Качествата, с които цинично се самохарактеризира героят на това популярно стихотворение, са всъщност много по-страшни от значението, с което обикновено се свързва определението „практичен“. Този герой е безскрупулен лъжец и хамелеон, подмазвач, клеветник и подлец. Но въпросът е именно в това, че в новото следосвобожденско време е твърде удобно, твърде „практично“ да бъдеш такъв. Оттук и специфичното иронично-изобличително звучене, което придобива определението „практически“ като най-всеобемаща характеристика на родения от новата действителност човешки тип.

Така в първите следосвобожденски години в художествения език на Вазов определението „практически“ става своеобразен образ с богато нюансирно съдържание. Образ, който се прикрепя към негативната характеристика на новата действителност в нейното вътрешно противопоставяне на близкото минало, по-точно на утвърдените от него идейно-етични ценности — идеализъм, патриотизъм, възвишени и поетични човешки пориви.

И това неодобрително, негативно значение на „практически“ се разпространява и по отношение на близки по някаква смислова линия думи, като например определението „здравомислящ“. Така в споменатия вече предговор към своята

първа следосвобожденска стихосбирка Вазов употребява синонимно „практическа интелигенция“ и „здравомислящи люде“, имайки предвид всички тези, за които появата на една стихосбирка е „анахронизъм и несвоевременно явление“.

Ако отвращението от пошлия практицизъм на следосвобожденското буржоазно общество е основният психологически стимул, който извиква в творческото съзнание на Вазов спомена за героично минало, то на равнището на художествения език това намира израз в специфичното вазовско съдържание, от една страна, на определението практически, от друга, на противопоставеното му определение „луд“. Общо взето позитивното по смисъл определение „практически“ в художествения език на Вазов придобива подчертано негативен характер. И точно обратното — негативно в основното си значение „луд“ тук придобива своеобразен поетичен ореол. И именно с този си ореол то заляга в идейната основа на най-крупното художествено дело на Вазов — романа-епопея „Под игото“.

И тук не разполагам с точни статистически данни за фреквентността на думата в текста на произведението. И не намирам това за нужно. По-важно е, че в едно от своите активирани и своеобразно опоетизирани от автора значения тя се свързва с възлови моменти в художествената структура на романа „Под игото“ и определя едно от неговите основни идейно-емоционални внушения. Още повече, че поетичното ѝ значение се поддържа от едно разгърнато по тази смислова линия синонимно гнездо.

Българските тълковни речници дефинират няколко значения на думата „луд“, от които в случая ни интересува второто — „който постъпва необмислено, непредпазливо, безумно“. Запазвайки най-общо този смисъл, в художествения език на „Под игото“ определението „луд“ получава специфично за епохата ореолно значение. И ето че в кулминационния момент от широкото епично действие на романа Вазовият бай Марко — носителят на трезвия житейски разум на процъфтяващите еснафски градчета — развълнувано прогласява озарилото ги най-после историческо прозрение: „Лудите, лудите — те да са живи!...“

„Лудите“ тук продължава да означава тези, които постъпват необмислено, неразумно, но то означава вече и много други неща — тези, които не мислят за себе си, които не щадят живота си, тези, които не се боят с кръвта си да тласнат историята напред. Цялото развитие на епичното действие на „Под игото“ подкрепя това, ако може така да се изразим, патетично значение на определението „луд“, както и на обобщителното понятие „лудост“. Та нали всъщност в това се и състои епичното действие на романа — в създаването на масовото патриотично въодушевление, в довеждането на мирните до вчера стопани до готовността да напуснат позициите на трезвата житейска мъдрост и да тръгнат подир романтичния зов на историята. Да тръгнат с цялата си организационна и военна неопитност — със старите си кремъклийки пушки и смешни черешови топове. „Едно поетическо безумие. Защото младите народи, както и младите хора са поети“ — направо ще даде своята оценка авторът. Ще даде и великолепната поетическа формула на този неповторим исторически момент — „пиянство на един народ“. И тези употребени ефектно, по вазовски, синоними на понятието „лудост“ ще затвърдят ореолното значение, което то придобива в художествения език на „Под игото“ — значението на нещо не просто необмислено и неразумно, а и поетически възвишено, идеалистично, велико.

Но ето че в самия край на романа отново се срещаме с думата „луд“, която този път като че ли се връща към своето първо и основно значение на умопобъркан, ненормален човек. „Тоя луд беше единственият човек, който се осмели да протестира“ — с горчива ирония завършва авторът своето повествование за трагичния разгром на неуспялото въстание. Това е манастирският идиот Мунчо, който наистина е един ненормален, побъркал се от нанесения му някога побой, човек.

Но Вазов, който през цялото повествование го е наричал „идиот", този път го нарича „луд". И това своеобразно свързва дори и първото и най-буквално значение на тази дума с онова специфично ореолно значение, което вече ѝ е придал авторът. В трагичната тишина на поражението само един луд се е решил да протестира и това съвсем пряко ни напомня отново за изреченото от бай Марко историческо прозрение: „Лудите, лудите — те да са живи!..."

Този своеобразен култ към поетичната лудост на бунтарите, революционерите, „лудите глави" е специфична черта на епохата. Неговите корени можем да открием още в езика на народната песен, където в съчетание като „лудо младо" понятието „луд" се свързва с представите за младостта и жизнеността, за поезията на живота. Неговото пряко обяснение можем да видим още в гневния стих на Ботев „Свестните у нас считат за луди". По сполучливия израз на Ефрем Каранфилов Захари Стоянов „откри и назова „лудите глави" по такъв начин, сякаш им даде благороднически титла в нашата литература"[4].

Както виждаме, в създаването на това специфично ореолно значение на понятието лудост участвува и вдъхновеното перо на Иван Вазов.

* * *

Независимо от всички разочарования от новата действителност като художник Вазов никога не изгубва вяра в нравствените сили на човешката душа и в националните добродетели на българина и не се изморява да търси техните изяви и в миналото, и в съвременния живот. И когато на мястото на героите застава „практическият човек" на новото време, писателят обръща и открива там неизвестния „тъмен герой". Един специфично вазовски вариант на класическия образ на малкия човек — малък по своето социално положение, но фактически твърде голям в своята човешка и гражданска същност. Като социалнопсихологическа категория този образ се явява още в първите разкази на автора на Сръбско-българската война, но едва в разказа от 1891 г. „Тъмен герой" образът на невежествения, но честен в своето гражданско поведение герой придобива определено програмен характер, подчертан и от обширния авторов коментар.

Разореният през Руско-турската война дребен търговец Ненко, за да спаси семейството си от глад, става стражар, въпреки че тази служба не му е по сърце. И той ревностно изпълнява своите неособено приятни задължения, без да разбира събитията, в които играе „дребна роля", споделяйки изцяло жизнената философия на малкия човек: „Политиката е за големците, а нам, на дребните хорица, се пада да слушаме каквото ни кажат и да пазим залъка, дето ни дава царщината." Но когато в „смутните времена" след контрапреврата от август 1886 г. приставът поисква от него да бие едного от политическите арестанти, Ненко напуща спасителната стражарска служба, обричайки отново семейството си на глад и мизерия.

Тази доблестна постъпка на своя „тъмен герой" Вазов изрично извисява в норма за обществено поведение. Норма, чрез която се осъществяват ония „скромни идеали" — честност, сърце и характер, които са неговата единствена проста и честна обществена програма в следосвобожденската действителност. Но какъв е по-точно смисълът на определението „тъмен", което той намира за новия положителен и дори програмен герой на своето критикореалистично творчество.

Думата „тъмен" всъщност можем да срещнем неведнъж в стиховете и прозата на Вазов във всички нейни буквални и преносни значения — на „лишен от светлина", на „цвят, близък до черния", на „скрит, неясен" и на „съмнителен, непочтен". Но особено характерна и специфична е нейната употреба в знаменития цикъл „Епопея

[4] Каранфилов, Е. Най-българското време. С., 1976, с. 193.

на забравените", в чиято основана върху романтични контрасти образна система светлината и тъмнината в техните преносни значения са едни от основните поетични символи. В такъв именно преносен смисъл — на лишен от национално съзнание, на загаснал исторически живот на нацията — епохата на Паисий е характеризирана като „тъмнини дълбоки", а Раковски е наречен „на тъмна епоха син бодър тревожен". Но всъщност и „тъмнини дълбоки", и „тъмна епоха" тук равностойно съдържат и значението на далечно, непознато и неясно за нас време, а в отнесените вече към периода на Априлското въстание стихове „епопея тъмна, непозната нам" („Защитата на Перущица") значението на „тъмен" вече видимо се придвижва по посока на „непознат", „чужд ни в своята същност", „мъчноразбираем за нас".

Както всички помним, в одата за Паисий Вазов отнася това определение и към величествения образ на хилендарския просветител:

Един монах тъмен, непознат и бледен
пред лампа жумеща пишеше наведен.

Тези стихове са така врязани в съзнанието ни със своята изобразителна сила, че ние рядко се замисляме над несъвсем обичайната в случая употреба на определението „тъмен". А тъкмо в тази несъвсем обичайна употреба са силата на този епитет, неговата органична връзка с идейния замисъл на цикъла, защото тъмен тук обозначава не само неяснотата на наведения пред жумящата лампа силует и тъмното расо на монаха. В цялостния контекст на творбата „тъмен" е и романтичен намек за нещо отдалечено от нас и по време, и по идейно-етично съдържание, нещо непокварено от дòсега със светския живот и неизвестността, не само неизвестно, но и непознато, чуждо за нас в своята етична величавост. Т. е. „тъмен" тук своеобразно снема в своето съдържание основното за „Епопея на забравените" противопоставяне между света на миналото и света на настоящето.

В същата органична връзка с образната система на цялата творба в критико-реалистичния разказ за скромния стражар от „смутните времена" определението „тъмен" придобива други, по-всекидневно приземени смислови нюанси. Тук то означава „неизвестен", а също така „непросветен, невежествен" в един по-буквален и социално оцветен реалистичен смисъл. Вазов сам определя своя герой като „човек прост и с твърде ограничено гражданско развитие". И с това ни навежда на мисълта, че в случая употребява определението „тъмен" в едно значение, което то има в руския език — значението на „прост, необразован, невежествен". Не съм в състояние да кажа дали това е своеобразен русизъм в езика на Вазов, или обратното — наличието на това значение в езика на Вазов е доказателство, че то съществува и в българския език. Но във всеки случай Вазов го употребява и другаде. Така в своя шедьовър „Дядо Йоцо гледа" той също говори за „тъмните умове на тия тъмни хора". Но определението „тъмен герой", което всъщност се отнася не само до героя на едноименния разказ, но и до поредица Вазови герои със сходна социалнопсихологическа характеристика, не се изчерпва изцяло с въпросното значение — на „прост, необразован, невежествен". Към него се прибавя преди всичко ефектният вътрешен контраст между „тъмния" социален произход и светлия нравствен облик на героя, както и продължаващото приглушено да звучи значение на неизвестен, незнаен — в най-хубавия и поетичен смисъл на тая дума (чрез която създаваме и патетичния образ на „незнайния воин"). Определението „тъмен е и един своеобразен емоционален мост между величавите образи от „Епопея на забравените" и новия подчертано скромен герой на Вазовата критикореалистична проза. Наистина, както видяхме, отнесено към Паисий Хилендарски или към стражаря Ненко, това определение придобива твърде различни значения. И все пак то своеобразно свързва двамата така различни герои по линията на тяхната отдалеченост от нас, на тяхното сливане с някакви неособено добре познати за нас сфери. В единия случай — на тъмното минало, в другия — на тъмната народна маса.

* * *

Специфичните богати и раздвижени значения, които придобиват във Вазовия художествен свят определенията „практически", „луд" и „тъмен" се обуславят от цялостния идейно-емоционален облик на неговото творчество. Или с други думи те снемат основни особености на това творчество на равнището на отделната дума-образ. Тези отделни думи-образи, разбира се, разкриват своите богати значения само в структурната цялост на текста. Но именно затова те могат да играят ролята на своеобразен ключ към неговите идейно-емоционални внушения.

Катя Бъклова

„ХУБАВО СИ, ОТЕЧЕСТВО МОЕ!“
(Пътеписите на Иван Вазов)

Вазов навлиза в прозата с една немного популярна творба — спомени за кървавия април на 1876 г., озаглавени „Неотдавна“ (1881). Ако трябва да уточним жанрово този „закъснял дебют“ (тогава той вече е автор на четири стихосбирки, една поема и още куп неиздадени стихотворения), отнасян обикновено към повестите или автобиографичните му съчинения, то неговите сюжетни и стилово-композиционни особености ще ни насочат към пътписа. В „Неотдавна“ Вазов разказва за бягството си от Сопот през Пловдив и Цариград до Браила и Букурещ. Неговото пътешествие започва от същата оная „омайна Стремска долина“, която по-късно неведнъж ще бъде обект на вдъхновени пътеписи. Сега тя е „опустяла и зловеща“, из нея грачат гарвани и „озлобени турци“ готвят оръжие за кървава разправа. По пътя среща черкези със зверски вид и изпаднали в паника българи; в Пловдив шпионинът П. го снабдява с тескере; в Цариград бяга през моста на Пера заедно с тълпата, която се спасява от верския фанатизъм. За да попадне най-сетне на Браилското пристанище, сред въодушевените български емигранти, които се готвят за участие във въстанието. Разбира се, това пътуване-бягство, изпълнено с неизвестност, с опасности и изненади, чието описание възкресява драматизма и трагизма на отминали дни и носи напрежението на едно смутно време, на пръв поглед има малко общо със „същинските“, популярни Вазови пътеписи, в които той — спокоен, сигурен и благоразположен пътник, с удоволствие се отдава на съзерцание на природни красоти, на размисли и видения.

И все пак общо между тях има. „Неотдавна“ стои не само хронологично в началото на творческия път на белетриста Вазов. Тук са заложени идейно тематични, образно-емоционални, стилово-композиционни елементи, които превръщат творбата в подстъп не само към зрялата му белетристика, отбелязала върхове през 80-те и 90-те години (и главно към „Под игото“ и „Немили-недраги“, с които се свързва сюжетно — моментът след народното „пиянство“, настроенията на емиграцията, и чрез конкретни образи — турският шпионин Заманов и неговият благороден жест), но и към най-хубавите му пътеписни творби — „Един кът от Стара планина“, „Великата Рилска пустиня“ и „В недрата на Родопите“. Така с „Неотдавна“ Вазов усвоява гледната точка на пътописеца и пътеписната композиция като своя осмислена и плодотворна художествена позиция, като я свързва и с друго, също основно творческо начало — документалното, мемоарно-автобиографичното изображение. А от друга страна, навлязъл в многоликия, богат терен на прозата с пътеписа, той трайно го „венча“ с основната тема на творчеството си — национално-патриотичната. Очевидно Вазов създава „Неотдавна“ не толкова с цел да опише собственото си пътуване, всъщност бягство (един неособено престижен факт от неговата биография, донесъл му укори и насмешки), колкото да припомни за погрома на Априлското въстание и за тежката народна участ, да отдаде дължимото внимание на дейността на „последния комитет“ и на българската емиграция в Румъния, да изобрази внушителната фигура на Хр. Ботев. И когато следващата година на 21 юли той се изкачи „навръх Стара планина“, неслучайно тръгна от разрушения Сопот, по стръмния Зли пролез — тази Голгота на сопотското

население, където „като камъни се белееха отрязаните глави и кости на българи". В „Един кът от Стара планина" с документална точност и автентична убедителност се „вклини" разказът за грозното предателство и трагичната участ и на бунтаря Григор Божков, сподвижник на Каблешков. Така този първи „същински" Вазов пътепис става естествено допълнение и продължение както на повестите за браилските хъшове и сопотските „чичовци", така и на мемоара „Неотдавна"[1].

Оттук и докрай Вазовият пътепис никога няма да бъде самоцелно любуване на природни обекти, бягство от парливи обществени проблеми, отдих от национални и социални конфликти. Там винаги ще звучи ехо от националната история, ще бие пулсът на народния живот. И най-възторжените природни изображения ще говорят и за усилия към осмисляне на националната съдба като минало, настояще и бъдеще.

И когато по-късно Вазов се връща към значителни събития, засягащи и вълнуващи цял народ, съдбоносни за неговото самочувствие, той неведнъж търси пътеписната форма, свързвайки я пак с мемоарно-автобиографичното. В позабравения днес негов дневник-пътепис „София — Пирот" (1893) той изминава мислено отново пътя от столицата до предните позиции на фронта през решителните дни (11—15 ноември 1885 г.) на Сръбско-българската война. И отново пътуването е неспокойно, заредено с опасности и изненади, по шосе „...запрещено от безчетни коли, файтони, селяни, войници, чиновници на Червения кръст, офицери..." Авторът се среща с бойци, които отиват на фронта, с ранени, които се връщат оттам. Показателно е, че наред с вълнението, породено от спомена за националната победа („Сливница! Това име звучеше сега на ушите ми... Славата на крилата си го разнесе до края на света..."), той не ще пропусне да очертае географски точно панорамата — декор на тази победа: „...на север, където се зъбят каменливите, като че посипани със сол гърбове на Стара планина; на юг — зелени лъкатушни долчини, в които извива като змия река Сливница... на запад — други възвишения от двете страни на шосето..." А вече към края на живота си, когато през 1920 г. пише „Източна Румелия", пак тръгва по извървения от него през 1881 г. път от Берковица през София, през „живописните хълмове и долини на Източна Средна гора" до Пловдив. И любимата му Стремска долина ще заблести с непомръкнала през годините свежест във всичкото си великолепие и хубост, заградена от величавата „поднебесна верига на Стара планина".

Пътникът Вазов — това е творецът и общественикът, патриотът и любителят на природни красоти, който свързва и пресътворява история и съвременност. В респектиращите ни даже с количеството си (около 60) малки и големи пътеписи, наред с отношението към природата откриваме проекции на граждански вълнения и обществени идеи, на нравствено-психологическа същина и естетически вкусове.

Пътеписи Вазов пише през целия си дълъг живот .Но началото, което отбелязва и върховите постижения в жанра, ще ни отведе към неговия плодотворен творчески Пловдивски период (1881—1886). Когато цялата му дейност е подчинена и

---

[1] Показателно е, че при второто издание на „Неотдавна" (1892) историческите видения на Калоян, Крум, Симеон, които спохождат автора по пътя му към Цариград и които трябва да противопоставят великото минало на печалното настояще, са отпаднали. От това творбата безспорно е спечелила по отношение на идейна и композиционна монолитност. Но този факт е резултат на особено високия патриотичен градус, характерен за Вазов в началото на 80-те г. Той напомня оная неповторима, заредена с национален плам атмосфера в Източна Румелия, която ражда „Немили-недраги" и „Епопея на забравените" и която е поохладняла през следващите десетилетия, когато поетът е жител на столицата на обединена вече България. Към темата за далечното минало Вазов се връща отново в началото на новия век след разочарования от социалната действителност, след изгнания в чужбина и неуспешен опит за активна политическа кариера.

ръководена от усилията да докаже „архибългарския характер“ на Източна Румелия, насилствено отделена от Княжеството. В зряла творческа възраст, особено чувствителен към симптомите на духовния застой, пустота и апатия, сменили възрожденския идеализъм, той с болка се взира в обществения живот. Поетът е обхванат от тревожната мисъл, че страната е изостанала, че трябва да бърза в развитието си, и че преди всичко трябва да постигне национално обединение в естествените си граници. В неговата културна „програма“ наред с борбата за създаване на български театър, за развитие на българска литература, за български облик на списанията не на последно място залага и повикът за опознаване и изучаване на родната природа и бит. По повод „Програмата“ на редактираното от него сп. „Наука“ Вазов пише: „Не ще бъде зле..., ако се появяваха в него по-често статии и разкази за българите, по описанието на чудно богатата наша родина, за красотите и разнообразието на която ние имаме само една примамлива идея“ (Народний глас, 6 февр. 1882). А във връзка с трудовете на К. Иречек за България изтъква, че „...ние, българите, сме чудовищно равнодушни към себе си. Ние живеем и мрем в една страна, която почти не познаваме, а между това какво съкровище от хубости, великолепие и любопитности в българската земя“ (писмо от 24.IV.1885 г.). И в същия дух на самокритичност продължава: „Цели краища, окръзи, планини и грандиозни красоти на България ни са неизвестни и не им знаем имената, нито съществуването“ (писмо от юни 1885 г.).

Тук, в Пловдив, ревностен радетел на идеята за откриване и изучаване на България — условие на предпоставка за изграждането ѝ като единна, обновена страна, той пише пътеписите „Един кът от Стара планина“ (1882), „Мочурът“ (1885), „От Марица до Тунджа“ (1886). В началото на 90-те години вече в София излизат крупните му творби „Великата Рилска пустиня“ (1891) и „В недрата на Родопите“ (1892), както и ред по-малки — „Костенец“ (1890), „Разходка до Искъра“ (1890), „Един ден на Витоша“ (1891) и др. Всички те изразяват една градивна, утвърждаваща гражданска позиция, характерна за целия му живот, но особено категорична и идейно стабилна през 80-те и началото на 90-те години[2]. Същата позиция, от която възкреси близкото минало в неговите героични върхове и битови делници („Немили-недраги“, „Епопея на забравените“, „Чичовци“, „Хаджи Ахил“). Но верен на психологическата и творческата си нагласа, Вазов потърси извори на утвърждаващ патос и в своята съвременност. И ги намери, и то успешно, именно в българската земя, природа, бит. Да припомним, че разказите му на съвременна тема „Сладкодумен гост на държавната трапеза“, „Епоха, кърмачка на велики хора“, „Драски и шарки“ най-често имат остро критично-изобличителна насоченост. Известни са и недотам успешните му опити да създаде съвременен положителен герой — недотам успешни, защото противоречат на реални социални тенденции („Казаларската царица“, „Нова земя“). А в пътеписите си Вазов се опря на реални съвременни положителни начала — богатство, красота, величие на родната природа, запазена историческа памет в спомени и документи, съхранени нравствени добродетели, съвременен бит, народен език и т. н. И това наред със съответствието на неговата пасивно-съзерцателна, склонна към наблюдаване и тълкуване натура с изискванията на пътеписния жанр е вече солиден залог за творчески успех. Нещо повече, то наложи жанр с определено място в българската литература, с определени идейно-художествени функции и естетическа стойност, запазена през следващите десетилетия и до днес. И така Вазовото еднодневно изкачване на Стара

---

[2] „Вазов имаше твърде малко от разрушителния плам и твърде много от строителния нерв. Той излъчваше повече строителна енергия и по-малко разрушителни инстинкти“ — отбелязва Т. Жечев (Ив. Вазов. Сборник от материали..., 1976, с. 10). „Характерно е — пише и И. Панова, че в редица случаи грижата му е повече „охранителска“ (Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа. С., 1976, с. 61).

планина, продължителният му престой в Рилския манастир и екскурзиите около него, обиколката из Родопите, разходките из Искърското дефиле и околностите на София, изобразени от талантливото му перо, се превръщат в българска пътеписна класика.

Тук трябва да припомним, че Вазовите пътеписи не са самотни като жанрово явление през 80-те и 90-те години. Освобождението заварва една сравнително богата пътеписна традиция в българската литература преди всичко в лицето на Ив. Богоров и Л. Каравелов — традиция с утвърдени идейно-художествени принципи: национално-патриотичен патос, утилитарна насоченост, информационно-описателен характер. Последните десетилетия на века отбелязват ново движение в жанра в резултат на променените социално-икономически условия, на усилията, насочени към национално консолидиране и създаване на единна държава, както и на новите тенденции в духовното развитие и преди всичко на началните стъпки на българската наука и българското висше образование. Всичко това определя някои моменти в пътеписа от този период, като засилен интерес към фолклора, етнографията, етногенията, към българското население и българските земи около и зад граница (Родопите, Македония, Трансилвания, Банат). В началото на 90-те години излизат „Притчи, пословици и характерни думи", събрани от П. Р. Славейков, сборник „Български народни умотворения" — К. Шапкарев, „Български народни песни", събрани и издадени от Братя Миладинови (2 изд.), и т. н. Пътеписни материали поместват редовно „Сборник народни умотворения, наука и книжнина", „Периодическо списание", сп. „Българска сбирка", „Български преглед", „Труд" и др. Техни автори са В. Кънчев, Д. Т. Страшимиров, Д. Маринов, Н. Начов, В. Д. Стоянов, Хр. П. Константинов, С. С. Бобчев. Художественият пътепис съществува наред с географско-етнографско-естественонаучни фолклорни и исторически изследвания — „Рилската планина, Родопите и тяхната растителност" от Ст. Георгиев, „Кресненската клисура" от В. К., „Рилският манастир" от К. Иречек, книги, които Вазов познава, високо цени и използува при посещението си из Рила и Родопите наред с излезлия „Пътеводител на Рилския манастир"[3].

Даже беглият поглед върху пътеписите от периода ни уверява в техния научнопопулярен (ако си послужим със съвременния термин) характер, с присъствие на отделни художествени моменти. Това е жанрово неизбистрена с елементи на географско-етнографско четиво, на публицистичен очерк, на мемоар и белетристика книжнина, която свидетелствува за процесите вътре в самия жанр. От една страна, редица неизживени, макар и изчерпани вече тенденции продължават да съществуват на сравнително ниско художествено ниво. Авторът следва стриктно пътуването, спира се педантично на всеки срещан обект — природен, битов, архитектурен, исторически, и добросъвестно го описва, позовава се на географски и исторически сведения, почерпани от съответни източници. Не липсват публицистични и реторични моменти, разсъждения, апели, повици за просвета, за въздействие върху националното съзнание: „Да върнем България в Санстефанските ѝ предели!", „Къде е нашето историческо съзнание?" и т. н. Пътуването дава повод да се развият мисли по икономически и социално-политически въпроси, да се разсъждава в много посоки — от състоянието на пътищата и развитието на земеделието и промишлеността до конституцията и българската църква в Цариград.

От друга страна, в пътеписите от края на века се долавя и съпротива срещу традиционни стилно-езикови похвати, срещу научната добросъвестност и прецизност, както и стремеж за тяхното преодоляване. Например вместо задължителния лиричен възторг по повод на всеки кът авторът „дръзко" може да заяви, че пътят, по който върви, му е скучен, че не може да се „напъне" и да се възхити от обекта, че

[3] Вазов пише рецензия за книгата на Ст. Георгиев „Рилската планина, Родопите и тяхната растителност" — Денница, 1891, № 1.

„...няма исторически ръководства, които да предъвкам и процитирвам по 9999 пъти" (П. П. Славейков „Рила"). Или да иронизира старото романтично „ах" и „ох" за поезия в природата, готов да изрази чувства, настроения, хрумвания, далеч от общоприетите (Д. Т. Страшимиров „По Филипово поле"). Или да реагира на описателството и научната прецизност, като обещае, че ще бъде скучен и от него нищо няма да се научи (К. Кръстев „По чужбина"). Всичко това говори за опити за иронично дистанциране от традиционни трафарети, за стремеж към едно по-свободно, по-разкрепостено творческо мислене. А оттук — и за едно по-самокритично отношение на самите творци, за съзнание, че трябва да се пише „...само когато авторът има творческата мощ на поета, за да накара читателя като него да се вълнува..." (Кръстев „На път за Париж"). Тези моменти на реакция срещу утилитарно-познавателния характер на пътеписа от края на века са свидетелство за процеси в жанра, за зараждане и оформяне на нови тенденции. У ред автори със скромни художествени възможности те най-често се проявяват като мисли и разсъждения, свидетелство по-скоро за намерения и желания, отколкото за осъзната и последователно проведена идейно-художествена позиция.

В контекста на тази книжнина Вазовите пътеписи от 80-те и началото на 90-те години рязко се открояват с идейно-емоционалното си богатство, с високата естетическа стойност на изображението; налагат се като оригинална стилно-езикова багра. Очевидно е, че поетът дава силен тласък на жанра, влива в него мощен идейно-художествен заряд. Но тук се налага веднага да уточним, че Вазов не скъсва с традиционната географско-етнографска описателност и информативно-познавателен характер на пътеписа. Сам той неведнъж нарича пътеписите си „дескриптивни", т.е. описателни съчинения (в писмо до Ив. Гешев, 14. VII. 1894 г.). В „Живописна България" той включва „описания, влезли в моите томове разкази" и „спътрени с мои по-добри дескриптивно-лирически стихотворения". А във „Великата Рилска пустиня" се оплаква, че мъглата ще му попречи да види и изучи „орографическото разположение на сложната система на Рила..."

Трябва да признаем, че Вазов има основание за подобна лична преценка. В пътеписите му има достатъчно и география, и природознание; ще намерим преразказани или дословно цитирани исторически документи (легендата за св. Иван Рилски, кореспонденцията между цар Петър и Иван Рилски, разказа за чепинските българи), легенди и народни песни, даже части от научни трудове („Черти из палеографията на България" от Г. Златарски). Той взима страна в дискусията по въпроса, към коя система принадлежи Мусала — Рилската или Родопската, с категорично мнение: „Мусала е неотделна част от Родопите" („Великата Рилска пустиня"). А всичко това свидетелствува както за вярност към традицията, така и за изтъкнатия вече характерен за творчеството му стремеж към документалност.

Вазовите пътеписи по правило се появяват непосредствено след съответното пътуване, те винаги отразяват определен момент от биографията му, винаги предават впечатления от конкретно видяно, преживяно, „пропътувано". Неговият пейзаж никога не е анонимен (гора, планина, река въобще), не е плод на обобщения, отзвуци, навеи от различни излети, на фантастични видения. Когато иска да предаде настроения, породени от един есенен или зимен ден, той пише импресии. Казаното пред Шишманов по повод „Утро в Банки": „Аз въобще не мога да творя от нищо и затова и тук у мене няма много фикция" — с пълно основание ще отнесем към пътеписите му. Своего рода дневници, в тях точно са фиксирани датата, целта, маршрутът на пътуването, съставът на групата излетници и т.н. „Когато на 3 юли 1891 г. се изкачихме на един рът при село Крапец, пет часа нещо на юг от София..." започва „Великата Рилска пустиня"; „На 21 юли 1881 г. по четири часа заранта аз излизах от разрушения и печален Сопот... за да обиходя Стара планина..." (началото на „Един кът от Стара планина"). Изложението следва ден след ден

цялото пътуване: „На сутринта, 8 юли, третият ден от дохождането ни...“; „На три часа след пладне се канехме да посетим пещерата...“, „През нощта на 8 юни не спех добре...“, „На 6 часа заранта тръгнахме за Арапчал...“ и т. н. Не липсват даже точни метеорологични данни: „Четири дни времето беше дъждовно“, „Тази сутрин (11 август) небето беше заоблачено...“ и т. н.

Необикновено любознателен, със свежи сетива и чувствителни реакции, пътникът Вазов се спира пред всяка подробност, не се уморява да сочи постоянно изменящата се „панорама“ (любима негова дума), не пропуска да опише външността, възрастта, характера на спътниците си, да разкаже за бита на групата и т. н. Неговата спокойна, хармонична, емоционално стабилна натура, ясните му творчески цели — патриотични, научнопознавателни, нравствено и естетически възпитателни, са предпоставка за прегледната композиция на пътеписите му. Етапите на пътуването в тях се редуват в строг хронологичен ред (маркирани в по-пространните творби с подзаглавия). Този ред не се нарушава нито от лиричните отстъпления, нито от научните аргументации, исторически екскурзии и други странични разсъждения. Защото те са строго обособени в текста, обособени до такава степен, че могат да бъдат извадени от него, без с това да пострада целостта му и да се наруши хронологията на пътуването. „Най-после алеята се свърши... и пред нас се озовава цял залян от слънцето Рилския манастир“ — пише Вазов. Следва дълъг славослов на св. Иван Рилски, след който той продължава оттам, докъдето е прекъснал: „Големите двукрили железни врати стояха отворени...“ („Великата Рилска пустиня“). „Но да дойдем на думата си“ — прекъсва той библиографските сведения за манастира, и продължава — „шосето най-после се пречупи съвсем на изток...“ Играта на въображението ще завърши с „деловото“: „Вечерта се върнах в жилището си“ („Мочурът“), и т. н. Преходите от тема на тема при него са лесни, естествени, преки: „Ползувам се от случая да дам някои сведения върху личността на този младеж...“ („Един кът от Стара планина“); Границите между реалност и въображение — категорични, също пряко изразени (донякъде еднотипно и елементарно от съвременна гледна точка): „Аз мислено си представих тая тиха и цветуща сега долина, каква е била в онзи критичен ден...“, „...мислено присъствувах на виденията на епическата борба по тия височини...“, „...мислено се повръщам в тия героични и тежки времена...“ и т. н. Строго обособени са и лиричните „илюстрации“, осъществени чрез стихотворения (стих. „Въз Кадиин връх“ във „Великата Рилска пустиня“, стих. „Родопите“, което въвежда във „В недрата на Родопите“, и др.).

Вазовите художествени „панорами“ се отличават със строга географска определеност. По собственото му признание той би станал географ, за да може да се възхищава от красотите на природата[4]. А в лични екземпляри на географски съчинения (споменатата по-горе студия на Ст. Георгиев, „Чепино“ от Хр. П. Константинов) е подчертавал имената на местности, названия на растения, сведения от демографски и стопански характер[5]. М. Цанева с право отбелязва, че „у Вазов е отразена почти цялата географска карта на България“ (бихме уточнили — на планините на България)[6]. Можем да се убедим в това от взети напосоки примери: „Кадиин връх стърчеше в хоризонта като остра пирамида. В подножието му Илийна река течеше пенлива; тя се спуща отляво, от седловината между Кадиин връх и Кара Омерица. Надясно от нас тя приема речката Аладжа слаб, която слиза от урвата

[4] Илиев, Ат. Спомени. С., 1926, с. 343.
[5] Вълчев, В. Иван Вазов. Жизнен и творчески път. С., 1968, с. 367.
[6] Цанева, М. Географската карта на Вазовото творчество. — Септември, 1980, № 7.

между Кадиин гроб и Коджа Карица“ („Великата Рилска пустиня“). Или: „Пред нас се редяха в лазура по съвършено права черта висовете Шийковица, Прекорекските чалове, Драпаница, Пчелин връх...“ („В недрата на Родопите“)[7].

Всичко това доказва, че у Вазов присъствува характерният за възрожденския пътепис описателен момент със значителна познавателна стойност. В много отношения тя е дори по-значителна поради обширните обекти, които описва, поради амбициозните задачи, които си поставя като пътешественик, и най-вече поради сериозната му предварителна подготовка. „Взимам със себе си освен картите и три-четири съчинения, които съставляват всичката литература за Рилската планина... Те са: пътеводител за Рилския манастир, „Рилския манастир“ от Г. Златарски и една брошура от З. Стоянов“ — уточнява Вазов в пътеписа за „великата Рилска пустиня“, като в изложението често се позовава на тези източници.

Но наред с всичко това отликата от предшествениците му е очевидна. Тя започва от голямото, „вазовско“, налагащо се присъствие на природата. Вазов пръв я превръща в самостоятелен обект на художествено пресътворяване, отделя ѝ голямо внимание, посвещава ѝ десетки страници на възторг и преклонение — неща, които многократно са изтъквани. Безспорна истина е, че ако днес трябва да потърсим основната предпоставка за неговото богато пътеписно творчество, трябва да започнем от трайната любов, постоянното му внимание и непресъхващ интерес към природата. Пред Шишманов той признава, че страстта и увлечението му към нея започват след престоя му в Берковица. Това е вярно, но то се отнася до едно целенасочено, граждански и творчески осъзнато отношение, докато любовта към природата като част от съкровената му човешка същност е неделима от любовта към майка му, към същата оная баба Съба, която, без да е видяла друго място освен родния Сопот, му е говорила, че България е най-хубавата земя на света и затова всички народи ни завиждат[8]. Върху триединството родина — майка — родна земя израства Вазовото отношение към природата и това определя неговата стабилност, трайност и сила.

Българската природа, разбира се, не за пръв път при Вазов става обект на възхищение. Л. Каравелов в „Записки за България и българите“ неднократно я нарича „живописна“, „великолепна“, „забележителна“. И в пътните бележки след Освобождението не липсват живописни (според авторовите възможности) изображения и красиви гледки — „алпийски езера“, „рунтави и високи планини“, „гранитни гиганти“ и т. н. Но под талантливото Вазово перо българската природа за пръв път заблестява така ярко и свежо с багри, тонове и форми. Всеки склон, всяка долина, река или гора той като че ли сътворява отново, обогатява с чувствителните си сетива, с усета си за цветове, пространства, движение. Звуци отекват, светлини заблестяват в художествената му палитра: „Реката продължава надясно да гърми и да пълни самотията с монотонен див екот, през зеления листак тя се види, като блещи и се пени в беломлечни вълни или свети в зеленикави треперливи вирове...“ Или: „Слънчевите лъчи от запад позлатяват тия височини пъстро, според играта на урвите и скалите сенчестите петна в заслоените места отварят повече яркостта на осиянените изпъкналости, както и своенравния техен релеф...“ и т. н. („Великата Рилска пустиня“). Вазов разви възможностите на художественото описание, превърна го в художествено-пластично и емоционално изображение. При него възгласите „Колко е хубаво!“, „О боже, как е красиво!“ като емоционално въздействие бледнеят пред дълбоко прочувствуваното, одухотворено изображение на природата. Всичко това е безспорно. Но то още не доказва пионерската му роля в пътеписния жанр.

---

[7] Христов, Т. Вазов — географ на България. — Лит. фронт, № 29, 1981.
[8] Шишманов, Ив. Ив. Вазов. Спомени и документи..., с. 414.

Новата „дума“ в пътеписа се определя от новия статут, който природата получи в изображението му, от новите ѝ функции в цялостното идейно-емоционално звучене на творбата. При Вазов за пръв път природата престава да бъде красив декор на авторовата идея, защото тя съдържа, осъществява, изразява тази идея. Наред с фолклора, етнографията, историята като национални духовни ценности и като извор на национално самочувствие Вазов постави в своята идейно-естетическа програма за национално самосъзнание и възпитание и природата — многообразна, грандиозна, красива, българска. Нещо повече, отреди ѝ почетно място в йерархията на националните духовни притежания. Позподи към нея не само със значително по-голяма художествена дарба от тази на събратята си по перо, но и с ново, вече не само емоционално, но и идейно осмислено отношение. А това превърна описанието, изучаването, възхвалата на природата в израз на мощта и единството, на духовността, самосъзнанието и самочувствието на народа — стопанин на тази красота.

Вълнуващите финални редове от „Розовата долина и Тунджа“, писани в навечерието на Вазовото изгнание в Русия (дек. 1886 г.) още веднъж доказват единството на понятията „родина“ и „родна природа“ в съзнанието му: „Хубаво си, отечество мое! Не ще се никога нагледам на божествената хубост на твоята природа! Само ти, отечество, само твоята божествена природа, вечно съхранявате за мен очарованието си...“ В този изтръгнат от сърцето вик — славослов на родното, болката от дните на жестоки изпитания се слива с дълбоко изстраданата, страстна любов към природата — символ на отечеството; любов, добила болезнена сила и дълбочина пред угрозата от предстоящата раздяла.

В съприкосновение с природата Вазов разкри огромно идейно-емоционално богатство. Тя стана източник на духовно пречистване и извисяване, събуди мисли и настроения. Познатият апел „Към природата!“ при него прозвуча силно и убедително, съчетал възторга на художника с неспокойната мисъл на гражданина и патриота; превърна се в зов за научнопознавателно, нравствено, естетическо овладяване на ценностите на родната земя. Прозвуча като повик за родолюбие и укор към съвременниците: „Нашата заветна Стара планина, тайнствената, непристъпна Рила, чудният планински лабиринт Родопите — тази малка Швейцария, медоточните долини на Струма, Тунджа и Марица, и Македония със сините си езера и зелени полета, кой българин ги е обходил, за да ги види, кой ни е написал две думи, за да ни ги разкаже? А всяко словце за България ще бъде ново за нас, всеки нейн дол, скала, връх, забележен, описан, ще бъде Колумбово откритие... България — това е една градина, из която вървим мижешком, една обетована земя. Да, ние сме чужденци в България...“ („От Марица до Тунджа“).

Но Вазов е далеч от мисълта за бягство сред природата от обществен живот, от култура и цивилизация. „Философите — Русо, Толстой, велики и парадоксални умове — пише той — казват на човечеството: върни се назад, за да бъдеш по-малко нещастно!... Нужно ли е и възможно ли е? Вечният природен закон за движението на човешкия дух напред прави немислими даже такива въпроси“ („В недрата на Родопите“). Неговата цел е да насочи към природата като материално и духовно национално богатство, да намери в нея аргумент за отстояване на национални идеали, граждански и лични добродетели. Поетът не бяга от своя граждански дълг сред природата, напротив — той отива там, воден от този дълг.

Именно това приемане на природата като неразделна, същностна част от родината обогати с мощен идеен заряд нейното изображение, издигна го както над описателството на обекти, така и над повърхностния сантиментално-умилителен възторг от тях. Вазовата природа не само оживя, нейната мощ, простор, вечност, безкрай станаха символ на мощта и вечността на родината. Съзвучна с идеята за

силна, единна, свободна България, тя не е само красиви форми, ярки багри, а образно въплъщение на народното величие, на силата на освободения, единен народ. И ако Вазов успя да спои в едно цяло родна земя и народна съдба с възпоминания от близкото минало; исторически видения и научни факти с предания и легенди; бит с критично отношение към съвременността, то спойката бе идеята за национално единство, сила и свобода. Природата при него има голямата цел да разшири духовните хоризонти на българина, да стабилизира самочувствието му като народ, да подпомогне националното самосъзнание.

Основният организиращо-обединяващ момент във Вазовите пътеписи е родното като бит и природа, като национална история и съвременност, видени през погледа на българина, на гражданина и поета и осъществени чрез богата емоционална гама — от възторжената патетика и преклонение до нежността и вниманието към всеки детайл. Този момент определя и ред стилно-езикови, сюжетно-композиционни особености на творбите. Не е случайно изобилието на патетично-позитивни определения като „царствен", „величествен", „грандиозен", „безконечен", „колосален", „безкраен", „гигантски". Неслучайно Вазов обикновено се изкачва на височини и оттам обхваща и описва откриващата се панорама в подробности. Очертава далечини, търси простори, погледът му гони хоризонти, достига държавните граници. За да внуши самочувствие, величие, чувство за големина, трайност, стабилност: „В дъното на картината — Стара планина: верига исполински върхове, които се къпят в синьото небе, а далеко на запад мръщи се Юмрукчал, забулен от снегове и облаци" („Розовата долина и Тунджа"). Или: „Оттука ни се представи богата панорама. Цялата западна половина от Софийското поле, със старопланинските вериги... а по-насам — голата Люлин планина... на юг от нея — вълшебното разстилане на цветущи хълмове, падини и долини..." („Един ден на Витоша"). Или: „На юг почваше вече да се разкрива по-широк небосклон... Зад зелените бърда на Средна гора, в дъното на небосвода, се синееха като някакви призраци Родопите..." („Един кът от Стара планина"). Ако описва река, то тя ще бъде проследена от изворите ѝ: „из могъщите плещи на двата най-големи гиганти на Стара планина — Юмрукчал и Марагидик" по течението ѝ „като победоносна царица" до вливането при Одрин („От Марица до Тунджа"), и т. н.

Вазовият патос може да се стори днес прекален на нашия далеч по-рационално устроен съвременник; богатството от епитети и сравнения — словесно разточителство; риторичната фраза — изморителна, а постоянно приповдигнатото, възторжено състояние — емоционална монотонност[9]. Интересно е, че сам поетът има съзнание за тази възможност: „Може би някои ще намерят прекалени моите възхищения и тук и по-нататък от нашите планински покрайнини; може би да ме заподозрят в преувеличение на техните хубости и в усилване багрите на картините, които повече отбелязвам, отколкото рисувам. Възможно е. Но аз съм искрен в предаването впечатленията си, защото всичко, каквото съм видял, аз съм го и чувствувал като българин. Всичко за мене е мило, величествено, а главно — мило („Мусала"). И днес ни обезоръжава тази искрена изповед. Склонни сме да приемем и разберем и патетиката, и риториката, и многословието, родени от една всепроникваща любов към всичко родно.

Нищо не е маловажно за пътеписеца Вазов. Всичко трябва да се покаже в целия му ръст и в най-малки подробности. Защото е българско. Част от България са и легендата за св. Иван Рилски, и споменът за кървавия Батак, и комичните епизоди в компанията туристи, и дребните хитрини на местния водач, и названията, често

---

[9] Днешният софиянец например вероятно ще се усмихне снизходително на определения за Витоша като „колосална грамада... с печат на грандиозност и сила", като „побеляла грамада и колосални върхове" и др. Но да не забравяме тогавашните пропорции между София и Витоша, както и трудностите, съпътствували всяко изкачване на планината.

несполучливи, на местности и цветя. Дали се възхищава от рядко срещано собствено име, или негодува от неблагозвучно название на красиво цвете, дали разсъждава за българския характер, за селския и градския бит или за живописта с историческа тема — все едно — Вазов изпълнява своя граждански и писателски дълг. Показва, поучава, тълкува. За позицията му на „свидетел и съдник на епохата", който съотнася всеки факт към народната съдба и съвременност, характерна за цялото му творчество, пътеписният жанр със своята еластична композиция се оказва особено благоприятен. „И никак не е случайно — пише И. Панова — онова властно влечение на Вазов към спомена, пътеписа, историческия портрет, към работи от мемоарен и полумемоарен характер, които заемат толкова голям дял от творчеството му. Това е всъщност логичният жанров израз на основния Вазовски стремеж — да покаже времето чрез фактите на своята биография, да изгради портрета му въз основа на лично чутото и видяното."[10]

Отношението на Вазов към природата като част от националното битие, като ценност, която въплъщава и изразява народната мощ, величие и достойнство, определя и неговите предпочитания към природните обекти. Голямата му любов са планините (Стара планина, Рила, Родопите, Витоша) с величавия си устрем към висините; водопадите (Костенецки, Боянски) с грохота на водната стихия; реките (Марица, Тунджа, Струма) с движението и пълноводието си; гората, потънала в разкошна зеленина. У Вазов младият бодър дух, чувството за природа са първични, здрави и свежи. „Правеше ми впечатление — разказва Е. Консулова — как той одухотворяваше всяка скала, всяка тревичка. Дълго стоеше под запустялото орлово гнездо над водопада, радваше се като дете на губерите от здравец по бреговете на реката, не се насищаше да стои над самия водопад."[11] Роден в подножието на Стара планина — символ на България, Вазов носи непохабената жизненост на балканджията, неговата неизтощима любознателност и широко отворени за света очи. Носи и наследеното от предците усещане за близост, за единение с гората майка и планината закрилница. Гората е неговата голяма любов и радост, болка и грижа. Каравеловото „Хубава си, моя горо!" зазвучава във Вазовите пътеписи с нова сила, обогатено от редкия му талант да одухотворява. В отношението си към планината и гората народният поет Вазов е единен с усещането на земеделеца, на овчаря и хайдутина. Природата е формирала тяхната душевност, помагала им е да живеят и да се съхранят като българи. И Вазов превръща планината от ежедневие, бит, закрила, средство за прехрана и обект на труд в красота, наслада и извор на национално самочувствие. Осмисля нейното национално притежание не само като материална, но преди всичко като духовна ценност. Гората за Вазов е много повече от множество дървета и повикът му „Сейте гори!", донесъл му толкова укори и насмешки, има и по-дълбок, останал неразбран от съвременниците смисъл. Изключително чувствителен към гората, Вазов никога не може да мине спокойно през нея, без да възбуди тя възторг или болка, без да предизвика асоциации с човешкото общество, да го доведе до философски размисли. В гората той вижда безброй драми и трагедии, отражение на социални конфликти. Неговите борове са „страшни великани", които лежат като трупове на бойното поле. Буковете са в различни драматични положения. „Едни се развиват право нагоре, други се прегънали одве..., другаде — няколко ствола се събрали в едно, за да противостоят на други..." и т. н. Вазовата гора живее, диша, там дърветата се раждат, борят, избиват и мрат, преплитат се и се събират, превиват се и се извъртат. За него няма нищо по-печално от унищожена, изгорена гора: „Сърцето се къса при тая картина на стихийно опустошение." И той е категоричен: „...дето няма гори, няма красота" („Велика Рилска пустиня").

---

[10] Панова, И. Цит. съч., с. 58.

[11] Ив. Вазов в спомените на съвременниците. С., 1966, с. 118.

Здрав, трезв, земен българин, Вазов няма склонност към причудливото, неестественото, фантастичното. Канари, скали, балвани, урви могат да привлекат вниманието му, но не и да предизвикат възторг. Той обича светлината, яснотата, топлината. Мракът го плаши, тъмните пещери го гнетят. „Гроза ни става от този затворен пущиняк" — признава за Лъкатнишките пещери и толкова по-щастлив е, когато излезе от тях: „Душите ни се препълват от възторг: пак прекрасни, осветени от слънцето върхове, гори, скали. Хубавият божи свят е пред нас чуден, величествен. Каква радост!" („По висините и в самотиите"). Така и нощно време в гората той се чувствува зле, изгубил връзка с „божия свят", защото „Всичко, що те обкръжава, добива един тайнствен живот, добива своя душа, която е различна от твоята и ти стоиш като чужденец... без да можеш нито да вземеш участие в битието ѝ, нито да я разбереш" („Мочурът"). Привличат го светлият ден, зората, тихият залез или лунната нощ. Неслучайно излетите му са винаги през лятото, а зимният пейзаж почти отсъствува от пътеписите му (той навява миньорни настроения в импресии като „Висините", „На полето", „Есенна сутрин", „Капят листата").

* * *

Не е трудно да си обясним след всичко казано защо Вазов остава далеч поравнодушен към красотите на морската шир. Това отношение всъщност само отново доказва колко здраво у него любителят на природните красоти е свързан с традиционната национална психология, за която в оная епоха морето е чуждо на историческата ни съдба, неусвоена както икономически, така и емоционално, и естетически територия. Морето, макар и „велико и необятно", за Вазов остава хаос, тайна непроницаема, „по-горно от полета на нашия ум, по-могъщо от усилията на нашето вечно стремление" („Неотдавна"). За него то е тъмна област, мъглив свят, където нищо не научаваме за човека, за живота му. А както добре знаем, поетът не обича нищо необяснимо, хаотично и нестоплено от човешко присъствие. В това отношение интересни са свидетелствата на Мих. Маджаров, негов спътник в пътуването до Италия: „... колкото повече се отдалечавахме от бреговете, толкова повече Вазов ставаше замислен и съсредоточен. Той и в това отношение беше българин. Не се боеше от морето, но не можеше да се каже, че го обича или че се възхищава от него... не можа дори изкуствено да си създаде ентусиазъм към това безкрайно пространство от вода, дето човек е тъй малък и тъй безпомощен."[12]

И все пак Вазов има два пътеписа, посветени на морето — „Един наш черноморски бисер" (1901) — за Варна, и „По вълните на Черно море" (1921) — за Бургас. Българското море заслужава вниманието му, защото е „наше", и верен на природата си, той търси в него хармонията, простора, тихия лазур. И макар да признава, че „сърцето ми не е тук", все пак като българин се опитва да види бъдещето на Черноморския ни край. „Защото Варна, ако не може да се гордее с миналото, може да се похвали с бъдещето — нейното честито местоположение ми казва това."

В своите пътеписи Вазов, макар и пестеливо, но в по-голяма степен отколкото в белетристиката си ни допусна до интимни страни на личността си. Докато в своите разкази той имаше думата от високата трибуна на гражданина, общественика, патриота, за да наставлява, съди, доказва, в пътеписите наред с всичко това ни направи свидетели и на своя делник, на моменти от личния си живот; открехна вратичка към съкровени мисли, пристрастия, настроения, с една дума — към индивидуалността на човешката душа. Виждаме го с литературните му предпочитания и вкусове, с отношението му към архитектура, живопис, с дребните му човешки слабости. Дори, макар и лаконично, ще си позволи да спомене за трагичен момент

[12] Иван Вазов в спомените на съвременниците..., с. 265.

от личния си живот — убийството на баща му: „Тук аз посетих едно място, пълно със сърцераздиращ спомен за мене“ („Един кът от Стара планина“). Това сближава пътеписа с Вазовата пейзажна лирика както тематично, така и идейно-емоционално[13]. Неслучайно паралелно с „Великата Рилска пустиня“ той пише лиричния „пътепис“ „В лоното на Рила“ — цикъл стихотворения, които съответстват на посетените обекти — „Връз Кадиин връх“, „Друшлявица“, „На Еленин връх“, „Царев връх“. Ред стихотворения от сбирката „Скитнишки песни“ също имат пътеписни паралели — „В Малата планина“, „Гълъбинка“ с „Из Мала Стара планина“; „Копнежи“ със „Своге“; „Каменният кръст“ с „Волът“ и т.н.

Докоснал се до природата и отдал се на съзерцаването ѝ, Вазов не само я открива, но чрез нея разкрива и своята човешка (психологическа и интелектуална) същност — усет за красота и хармония, склонност към духовни наслади, яснота на мисълта, вътрешна последователност и душевна стабилност. Той получи от природата много, защото ѝ даде много, защото пристъпи към нея с богата душевност, с граждански идеали, с художествени заложби, с чувствителни сетива. „Искам да се отдам цял на нея („Рила“ — б. а., К. Б.) — изповядва Вазов — и изцяло да я погълна.“ Защото я измери със своите мерки за красиво и грозно, за възвишено и низко. Че природата не е еднакво щедра към всекиго, потвърждава сам Вазов. Поискал да узнае впечатлението на свой спътник от „дивните“ красоти на Искърския пролом, той чува в отговор: „Много диво... Грозно!“ („Искърски пролом“). „Може би България затуй ме обича — признава пред Шишманов, — че и аз страстно съм я обичал.“

Вазов видя не само планините, реките, горите на България, но в тях отразени и нейното величие, и източниците на националното ѝ самочувствие, и залога за националното ѝ самосъзнание и пожела да ги направи всеобщо достояние. Осъществил изображението на природата и нейното емоционално-естетическо овладяване на високо художествено равнище, той превърна отношението „ние — природата“ в момент от процеса на национално самопознание. По същото време в „До Чикаго и назад“ Алеко Константинов посочи отношението „ние и другите“ като друг момент от този процес.

С творчеството си Вазов решително откъсна още в началните му стъпки новия български пътепис от самоцелното естетско любуване на природни красоти и маниерен захлас пред тях, от всяка отвлечена мистична вглъбеност сред природата. Свърза го трайно с народната съдба, с прогресивните идеи на времето. Така българският пътепис веднага след Освобождението има щастието да бъде развит и да се превърне в пълноценен художествен жанр от един могъщ, щедър и разностранен талант с непоклатимо гражданско верую и здрави нравствено-психологически корени. А това осигури и неговата солидна тематично-проблемна и идейно-емоционална основа — залог за постижения през следващите десетилетия.

---

[13] „Вазов цял живот е потискал интимни човешки изяви в творчеството си — пише М. Цанева. — Единствено стиховете за природата открехват вратите към индивидуалния живот на човешката душа.“ (Лирическата равносметка на Вазов „Люляка ми замириса“. — Лит. мисъл, 1985, № 2.)

Любен Георгиев

РЕАЛИЗЪМ, КРИТИЧНОСТ, НАРОДНОСТ

(Проблемът за народ и държава в творчеството на Михалаки Георгиев)

У всекиго от критическите реалисти се среща характерният конфликт между народа и държавата. Експлоататорската и хищническа власт сблъсква интересите си с населението, което управлява. Това довежда до масово разорение на социалните низини и до масови страдания.

У никого обаче този конфликт не е приел такива остри форми, както е у Михалаки Георгиев — художествен летописец на селския живот от първите десетилетия след освобождението на страната от турско робство. При него противопоставянето между селската беднота и държавния апарат е тотално и непримиримо. Всички сили на държавната структура — съдии, политици, журналисти, чиновници, войска, полиция — всички имат за цел да усилват експлоатацията, за да се обогатява една корумпирана прослойка за сметка на масовото разорение на дребните производители и безимотните ратаи. И писателят не щади сатиричните си стрели, които изстрелва по всички азимути. Под талантливото му и неподкупно перо попадат адвокати и съдии, началници и министри, офицери и депутати, партийни шефове и кметове, едри и дребни представители на държавния механизъм, впили пипала в снагата на работния народ като кърлежи.

Всичко, всичко е тяхно в новосъздадената държава. Те се чувствуват нейни господари и използуват безскрупулно и най-малката възможност да се обогатяват от положението, до което са се домогнали. Няма и не може да има справедливост в едно общество, където законите охраняват притеснителните, а малкият, дребният човечец не може да си намери място под слънцето, не може да се пребори със своеволията на властниците. Такъв е дядо Кольо от „С тебешир и с въглен", тръгнал да спасява нищожния си имотец, и това негово ходене по мъките разкрива в напречен разрез цялата несправедливост на създадената уредба. Такъв е и чичо Денчо, който отива в София с простодушното намерение да се изплаче на познатия си министър за злините, струпали се върху съселяните му, но и неговата одисея е за оплакване, тъй като няма мостове през пропастта, отделяща замогналите се от простия народ. Такива са и другите наивници и страдалци, представящи си, че само в тяхното село или в тяхната околия няма ред и право и тръгващи към столицата с намерение да се изплачат и защитят правата си, които си остават с празни ръце.

Иначе външно, формално погледнато, на книга в страната съществуват всички подразделения на юридическите науки, те се изучават в университета, преподават се на бъдещите адвокати и съдии: гражданско и търговско право, административно право, наказателно право, римско и международно право, конституционно право, финансово право, каноническо право и т. н. Но при толкова много права — признава авторът — как нито едно не може да се приспособи и приложи така, че и бедният дядо Кольо да намери своето право. А писателят сам се е сблъсквал с неправдите и можем да му се доверим, тъй като повече от разказите му са варианти на истински случки от служебната му практика. И той като героя си се чуди и си задава въпроси: „кой е крив, ако основата на съдебната процедура стои много по-високо от уровена, на който се намира обществото", „защо раздаването на правосъдието трябва да става с маши и защо тези маши да са адвокатите, които изсмукват половината от това, що издоят из недрата на богинята на правосъдието?" („С тебешир и с въглен"). Като героя си бай Цоло от разказа „Народна панорама" и писателят е недоволен, че

адвокатите са монополизирали правото да раздават правосъдие и да внасят ред в страната. Много горест е видял и познал Цоло Лалин от измисленото село Ластовичево, този неизмислен „тип из нашенско“, много е живял и препатил, за да стигне до такива обобщения:

„— Бог да го прости руския цар, ама много сбърка, дето отъмна от турчино тая земя, па я даде в ръцете на „адвокатите“!... Зер има зло и неволи да не е умешан пръстът на некой адвокат?... Адвокати депутати, адвокати министри, адвокати началници, адвокати съдии! Уйдише им днеска по кефа един закон, хайде... дигайте ръце и ето ти закон. Утре, ако им е нещо несгоден, хайде пак: дигайте ръце и — променят го! Те палят — те гасят и до всичко, до което допрат пръст — всичко опустява!“

Това не са изблици на разгневен или афектиран човек. То е дълбоко убеждение на писател. В „Разкумил кума си“ така се тълкува от позициите на обикновен човечец образът на Темида и вързани очи:

Че ако не бяха вързали очите, та видеше това, що се върши по съдилищата, тя щеше, макар и на хартия написано, да се изчерви, като не може да се червят тия министри, дека така уреждат правото в тая земя!... По нейните очи, асли, требва да бъдат вързани, за да не гледат и друго чудо — да се пущат от затворените хора — божем се сетил за них князо, та ги помилвал, — дека са грабили, палили, убивали, но имат закопани пари, да могат да се „откупят“, а да киснат по затвори хора, дека за некой самун хлеб или некой парцал дреха, глад и голотия за децата си и за себе си са направили некой грех!...“

Стихийното класово съзнание отново е развихрило ораторските дарби на селския сладкодумник бае Гаврил, чиято омайна реч писателят сякаш стенографира в своите очерци. Всъщност тук отново за кой ли път откриваме пълното единомислие между автор и герой, пълно превъплъщение, влизане в неговата кожа, разсъждаване чрез неговия начин на мислене и изразяване. Изповядва и неговата класова ненавист към кастата на притеснителите.

Като имаме предвид класовата структура на съдийския апарат, разкрита не само в преки изказвания на герои, но и в разгърнати описания и сцени, можем да разберем защо героите на Михалаки Георгиев достигат до такива заключения за себе си:

„...Хич и не търси закон в тая земя, макар че има хиляди закони писани!“ („На пиpек и на сенка“);

„— А бе, господине, ама защо да е противозаконно? Зер тия, що са писували тия наши закони, са ни питали некога кой закон е за нас харен и кой лош?“ („Под яворовото дърво“);

„— Ех, брей ефенди, на тия зли години ний, сиромасите, гледаме дали барем край опашката е останало нещо читаво, а колкото до главата, за нея и не питаме... тя е отдавна вмирисана!...“ („Какво са си грачели враните“).

Широко известна е народната поговорка, че рибата се вмирисва от главата. Чрез модификация на тази мъдрост се внушава идеята за загниването на високопоставените слоеве в буржоазното общество. Героите на писателя се изразяват ясно, достъпно, безкомпромисно. Те не търсят криви пътеки към целта, поразяват я направо, с един отсечен удар.

Също така не познава компромиси авторът и в изобличението на псевдодемократизма на буржоазните партии, борещи се за власт. Тук той е намерил богат материал за сатирично осмиване. По-точно той се обявява не против парламентаризма като система, а срещу неговото вулгаризиране, примитивизиране и преиначаване в нашите български условия на изостаналост, унаследена робска психика и небивало избуял кариеризъм.

Както е известно, парламентарната система представлява велико завоевание на прогресивните сили за ограничаване на монархичната и абсолютната власт. Поначало парламентът претендира да изразява народната воля, затова членовете му се избират чрез всеобщо гласоподаване.

Но също така е известно, че в условията на експлоататорските общества такъв идеален вид парламентаризъм е невъзможен. М. Георгиев е показал образно в каква карикатура са превърнати идеите за народовластие и политическа свобода в току-що освободената млада българска държава. Буржоазното политиканство е осъдено с най-силни изрази и краски. Марионетната игра на партиите за надмощие е разкрита в нейния истински вид. Макар от сутрин до вечер да си дават вид, че са загрижени за народните интереси, политиканите и партизаните от различните партии имат само една грижа: как да се устроят на власт, за да се обогатяват с всички позволени и непозволени начини. Властта не е цел за тях, а средство към целта — личното облагодетелстване. Писателят е внушил картинно и подробно как класовият егоизъм на властниците причинява невъобразими страдания на народните маси.

Всичко започва от непомерното желание на силните на деня да поставят себе си и свои хора начело на местната и централната власт. В „С тебешир и с въглен" всичките беди идват с налагането на непознатия никому, но близък на околийския началник кмет Божил, наречен после Клативрат. С цинична безцеремонност той е натрапен с „указанието: „Или Божила ще изберете за кмет, или другиго не; това санким от вазе, па вие му мислете!" С още по-голяма безцеремонност началникът се заканва да се разправи с дядо Кольо, воденичаря, който единствен се осмелява да се обади, че никой не познава кандидата ни отде е, ни чий е; малко ли добри хора си имат в село. (И той изпълнява заканата си да отнеме имотеца на нещастният старец и да го обрече на гладно съществуване.) Другаде се стига и до сериозен инцидент с убити и ранени на предизборно събрание („От късмета е всичко на тоя свет"). И Кочо Кюскията в едноименния разказ потъпква по най-жесток и престъпен начин народната воля, попада в затвора за убийство, но не след дълго е освободен, защото такива като него са потребни на новите властници.

Още Алеко Константинов показа, че буржоазните партии имат две програми: да дойдем на власт и да останем на власт. Всички средства за постигането и на едната, и на другата цел са позволени и законни.

М. Георгиев е възпроизвел картини от зараждането на политическия живот още в първите дни и месеци на свободата. Още тогава отделни партизанствуващи елементи се възползуват от наивността на населението, което тепърва трябва да се учи на самоуправление, и не на последно място от благоразположението на руското офицерство, за да разчисти пътя на кариерата си и да се докопа до властта. Такъв е например Арсо Батемирски, наречен Кърлежа, в хумореската „Неразбория". И неговата политическа биография започва с тъмни сделки в преходното време след Освободителната война.

Известно е, че в първото десетилетие след Освобождението избухват с неочаквана сила политически страсти, дават си среща различни идеи за обществено устройство, пламват спорове по всеки въпрос между либерали и консерватори. За зла участ връх вземат представителите на богатите и на българското чорбаджийство, а участниците в националноосвободителната борба са изтласкани, техните заслуги не се признават, делото на загиналите е забравено. Седем години след освобождението на България името на Христо Ботев не се споменава в печата, стиховете му не се издават, не се изучават в училищата. А на априлските апостоли се гледа като на подстрекатели на народа, виновници за масовите турски репресии. Забравена е епопеята на десетки видни възрожденци и революционери, отдали живота си за свободата.

Та как иначе? На власт са техните класови врагове, изпълзели в мътните времена, потулили връзките си с турците, запазили и дори разширили богатствата си. А в това време роднините и близките на истинските герои мизерствуват и водят клетнишко съществуване — сестрата на Стефан Караджа стига до просия, двете сестри на Ангел Кънчев живеят на улицата, а баща му умира в крайна бедност и бива погребан без свещеник, вдовицата на Ботев не е призната за негова наследница, защото нямала църковен брак с него, в окаяно състояние доживяват дните си и родителите на останалите революционери. С едно просто изискване за

ценз са отстранени от участие в държавния механизъм всички поборници, защото нямат образование; в младите си години те са правели революция, докато другите, по-предвидливите, са събирали наука в чужбина, станали са учени, придобили са дипломи, титли, степени, звания. (Оттук е омразата на дейци като Захари Стоянов към „надутите учени", приспособленците и използвачите.)

А в това време епохата става кърмачка на такива жалки люде, които могат да минат за велики само по своите подлости и чудовищна безскрупулност. От най-долната необразована и корумпирана измет по села и градове рекрутира своите партизански шайки всяка от боричкащите се за власт партии. Само за няколко години се развихря такъв кървав партизанлък, че страната, преди да се е възмогнала и устроила, се превръща в арена на гладиаторски сблъсъци на смъртни врагове.

Трябва да се пренесем в тогавашната обстановка, за да разберем правилно изразените не веднъж и не дваж съжаления на Михалаки Георгиев, че надеждите са излъгани, че руският цар не е трябвало да прибързва да освобождава страната, че положението е по-лошо и от турско. От онази епоха е останал изразът, че турците са си отишли, но са останали „вътрешните турци" — израз, заклеймяващ собствената вандалщина. Защото сред една необразована маса развихрянето на политическите страсти крие сериозни рискове от експлозии с варварски последствия. Както и става всъщност на практика и продължава през Стамболовата диктатура.

От разказите на М. Георгиев можем да видим как се разбунва светът, как се разшавват мъжете по селата, как пощръкляват по политика, как вдигат ножове един срещу друг:

„Почнаха да се делят на тайфи, на тайфи; едни сакат едного за кмет, други — другиго! Почнаха да прииждат и от града. Едни насъскват едни, други пък — другите; узвериха се, закървавиха очи ония селяни едни на други! Настървиха се едни срещу други, да речеш, ни тия хора, ни тия селяни — ни... пази боже!" („От късмета е всичко на тоя свят").

Нека си спомним, че явлението си има своите далечни корени. Дядо Вазовите чичовци притежаваха политическо съзнание, водеха научни спорове, бъркаха политиката в кафенетата и ги превръщаха в партийни клубове. Но в техните словесни диспути имаше много благородство и достойнство, нямаше корист. А когато интересчийството се съчетае с озлобление, предизвиква отвратително политиканство сред властолюбците.

На десетки страници героите на Михалаки Георгиев са изразили отношението си към кметове, депутати, министри и други всякакви представители на властта, към партизани на правителството или опозицията, към висшепоставени началници и политици. Ето само няколко примера, взети оттук-оттам:

„Писъците и ревовете от турските грозотии и патила довчера се замениха днес с писъци и ревове от българско зло!... Върху незасъхналата още кръв, която проляха вчера нашите освободители, ний проливаме днес нашата собствена кръв, за да възтържествува инатът, който съвременните политици заменяват с думата „партия"!

Пусто чудо, пусти партии!... Разнебитиха земята, като че да е дълги години огън яла и пламък пила!"

„И партизаните на едната, и партизаните на другата партия, повилнели и побуяли, да речеш, жив бяс ги хванало!"

„Както виждате, скъпоценни преимущества за успехите на една партия, която се надява да разиграва своите политически принципи върху ожулените вратове на българските данъкоплатци и си написва своите програми с кръвта на своите противници!... Българска неволя!" („Кочо Кюскията").

При това авторът не забравя да прибави, че роенето на партията ставало все за благото на *милия народ*, все за неговото спасение. А тъкмо тези думи, дадени от писателя с курсив, се премятат най-свободно от всекиго, служейки за прикритие на истинските намерения и дела.

Още няколко примера из политическата обстановка, сред която действуват героите на М. Георгиев:

„Който помни годината 1881, който помни борбите, гоненията... — не, лошо захванах. Исках да почна да ви разказвам за ония времена, когато политическите борби у нас кипяха като боб у гърне, когато партизанствата и партизаните се бяха наплодили, както се плодят дървениците по нашите ханища; когато в една къща не само мъжът биваше от една партия, а жената — от друга, но и кокошките, и патките, и котките, и кучетата, па дори и мишките се деляха на либерали и консерватори."

„Това чудо беше и по учрежденията, и по обществените заведения, и къде ли не? Окръжният началник — либерал, градският пристав — консерватор; председателят на съда и един от членовете — консерватори, а другите двама членове и секретарят на съда — либерали. Директорът на училището — консерватор, а другите петима учители и всички ученици — либерали. Същото беше и в градския съвет, и в окръжната комисия, и в казначейството, и в болницата, и в затвора, и в училищното настоятелство, и между епитропи, и между попове, и — навсякъде. Кавги, инати, клевети, шпионства, анонимни писма, груби предписания, по-груби рапорти, отчисления, зачисления, побои, арести — писък и олелия до бога. Чиновниците си занемарили работата и се заловили с нечута ревност да издирват грешките на своите противници по партия колеги и съслуживци. Ако намерят муха, а те я правят на бивол".

„И едните, и другите имаха хора, бити, смазани, сгазени, със счупени глави, с осакатени крака и ръце, с разкървавени носове. Двама бяха мушнати с касапски ножове..." („Какво беше едно време").

„Съдиите присъждат, но партиите изменяват присъдата" („Кочо Кюскията").

Няма за писателя по-отблъскващ недостатък от кариеризма. Няма по-отвратителни прояви от корупцията. Те стават особено опасни за обществото, когато се обвържат с дейността на политическите партии и режими и намерят масово разпространение. Тогава словесното политиканство преминава в ожесточени акции поради невежеството и изостаналостта. Преждевременното професионализиране на селските политикани създава аномалии, отравя атмосферата и кара писателя да се замисли дали сме дозрели за свободата, дали сме подготвени за нейните дарове. В примитивните условия всяка власт — и централна, и местна — с невероятна бързина корумпира своите привърженици, прави ги слепи изпълнители на нейната воля и политика. Издигат се типове с престъпни наклонности, скъсали с полския (физическия) труд, намерили лекото в политическите боричкания за завземане или за задържане на властта.

Тези цели, превърнати в идеал, унищожават истинските идеали и програми, компрометират ги, показват, че големите приказки и обещания са били само прикритие за домогването до егоистично обогатяване чрез държавните институции. А изпускането на властта крие фаталния риск да бъдат разкрити нечестните гешефти, да се потърси сметка за извършените злоупотреби и закононарушения. Както много убедително и картинно е възпроизведено в разказите, безогледният кариеризъм е свойствен не само на тъмни субекти, невежи, „хайти, вагабонти, обирачи" и пр., той е присъщ и на друга една пасмина — на новоизлюпилата се интелигенция от продажници, впили пипалата си около властта и превърнали се в съставна част от самата нея:

„Няма село, няма по-заможна къща да не е кански пропищяла от този поразеник (Дочо Харамията), който сега, за чудо и за приказ, се удостоил с княжеска милост, вместо да мъкне прангите в затвора, да обикаля в един файтон с четири коня заедно с онзи народен натурник и изедник, който за срам на околията се нарича нейн депутат."

„...цяла една глутница от вълци прегладнели носят името депутати на партията" („Народна панорама").

„По некой го слуша-слуша, па свие врат, вдигне рамена и погледне учудено, като да иска да рече: царски човек, ама свиня де, какво да правим на тая царщина, като й са такива хората!" („От късмета е всичко на тоя свят").

„Не стига ли досега, хайде, да речем, у турци бехме... друга вера, на, сега нали са барем християне? Па на зло. Що ни гонят? Що искат от назе?“ („С тебешир и с въглен“).

„И за какво ли му требваше на руския цар да бие толкова път, да троши толкова аскер, да разсипва толкова злато — да ни освобождава!... Бог да го прости, може и харно да е мислил, ама терсене излезе тази негова свобода. Язък за толкова кръв и мъки!... Свобода!...

Освободиха се хайтите, вагабонтите, обирачите, подкупниците, шпионите, убийците, зулумджиите, те се освободиха, защото сега них закон ги не хваща!... За них е и свобода, и конституция, и полиция, и съд — всичко е за них, а за мирните, за работните, за почтените, за хързлиите — за них е черна робия сега!... Трай душо, черней кожо!... Ето ти свободата!“ („Разкумил кума си“).

Трябва да се има предвид, че Михалаки Георгиев не идеализира миналото, не величае старината, не въздиша по живота в турско. Той много добре знае притесненията и от османската власт, и от еничарските и кърджалийските беззакония. Казал го е направо и със силни изрази в разказа „Баба Недка“: след поробването на България, опожаряването и обезлюдяването ѝ настъпват нови грозни изпитания, предизвикани от нахлулите „страшни орляци, гладни за плен и жадни за кръв, които пропълзяваха по нашата земя като змии и гущери гадни, от които човешкото око се ужасяваше, човешката душа трепереше, а човешката уста занемяваше“. И на други места в същия стил се припомнят картинно и внушително злодеянията на поробителите.

С подобни истории се внушава отново мисълта за непростимите злодеяния на партийните шайки в ново време, насъсквани все от „народни хора“, както се титулуват сами депутатите и министрите. Над всичко остава в последна сметка да тегне въпросът на писателя, зададен в разказа „Защо?“ и почертан като поанта: „Кой, кога и как ще спаси тая земя от такива народни хора?“

* * *

В разкриване взаимоотношенията между народ и държава критическият реализъм на Михалаки Георгиев е достигнал връхната си точка. В конфликта между привилегировани и непривилегировани писателят заема с публицистична категоричност страната на малкия, страдащ и обезправен човек — труженика, който създава материалните блага, а няма достъп до тях.

Тази остра обществена критичност не е внесена изкуствено в разказите от писателя. Тя е породена от самата действителност, затова се среща и в редица произведения на Иван Вазов от онова време, в сатирите и поемите на Стоян Михайловски, във фейлетоните на Алеко Константинов. По-късно гражданската непримиримост към несправедливостите в самата структура на буржоазното общество ще премине и в следващото поколение писатели. По-специално върху конфликта между селянина и държавата ще изгради своите ранни разкази Елин Пелин. С новото поколение ще бъде внесен и новият елемент — проявите не само на несъгласие, а и на съпротива, на протест, на стихийна борба. Те също са взети от самата развиваща се действителност.

Така че Михалаки Георгиев се оказва създател на традиция, която дава едни от най-драгоценните художествени резултати в историята на българската литература. Реализъм, критичност, народност са основите, върху които е изградено неговото прозаично творчество. С тези свои качества то продължава да ни привлича и днес.

Елена Димитрова

НЯКОИ САТИРИЧНИ ПОХВАТИ НА АЛЕКО КОНСТАНТИНОВ

Бай Ганьо надживя своите прототипове и епохата, която го роди. Създателят му го дари с безсмъртие, защото вложи в него голям сатиричен талант.

В отделните разкази и фейлетони за Бай Ганьо могат да се посочат композиционни слабости, прекален натурализъм, някои самоцелни комични моменти. Пенчо Славейков разказва, че Алеко е бил недоволен от своето произведение и е съставил план за коренно преработване, но ранната смърт е прекъснала творческите му замисли. Независимо от това, че писателят е нямал възможност да усъвършенствува творбата си, тя и в този вид стана най-любимото четиво на нашия народ. За Бай Ганьо знаят дори и неграмотните, защото авторът е съумял да вдъхне изключителна живост на образа.

Много се е спорило дали Алековият сатиричен герой е изразител на националната психика, или на строго определена класа. Този въпрос е извън обсега на моята тема. Само ще отбележа, че хора с примитивната хищна душа на Бай Ганьо са съществували през вековете сред всички народи и класи. Те умеят от всеки обществен строй да извличат облаги, да изпълзяват до високи постове. Много бихме обеднили образа, ако не видим в него общочовешкото, вечното, без което той не би бил толкова жив и съвременен днес. Бай Ганьо в никакъв случай не е национален тип. Нашенски са неговият колорит, външността му, говорът му. Но няма съмнение, че Алеко Константинов е създал този герой специално за своите сънародници, за да ги превъзпитава, да ги накара да се отвратят от пороците на Бай Ганьо, от зловонието на политическата действителност.

Няма друг образ в нашата литература, за който толкова упорито да се е твърдяло, че не е художествен тип, а механична смес от много лица, обединени под едно и също име, както за Бай Ганьо. Непосредствено след излизането на разказите в „Мисъл", А. Т. (Александър Теодоров-Балан) критикува Алеко, че героят му „проявява черти и обноски, невъзможни върху един и същ труп, в една и съща душа"[1].

Боян Пенев приема, че у Бай Ганьо има неизвестни типични черти, но и той заключава, че Бай Ганьо „не е тип — в него са съединени външно няколко типа"[2]. Същото твърди и Пенчо Славейков[3]. И според д-р Кръстев Бай Ганьо не е жив човек, а е носител на множество разнообразни, често противоречиви душевни качества[4]. Това схващане се подзема и от редица по-късни изследователи на Бай Ганьо — Вл. Василев, Г. Цанев — през 30-те години, М. Арнаудов, Ал. Ничев, Г. Константинов. Някак самотно стои мнението на проф. Шишманов, че „Бай Ганьо има в себе си нещо много определено, много типично"[5]. По-късно в дискусията, проведена във „Философски преглед" през 1931 г., проф. Д. Михалчев подкрепи схващането на Шишманов, че Бай Ганьо е цялостен тип. В последно време и

---

[1] Т. А. Мисъл, год. II, кн. II, III и IV. — Български преглед, 1894, № 12—13, с. 377.

[2] Пенев, Б. Превращенията на Бай Ганя. — Златорог, 4, 1923, № 1, с. 24.

[3] Съчинения на Алеко Константинов, книга първа. С., 1901 (Предговор от Пенчо Славейков), с. XLV.

[4] Миролюбов, В. Алеко Константинов. Шест статии. С., 1918, 56—62.

[5] Шишманов, Ив. Алеко Константинов от едно ново гледище. — Училищен преглед, 26, 1927, № 8, с. 1218.

Панталей Зарев разглежда сатиричния герой на Алеко като „единен и сложен, многостранен образ“[6]. Това схващане споделя и Петър Пондев[7].

Всъщност дали наистина са толкова различни и дори противоречиви душевните качества на Бай Ганьо в отделните разкази, та да не може да се получи единен образ? За да се създаде такова впечатление у много автори, струва ми се, че една от причините е композицията на произведението. Бай Ганьо е герой на отделни разкази и фейлетони, между които няма обща сюжетна връзка. Те са обособени един от друг. Обединява ги техният общ герой, чиито пороци се разгръщат и акцентуват чрез тези различни епизоди. Ако внимателно се взрем в разказите, ще видим, че в някои се повтарят едни и същи черти на героя, а във всичките Бай Ганьо е последователен на своята брутална, уродлива психика. Още в първия разказ проличават неговите характерни особености — липса на всякакъв духовен живот, скъперничество, келепирджийство, подозрителност и нахалство. Това са черти, които са свързани помежду си и в живота почти винаги вървят заедно. От тях произлизат всички прояви на Бай Ганьо. Напълно естествено е човек с такава груба психика да се държи дебелашки, да бъде вулгарен към жените, безочливо да се самоизтъква. На Будапещенската гара, във Виена, в банята, във влака, в дома на Иречек, в Русия, изобщо навсякъде в отделните разкази и фейлетони ние срещаме все същия хитрец и нахалник, без никакво човешко достойнство, чиято върховна цел е от всяко нещо да извлича келепира. Бай Ганьо далеч не е толкова разнолик, че да виждаме в него няколко образа. Още по-малко той е противоречив. Смята се, че героите на Молиер са еднолинейни. А всъщност много от тях наред с основния порок носят и редица други, свързани с него. Нима Тартюф е само лицемер? Зад фалшивото благочестие той крие страшна подлост, сластолюбие, нахалство, алчност. Арпагон е болен от скъперничество. Но освен това противният старец е женолюбив, подозрителен, безцеремонен и жесток. Буржоата благородник г. Журден не е само тщеславен маниак. Той е тъп и недодялан, деспот в семейството си. А колко много пороци Гогол е вложил в образа на Ноздрьов. Този необуздан и празноглав помещик е измамник, побойник, лъжец, скандалджия и сплетник, който с особено удоволствие пакости на приятелите си. И Чичиков е не по-малко „разностранен“ — той до тънкост владее изкуството да се нагажда към най-различни хора, да угодничи, да хитрува. Чичиков е страхлив и жалък, но в страстта си за пари става дързък и безогледен, позволява си смели мошенически комбинации. Никой досега не е критикувал тези безсмъртни сатирични типове, че притежават толкова различни пороци, никой не ги е разглеждал като невъзможни, неединни образи, като много лица под едно име. Не заслужава такова обвинение и Алековият Бай Ганьо.

Трябва да отбележим една важна особеност на произведението — „Бай Ганьо тръгна по Европа“ и цикълът „Бай Ганьо се върна от Европа“ са разнородни по жанр. Правилно е твърдението на д-р Кръстев, че втората част на произведението образува едно цяло с фейлетоните. В първата част, която носи чертите на сатиричния разказ, героят е повече жалък и смешен отколкото страшен. Благородният автор страда за неговото падение, прави отчаяни усилия да го очовечи, да си внуши, че при други условия той би могъл да се възроди. Но героят съвсем не оправдава оптимизма на своя създател. При злополучното кандидатстване за народен представител Алеко жестоко се сблъсква със злодеи и шайкаджии, у които той разпозна своя Бай Ганьо, развилнял се в благоприятните условия на политическия терор. Дописката „По изборите в Свищов“ завършва с думите: „Ето епоха, която ми дава неизчерпаем материал за Бай Ганя.“[8] За писателя този тъмен герой вече става символ на всичко отрицателно в нашите политически нрави. Авторът поставя рязка граница между него и българския народ, за когото говори с

---

[6] Зарев, П. Панорама на българската литература. Т. 1. Ч. 1. С., 1966, с. 517.
[7] Алеко Константинов (Предговор). Съчинения в два тома. Т. 1. С., 1957, 26—27.
[8] Знаме, № 11, 1894.

благоговение: „Стой! Долу ръцете! Не досягай народа! Свали си шапката и се поклони на този измъчен страдалец, на този дълготърпелив мъченик, на тоя, който ти дава храна и живот, поклони се на българския народ!“ („По повод на една книжка“).

* * *

При сатиричната характеристика лесно може да се изпадне в безжизненост, защото поначало сатиричният образ е не само отрицателен, а и карикатурен, обезобразен. В него докрай са заострени човешките пороци, той е смешен и жалък. От майсторството на сатирика зависи дали карикатурата ще бъде ярка и убедителна, дали ще има в нея живот и изобличителна сила. Хиперболата е необходим похват на сатириците. Сатиричната хипербола винаги преувеличава безобразното.

Основните отрицателни черти на Бай Ганьо са толкова сгъстени, че той надхвърля границите на правдоподобието и се превръща в образ-гротеска.

Разказите за Бай Ганьо нямат заплетена, сложна фабула. Писателят просто описва отделни моменти, които дават повод да се прояви някоя отрицателна черта на героя. Алеко не изобразява обстоятелствено като Гогол. Той е много динамичен в характеризирането на Бай Ганьо. Повествованието се води не от автора, а от отделни лица, повечето от тях непосредствени очевидци на Байганьовите безобразия. Почти всеки разказ започва с непринуден разговор между приятелите, които разказват за своя общ познайник. Този художествен похват създава у читателя илюзията за достоверност на събитията. Без предварителната подготовка на Молиер, който първо представя главния герой през погледа на другите действуващи лица и след това го изважда на сцената, Алеко направо ни сблъсква с героя в един много комичен момент, когато той скача в маневриращия влак, за да не му пропадне килимчето. Още в първите кратки реплики Бай Ганьо разкрива своята безочливост и келепирджийство. Той никак не се трогва, че не си е платил бирата. „Голяма работа! Те малко ли ни скубят!“ Бай Ганьо няма никакво намерение да се издължи на спътника си, който я е платил. Той дори веднага се постарава да омаловажи постъпката му и да пресече разговора като напълно излишен: „Имал си бол пари — платил си я. Я качвай се, качвай се по-скоро, за да не припкаме пак подир машината.“ Алеко е голям майстор на колоритни детайли във външността, в жестовете и проявите на сатиричния герой, които му придават жизненост. В облеклото на Бай Ганьо личат неговата простащина и безвкусица. В комичните си усилия да се поевропейчи той мята над пояса и кирливата риза редингот. Получава се невъзможна комбинация, която буди смях. Обикновено детайлите подчертават грубата животинска психика на героя: „Нахрани се бай Ганьо, поуригна се веднъж-дваж, изтърси трохите в шепата си, глътна и тях...“ („Бай Ганьо пътува“). Или: „Яде бай Ганьо, брей, не се шегува, яде, та ушите му плющят! Всичките органи на тялото му са в движение... С какви думи, с какви междуметия..., най-сетне с какви музикални ноти е възможно да се изобразят тия мляскания, грухания, тракания, цъкания, смукания, които като град се сипят от бай Ганя!“ („Бай Ганьо на гости“). Тази вродена грубост и недодяланост се проявяват и в начина, по който Бай Ганьо плува. Той така блъска водата, че целият басейн закипява като водопад. С много характерни, тънко уловени детайли авторът ни убеждава какъв скъперник е неговият герой и колко е безсъвестен. След като измъчва фризьора да му направи сложна прическа, той с голямо колебание му подхвърля една нищожна монета. „Бай Ганьо извади кесията си, завъртя я около врвта, бръкна до дъното, нарина една шепа монети, обърна се гърбом към нас, рови, рови монетите, избра една и я подаде на берберина... Но като се сети, че може да се е излъгал, пък и да не го помислят за прост, той пошава с пръстите си към берберина, санким „дай ресто“ („Бай Ганьо на изложението в Прага“). Изобщо детайлите около поведението на Бай Ганьо са извънредно раздвижени и ярки, силно заострени. Чрез тях сатиричният образ

оживява, разкрива своята вътрешна същност. Алеко допълва представата за страшната духовна бедност на своя герой и с неговия „музикален вкус". Бай Ганьо харесва само най-пошлите песни, които го вдъхновяват да троши стъкла. Той е така възхитен от тези си „музикални реакции", че гледа с унищожително превъзходство на събеседниците си. „Ама тия жени откъде ще знаят кой е бай Ганьо! И да им разправиш колко стъкла си строшил с музика, не могат те разбра!" („Бай Ганьо на гости").

При обрисовката на Бай Ганьо, както и на останалите сатирични герои Алеко се насочва към характерни индивидуални жестове, които изразително говорят за една жалка психика. Детайлите представят почти винаги сатиричния герой в действие. Авторът подбира много изразителни глаголи за движение, описва с леки, динамични фрази, с непринудени възклицания, изпълнени с хумористичен пълнеж, които завладяват читателя, внасят голяма сърдечност в повествованието.

Алеко не може да отмине и някои натуралистични подробности, които внушават погнуса към сатиричния герой — Бай Ганьо е нечистоплътен, мирише на вкиснало, плюе и се секне върху килимите. На места обаче художествената мярка се губи.

Често детайлите са подсилени с духовити сравнения, които винаги са хиперболизирани. Асоциативната мисъл на автора обикновено се насочва към дивия животински свят: „Заспа и захърка, че не ти трябва да слушаш рева на Атлаския лев" — пише той за Бай Ганьо. Или: „Бай Ганьо разлюти супата си до такава степен, щото един непривикнал човек би се отровил. И почна да сърба; ама сърба българина, не се шегува; триста псета да се сдавят, не могат го заглуши" („Бай Ганьо у Иречека"). Асоциациите с кръвожадни животни ярко подчертават нечовешката, хищна природа на Бай Ганьо и неговата компания. Изобщо сравненията, както и детайлите, разкриват психиката на героите много живо и заострено. И те са изказани чрез подвижни, игриви фрази, непосредствени възклицания, които им придават неповторим Алеков облик. Писателят е неподражаем майстор в изкуството да изгражда много естествени реплики с живи разговорни интонации, чрез които най-непосредствено ни внушава характерни черти от психиката на сатиричния герой. Сякаш на филмови кадри виждаме комичната сцена във влака, когато четем как Бай Ганьо разпорежда спътниците си, за да окупира цялото купе и как глупаво хитрува, за да отвлече вниманието им: „Я се поотмести малко към края да си сложа и другия крак. Хъ така! Браво! Е-е-ех! Майка му стара! Кеф! Я чувайте машината какво прави: тупа-тупа, тупа-тупа... Какво ядете там, круши ли? Браво! Я да видим тъй както съм легнал, мога ли изяде една круша. Благодарим" („Бай Ганьо на изложението в Прага"). Получаваме жива представа за безо́гледното, настъпателно нахалство на Бай Ганьо, чувствуваме как, докато говори, очите му шарят на всички страни, за да не изтърве келепира.

В своята непечатана монография Боян Пенев обвинява Алеко Константинов, че не обича да се задълбочава в душите на героите, които изобразява[9]. Всъщност жив сатиричен портрет може да се постигне и без пряка психологическа характеристика — чрез вярно уловени жестове, чрез индивидуализирана реч, чрез детайли в обстановката, облеклото и израза на героя, чрез неговите постъпки. Така са обрисувани голяма част от героите на „Мъртви души". И в творчеството на Молиер и Нушич няма преки психологически характеристики. Въпреки това те са сатирици от най-висока класа, особено Молиер.

Макар и рядко, Алеко прониква в примитивната душа на Бай Ганьо, описва някои негови „вълнения". И те, както и детайлите, вливат кръв на сатиричния образ, убеждават ни в неговата грубост и дебелащина. Бай Ганьо е в голяма тревога, че е оставил мускалите в кабинета на Иречек. „Бай Ганьо погледва проницателно Иречека, погледва и дисагите с мускалите, прави сметка с вежди: „По немски си продумаха, кой знай: Ама не вярвам. Най-сетне министър е бил у нас. А бе то и

[9] Алеко Константинов, глава VI (Фонд Боян Пенев при Архивния отдел на БАН, инв. № 715, с. 94).

министрите не са стока, я! Ама за тогоз не ми се вярва!“ Когато майката на Иречек му показва албум с илюстрации, той седи като на тръни и нищо не му се гледа. Бай Ганьо води неспокоен „вътрешен монолог“: „Ама и аз диване, защо не си пренесох дисагите в тая стая.“ А когато той и приятелите му се готвят да връчат на княза написаната от тях молба да не се приема оставката на Стамболов и неочаквано разбират, че той е паднал от власт, Бай Ганьо изживява истинско „душевно сътресение“: „Нещо се пресече в гърлото на бай Ганя; той се изкашли, облиза си мигом засъхналите устни и метна изкривено око по-надолу и прочете с големи заглавни букви: „Падна Стамбол...“ и сърцето на бай Ганя падна в ботушите му, той изтърва бутилката с коняка, и за да заглади произведения шум, почна силно да кашли...“ („Бай Ганьо се върна от Европа“). Тази своеобразна психологическа характеристика е много комична и проникновена. Тя говори за голямо сатирично майсторство, за умението на писателя да се превъплъти в герой, който е пълен негов антипод.

А. Константинов оставя сатиричния герой сам да се разкрие, като допълва някои подробности в авторския текст. За Бай Ганьо ние си създаваме жива представа от неговите действия и реплики, от ярките пластични детайли в поведението му, в облеклото и жестовете. При работата над образа все повече се е избистрял замисълът. Писателят все по-ясно е съзнавал какво обществено зло са байганьовците. В първата част сатиричният герой въпреки цялата си бруталност и безнравственост все още не е така страшен за обществото, както във фейлетоните. И заради това Алеко описва неговите безобразия без гняв и сарказъм, дори с известно снизхождение. Във втората част тази безскрупулност на героя стига до престъпност. Злодействата на неговата шайка по време на изборите, които карат авторът да се задъхва от гняв, за героя му са не само естествени, но и възхитителни. „Да ти събера аз тебе, приятелю мой, ония ми ти синковци от кол, от въже, тъй 40—50 прангаджии и да ги наредя в две-три кръчми по краищата, па да им подложа по едно ведро на глава... Като накървят ония ми ти изпъкнали очи, като започнат да вадят от поясите ония ми ти ножове... Па земи, че поведи през нощта тази страхотия през града... Опозиция ли?... Дяволът не може да ти излезе насреща!“ („Бай Ганьо прави избори“). От тази реплика веднага ни се внушава пълната аморалност на сатиричния герой.

Прави впечатление откритата тенденциозност във фейлетоните за Бай Ганьо, неудържимото негодуване на сатирика, чиято непримиримост се чувствува и зад бруталните реплики на героите, и зад хиперболизираните сравнения, и в страстните лирични отклонения. В тях напират скритите сълзи, гори парещата болка на жестоко наранения автор.

„Бай Ганьо се върна от Европа“, „Бай Ганьо прави избори“, „Бай Ганьо журналист“, „Из кореспонденцията на бай Ганьо“ са изключителни постижения на фейлетонния жанр. Когато четем пресата от това време, виждаме колко злободневни са всички фейлетони за Бай Ганьо. Но те са така живо написани, с толкова заразителен хумор и неподправен изобличителен патос, че и сега вълнуват, и сега клеймят със същата сила мракобесието, кариеризма и хамелеонството. Чрез действията на Бай Ганьо и приятелите му, чрез техните вулгарни разсъждения Алеко до тънкост е разкрил психиката на хората без никакъв личен и обществен морал. Струва ми се, че от наблюденията над Бай Ганьо могат да се правят точни етюди върху психологията на скъперника, на мижитурката и кариериста.

Сатирата на Алеко почти винаги е съчетана с комизъм. Необикновено богат е неговият хумористичен талант. Много находчив и остроумен е той в изнамирането на комични ефекти, които най-непосредствено изобличават сатиричния герой. Хуморът на Алеко не е самоцелен и лек. Чрез него сатиричното изобличение става още по-нагорещено и по-действено. Смехът, който Бай Ганьо буди у нас, е горчив, примесен с негодувание. Тъкмо той придава на героя това непреодолимо въздействие, което винаги ще има над читателя. Авторът умее да създаде много смешни ситуации и сцени. В тях няма драматични сблъсквания както у Молиер, нито недоразумения,

сложни перипетии, както у Нушич. Те са семпли, но ярки. Винаги произлизат от характера на сатиричния герой, от манталитета му и допринасят за неговото гротескно деформиране. Чрез остра комедийна ситуация писателят разкрива безогледното хамелеонство на Бай Ганьо и неговите приятели във фейлетона „Бай Ганьо се върна от Европа". Те изпадат в много смешно положение, когато научават, че Стамболов вече не е на власт. А компанията на Бай Ганьо се готви да връчи на княза молба да не приема оставката му, защото е сигурна, че той ще се задържи, та да му се подмаже. Особено се заостря комичната ситуация, когато Бай Ганьо и неговите приятели преработват стария адрес и всички хвалебствия за Стамболов се превръщат в ожесточени ругатни. От „най-гениален вожд, олицетворение на всичко честно, благородно, целомъдрено", в новия адрес до княза поваленият властник става „най-грозен мъчител", „олицетворение на народното нещастие, на всичко безчестно, вагабонтско, развратно, мракобесно и тиранско". Особено силен е хумористичният и изобличителен ефект в тези пасажи, в които по най-абсурден начин се смесват двете редакции на адреса: „По-добре да турим: мръсния кръволок — казва Гуньо... — ...който е олицетворение на неговите стремления и идеали, на всичко честно, благородно, целомъдрено, прогресивно, либерално." В тези пасажи с особена сила е подчертана жалката безпринципност на сатиричните герои. Комизмът, който се получава при съпоставката на двете редакции на адреса, безпощадно плющи изобщо над главите на всички кариеристи, които угоднически се умилкват около всяка власт, с еднакво престараване могат да славословят и да хулят един и същи човек в зависимост от това, дали е на висок пост, или вече го е загубил.

Ние възприемаме Бай Ганьо като жив не само поради майсторски уловените детайли във външността и в поведението му, не само поради дълбокото психологическо вникване в нищожната душа на нахалника и скъперника, на безогледния властогонец, но и поради неговия естествен, много характерен език. Когато Бай Ганьо говори, сякаш чуваме гласа му, от сърце се смеем на думите му с хумористична окраска, на изразителните турцизми, на ругатните, с които той си служи. В просташкия, често вулгарен език на Бай Ганьо са отразени цялата му душевна грубост и цинизъм. Алеко умее да предаде всички нюанси на разговорната интонация. В езика на Бай Ганьо ясно личи неговото нахалство, безцеремонното му отношение към другите.

„...— Какво? Не ме познаваш ли, кайш? Та нали си българин?

— Българин съм.

— Е?

— Е?

— Е хайде, ставай да се разхождаме. Какво ще киснеш тука? Мене ме казват Ганьо. Ставай!

— Извинете, господин Ганьо, аз не съм свободен сега.

— Ами че какво стоиш в кафенето, като не си свободен" („Бай Ганьо в банята").

Непринуден смях буди неговата неуместна фамилиарност с Иречек:

„— О-о! Добър ден, бай Иречек, как си, добре ли си?... Помниш ли статията във в. „Славянин"?

— Да, да, спомням си — отговаря сдържано-снизходително Иречек.

— Ей че бяха те нацапали!... Ама ти си гледай кефа, хич да не те е еня! Аз колко съм Ви хвалил!"

Авторът с неподражаемо майсторство и чувство за хумор може да имитира писмения стил на полуграмотен човек. Писмото на Тръпко Тръпков и кореспонденцията на Бай Ганьо ни разсмиват със своя неправилен синтаксис и примитивен език. Но те са напълно различни по съдържание. От неграмотните изречения на нещастния войник лъха чистосърдечност и наивност, а в „писанията" на Бай Ганьо прозира хитрият безгръбначен простак.

Колкото и да си приличат по душевно устройство, героите на Алеко се различават по интелект и по начина, по който проявяват своите пороци. Разликата най-силно е изразена чрез езика им. Бай Ганьо е цинично откровен. Неговият език е просташки, примесен с груби възклицания и ругатни. Бодков, този образован двойник на Бай Ганьо, си служи с пищни угоднически фрази, зад които прикрива своя жалък интерес. Раболепните излияния в неговите дописки са неестествено гръмки: „Народът иска да знае (...) кога ще се пречупят светотатствените пръсти на опозицията, които се осмеляват да се докосват — о, ужас! — до Девствената и Свещена Особа на нашия общ Баща, залога за нашето щастие и благосъстояние".

Този угоднически патос на Бодков става особено комичен от неочакваното заключение на дописката, че трябва да се осуети бракуването на обувките, които баща му е искал да пусне на пазара.

След като оставя героите си сами да се разкрият, Алеко Константинов с най-експресивни думи сам ги характеризира, за да даде отдушник на своя неудържим гняв и мъка. За избирателите на Бай Ганьо писателят афектирано се провиква: „Боже! Колко грубост, колко арогантност, колко тъпа свирепост в тези изпъкнали, кръвясали очи, в тези бабаитски движения, в тези провокаторски погледи!" Той ги нарича „дива орда от пияни изверги".

Авторските отстъпления са много характерни за Алековия стил. И в цикъла „Бай Ганьо тръгна по Европа", и във втората част на произведението писателят не се стърпява да стои скрит зад героя си. Той не може спокойно да го описва. Възмущението така силно накипява, че Алеко със задъхан тон започва да възразява на бруталните Байганьови разсъждения. „Нека се наприкаже човека, пари не иска, я! — успокои го бай Ганьо с този типичен аргумент: Пари не иска, я! Може да говори каквото ще, само пари да не иска, само да не се докосва до нашия джеб, до нашите интереси. Може да лъже, пари не иска, я!" („Бай Ганьо на гости"). Но в цикъла „Бай Ганьо тръгна по Европа", колкото и да е емоционално приповдигнат тонът на авторските отстъпления, той не е саркастичен както във втората част, която, както вече казах, образува едно цяло с фейлетоните.

И Гогол в „Мъртви души" пряко се намесва, взима отношение към героите или разсъждава за съдбата и националните особености на своя народ. Но темпераментът на великия сатирик не е така буен и експресивен както Алековия. Тонът в авторските отстъпления на Гогол е много минорен, темпото на речта е бавно. Писателят нечовешки страда от уродливостта на своите герои, но той не се гневи, не говори със сарказъм, а изпада в отчаяние, в безпросветна меланхолия. А Алеко, както сам се характеризира в „Бай Ганьо прави избори", е „непоправим оптимист". Той е убеден, че трудовият народ ще изхвърли байганьовците от политическия живот.

Алеко Константинов далеч не е добродушен и забавен хуморист, а безпощаден съдия на всичко, което противоречи на неговата висока етичност и хуманност. Забележително е майсторството на писателя само с няколко, понякога нехайни линии да скицира ярки фейлетонни образи. Те са превращения на главния сатиричен герой — Бай Ганьо, който въпреки по-късните постижения на Кирков, Смирненски, Ст. Л. Костов и до днес е недостигнат. Той си остава най-живият, най-завладяващият сатиричен образ в нашата литература, превърнал се отдавна в нарицателно име.

Симеон Хаджикосев

ПОЕТ НА НЕИЗПОВЕДИМОТО СТРАДАНИЕ

Димитър Бояджиев е сред рядко срещаните явления в българската литература. Неговата краткотрайна творческа дейност обхваща главно първото десетилетие на XX в., когато поетът публикува в периодичния печат по-голямата част от четиридесетината си стихотворения, сближава се с някои от най-значителните млади дарования в литературата ни (да спомена само П. Яворов и Ел. Пелин) и известно време принадлежи към кръга на интелектуалната бохема около в. „Българан". Въпреки че Д. Бояджиев е бил ценен от литературните среди на утвърждаващия се по онова време символизъм като безспорно даровит поет, поради преждевременната си смърт той не успява да събере стиховете си в книга. Постепенно името му се обгръща с романтична загадка вследствие на самоубийството му през 1911 г. и през следващите десетилетия като че ли надделява интересът към причините за фаталната му стъпка, а не към реалните достойнства на скромното му по обем творчество. (През 1935 г. Любен Цветаров печата в авторитетното списание „Философски преглед" статията „Душата на един самоубиец", в която прави опит за „глъбинен" анализ на житейската драма на поета.)

От гледище на литературната типология Д. Бояджиев е явление, което издава несъмнена близост с творци, негови съвременници, като Д. Дебелянов и П. К. Яворов. Сходството с Дебелянов не се изчерпва само с обстоятелството, че и двамата не успяват да издадат книга приживе. Безспорно неоромантичен характер придобива при тях мотивът за „проклятието на певеца", усложнен и от лични душевни предразположения. Най-общо казано, той се реализира и у двамата под формата на трагично предусещане за ранна гибел. Мисълта за някакво фатално предопределение, за гибелна обреченост измъчва и Д. Дебелянов, и Д. Бояджиев. Но Д. Бояджиев се вмества по-пълно в нравствено-психологическия тип на романтичния несретник Каспар Хаузер, който се появява в лириката на Дебелянов. У него се изявява в много по-голяма степен класическият мотив на ранната немска романтична поезия, формулиран по-късно от Шопенхауер като Wille zum Tod („воля за смърт"). Д. Бояджиев е по-астеничен, по-безпомощен и уязвим в сравнение с жизнелюбивия и нерядко двойствен Дебелянов. Докато за Дебелянов централен мотив е идеята за вътрешната борба в душата на поета, разкъсвана между небесата на идеалните пориви и стремежи и „разтленните блата" на житейските скърби и тревоги, у Д. Бояджиев водеща тема е мъчителната и предварително обречена на неуспех борба със самия себе си, със собствената плахост, страхове и комплекси. Така у Дебелянов темата за нерадата участ приема облика на неизбежността на fatum'a, на неумолимата съдба („...прати ми в презнощ вихрен стон кат бледен лист да ме отбрули от моя обезлистен клон"), докато у Д. Бояджиев съдбата избира своя палач в самия поет, който е твърде нараним и безпомощен пред грубостите на живота („Животът ми се струваше тогаз почти като порок, а моята душа така нелепо безполезна, че мисълта за смърт ме блазнеше кат блян висок").

Типологически сходен е донякъде Д. Бояджиев и с П. К. Яворов. Почти връстници, и двамата израстват в многолюдни и бързо обеднели семейства в южнобългарски провинциални градчета в сложната обстановка след Освобождението. Бедността и лишенията, както и контактите с прогресивната интелигенция насочват и двамата младежи, които са изключително чувствителни към несправедливостта и народните страдания, към идеите на социализма. За кратко време и

Литературна традиция и съвременност, БАН, 1991

двамата са организирани членове на младата тогава БРСДП, влияят се в поезията си от модната народническа руска поезия, участвуват в социалистическия печат. Както с основание посочват техните изследователи, макар по-късно да се отдалечават от социалистическите идеи, те не стават ренегати и до края на живота си запазват топло чувство към идеала на своята младост.

Почти по едно и също време в началото на столетието и Яворов, и Д. Бояджиев са привлечени на работа в столицата, където те не само получават по-солиден социален статут, но и възможности за литературна дейност. Ролята на меценати спрямо П. К. Яворов изиграват редакторът на сп. „Мисъл" д-р Кр. Кръстев и вече известният поет П. П. Славейков, а младия Д. Бояджиев привличат в София неговият именит съгражданин поетът К. Величков и Велчо Т. Велчев, които по-късно му поверяват и уредничеството на издаваното от тях сп. „Летописи".

За да завършим тази бегла типология, можем да добавим, че и двамата поети са тласнати към самоубийство от неразрешимите перипетии на сложна и драматична любов. Нека не забравяме и това, че тези трима поети съвременници са били „сродни души", изпитвали са взаимна симпатия и топли приятелски чувства. От спомените на съвременници е известно, че младият Дебелянов често е цитирал с възхита финала на сонета „Нощем" от Д. Бояджиев:

И милите надежди отмилени
ще шъпнат на душата ми, ранени:
„Напразно горд! Напразно окрилен!"

По-голямо внимание заслужават връзките между П. Яворов и Д. Бояджиев, които очевидно са надхвърляли рамките на обикновено литературно познанство. Известно е, че те са дружили, разменяли са писма, които за съжаление все още не са станали достояние на обществеността. Драгоценно е свидетелството на литературния критик Васил Пундев, който твърди, че Яворов е бил готов да напише предговор към проектирана от приятелите на Д. Бояджиев сбирка с негови стихове.

Нека отбележим и още една типологическа прилика между двамата поети — школуването им у модерната френска поезия в началото на столетието. По различни пътища, но почти по едно и също време (Яворов в края на 1906 г., а Д. Бояджиев — в началото на 1907 г.) те попадат във Франция. Яворов престоява до лятото на 1907 г. в Нанси, където е изпратен на специализация от министъра на просвещението проф. Ив. Шишманов, докато Д. Бояджиев прекарва като секретар на българското консулство в Марсилия около две години. За времето, прекарано във Франция, и двамата поети имат възможността да усъвършенствуват познанията си по езика, да четат модерните френски (и френскоезични) поети Бодлер, Верлен, Рембо, Лотреамон, Фр. Жам, Метерлинк, Верхарн и др. Тази школовка слага отпечатък и върху творчеството им.

Направените типологически аналогии не означават, разбира се, че мястото на Д. Бояджиев трябва да бъде търсено някъде между Яворов и Дебелянов. Обективното значение на поета в развитието на българската литература е неизмеримо по-скромно и се предопределя от стойността на неговото поетическо творчество. Докато Яворов и Дебелянов се нареждат сред първенците на българската поезия, за Д. Бояджиев би могло да се каже, че заема предно място сред представителите на нашия модернизъм от началото на столетието.

В съдържателната си студия, посветена на живота и творчеството на Д. Бояджиев и поместена като предговор към изданието на стиховете на поета от 1957 г., критикът Б. Делчев определя по следния начин значението на творчеството му, на което беше съдено да се превърне в трайна част от националното ни културно наследство: „Елегичната поезия на Димитър Бояджиев, изпълнена със скръб и безнадеждност, е твърде далече от вълненията на нашата епоха. Но независимо от това тя ни увлича, защото ни разкрива някои от трагичните тайни на един свят, който задушаваше мечтите и убиваше поетите. Тя ни вълнува, защото ни поверява

не само мъката на един клетник, но и нещо по-трайно и по-общовалидно: човешкия копнеж към щастие, който винаги е стоплял и вдъхновявал."

Спомням си много добре появата на това трето поред (но първо за социалистическата епоха) издание на стиховете на Д. Бояджиев, подготвено с много обич, старание и компетентност от критиците Б. Делчев и Ив. Сестримски. Тъкмо тогава и аз, който бях тогава в последния клас на гимназията и се намирах под неотразимото обаяние на Яворов, Дебелянов и Лилиев, открих още една „сродна душа" у Д. Бояджиев и неговите късни, най-зрели стихотворения и сонети попълниха моята мъничка антология на българската поезия, която се съхраняваше в паметта ми.

За широк кръг от читатели Д. Бояджиев е представител на нашия символизъм. Като такъв го възприемах дълго време и аз и го поставих в контекста на българския символизъм в изследванията си, посветени на връзките между него и западноевропейския модернизъм. От гледна точка на едно по-широко разбиране за символизма като проява на модернистичния бунт в българската литература от началото на столетието причисляването на Д. Бояджиев към символистите не бива да се осъжда строго. Но при един по-научен и диференциран подход не може да не забележим, че неговото творчество остава някак изолирано от символизма, започнал настъплението си на страниците на сп. „Художник" на П. Генадиев и С. Радев през 1905 г. Биографично, а и по особеностите на своята поетика Д. Бояджиев принадлежи към предходното поколение, дебютирало през последното десетилетие на XIX и първите години на XX в. В своята студия Д. Делчев причислява поета към представителите на индивидуализма в нашата литература. Няма значение как ще назовем това литературно течение — индивидуализъм или първи етап в развитието на българския модернизъм. По-важното е, че то реално се обособява през 90-те години на миналия век с възникването на сп. „Мисъл" и на знаменитата „четворка" около него по-късно. Към поетите модернисти от този етап трябва да причислим П. П. Славейков, К. Христов и П. К. Яворов. Последен в тази поетична фаланга безспорно е Д. Бояджиев. Заедно с Яворов той до голяма степен осъществява и прехода към новото литературно направление на символизма след 1905 г. Поради това, колкото и различни да са техните поетически мащаби, и двамата са творци, които осъществяват връзката между поетиката на „старшето" и „младшето" поколение модернисти.

Известна е тезата за двата периода в творчеството на Яворов. През 90-те години младият поет започва със стихове, написани в народническо-социалистически дух, както и на битово-селска тематика, в някои от които успява да изяви неподправената самобитност на поетическото си дарование. Периодът на „чиракуване" е твърде кратък у Яворов, към 20-ата си година той е вече напълно оформен като поет. Поетическият дебют на Д. Бояджиев е доста по-аморфен и неопределен. В стихотворенията, печатани в списанията „Летописи" и „Общо дело" през 1901—1902 г., се долавят все още неовладените въздействия на пейзажната и любовната лирика на П. П. Славейков и К. Христов. Народническите интонации ни препращат дори към лириката на стария Славейков и на Вазов. От такъв тип е например двукуплетното стихотворение без заглавие, печатано в сп. „Общо дело" (№ 3, 1. XI. 1901 г.) под заглавие „В самотия":

Весело се слънцето усмихва
от небето, светло що синей;
птичи хор до тъмно чак не стихва,
ниви златни вятърът люлей...

Радостно се взира из полята
селянинът с голите гърди,
а и на мечтателя в душата
бликват светли, радостни мечти...

не само мъката на един клетник, но и нещо по-трайно и по-общовалидно: човешкия копнеж към щастие, който винаги е стоплял и вдъхновявал."

Спомням си много добре появата на това трето поред (но първо за социалистическата епоха) издание на стиховете на Д. Бояджиев, подготвено с много обич, старание и компетентност от критиците Б. Делчев и Ив. Сестримски. Тъкмо тогава и аз, който бях тогава в последния клас на гимназията и се намирах под неотразимото обаяние на Яворов, Дебелянов и Лилиев, открих още една „сродна душа" у Д. Бояджиев и неговите късни, най-зрели стихотворения и сонети попълниха моята мъничка антология на българската поезия, която се съхраняваше в паметта ми.

За широк кръг от читатели Д. Бояджиев е представител на нашия символизъм. Като такъв го възприемах дълго време и аз и го поставих в контекста на българския символизъм в изследванията си, посветени на връзките между него и западноевропейския модернизъм. От гледна точка на едно по-широко разбиране за символизма като проява на модернистичния бунт в българската литература от началото на столетието причисляването на Д. Бояджиев към символистите не бива да се осъжда строго. Но при един по-научен и диференциран подход не може да не забележим, че неговото творчество остава някак изолирано от символизма, започнал настъплението си на страниците на сп. „Художник" на П. Генадиев и С. Радев през 1905 г. Биографично, а и по особеностите на своята поетика Д. Бояджиев принадлежи към предходното поколение, дебютирало през последното десетилетие на XIX и първите години на XX в. В своята студия Д. Делчев причислява поета към представителите на индивидуализма в нашата литература. Няма значение как ще назовем това литературно течение — индивидуализъм или първи етап в развитието на българския модернизъм. По-важното е, че то реално се обособява през 90-те години на миналия век с възникването на сп. „Мисъл" и на знаменитата „четворка" около него по-късно. Към поетите модернисти от този етап трябва да причислим П. П. Славейков, К. Христов и П. К. Яворов. Последен в тази поетична фаланга безспорно е Д. Бояджиев. Заедно с Яворов той до голяма степен осъществява и прехода към новото литературно направление на символизма след 1905 г. Поради това, колкото и различни да са техните поетически мащаби, и двамата са творци, които осъществяват връзката между поетиката на „старшето" и „младшето" поколение модернисти.

Известна е тезата за двата периода в творчеството на Яворов. През 90-те години младият поет започва със стихове, написани в народническо-социалистически дух, както и на битово-селска тематика, в някои от които успява да изяви неподправената самобитност на поетическото си дарование. Периодът на „чиракуване" е твърде кратък у Яворов, към 20-ата си година той е вече напълно оформен като поет. Поетическият дебют на Д. Бояджиев е доста по-аморфен и неопределен. В стихотворенията, печатани в списанията „Летописи" и „Общо дело" през 1901—1902 г., се долавят все още неовладените въздействия на пейзажната и любовната лирика на П. П. Славейков и К. Христов. Народническите интонации ни препращат дори към лириката на стария Славейков и на Вазов. От такъв тип е например двукуплетното стихотворение без заглавие, печатано в сп. „Общо дело" (№ 3, 1. XI. 1901 г.) под заглавие „В самотия":

Весело се слънцето усмихва
от небето, светло що синей;
птичи хор до тъмно чак не стихва,
ниви златни вятърът люлей...

Радостно се взира из полята
селянинът с голите гърди,
а и на мечтателя в душата
бликват светли, радостни мечти...

И при интерпретацията на интимната тема през този ранен период от творческото си развитие Д. Бояджиев е още далече от изразителността и силата на късните си любовни стихове. Той се колебае между фолклорните стилизации, характерни за лириката на К. Христов и П. П. Славейков, и ранния модернистичен шаблон, представящ жената като хищна вакханка или дори като звяр в духа на хтоничната митология. Една от най-физиономичните изяви на поета в рамките на този ранен поетически трафарет е краткото стихотворение „Пантера":

Риканье на пантера,
се счува в твоя смях.
Кат глина блед те слушам
с дух трепетен и плах...

И...пак ръце протягам
към черна красота,
и не със клетва грозна —
с молитва на уста...

Редно е да отбележим, че почти никой от българските поети модернисти от двете поколения не остава незасегнат от въздействието на тази характерна за европейския модернизъм интерпретация на интимната тема, в която се появява жената вакханка, менада, звяр и т. н. и се долавя един затаен „мизогинизъм" (женомразство). Дори у Дебелянов, който е автор на едни от най-проникновените любовни елегии в българската поезия, срещаме аналогична тема в стихотворението „Лъст".

Въздействието на поетите от първото поколение модернисти проличава и в един неотбелязван досега от литературната критика момент — наличието на анжамбмани и подхващащи повторения в ранната лирика на Д. Бояджиев, свързващи го едновременно с поетиката на П. П. Славейков и П. К. Яворов. Подходящ пример в това отношение е едно от последните стихотворения на поета от първия му период — „Сонет", което започва с куплета:

Безмълвен бях. Ще бъда пак,
ще бъда, клето! — Па макар
душата да пожали мрак,
горяна от сълзи и жар.

Анжамбмани, подхващащи повторения и синтактични инверсии са присъщи и на „Пурпурният запад угасна" и „Прошка", които Д. Бояджиев печата в сп. „Летописи" през 1903 г., преди да замлъкне за повече от пет години. Като своеобразно житейско кредо, обясняващо проточилата се твърде дълго творческа пауза, звучи финалът на второто стихотворение: „Страдай — мълчи! Ей смисла лих на непосилна орисия."

Една от най-съществените особености в творческия натюрел на поета е продължителното „износване" на мотиви и сюжети. Д. Бояджиев е слабо продуктивен като творец, но за разлика от други поети, които продължават да пишат дори и когато не публикуват, при него мълчанието е реална пауза, озадачаваща и досега изследователите. Последните си десет стихотворения поетът печата за около две години (март 1909 — февруари 1911 г.) в списанията „Слънчоглед" и „Съвременна мисъл". Единствено изключение е „хабанерата" „Испанка", публикувана за първи път във в. „Българан", около чийто кръг гравитира и Д. Бояджиев. Вече след смъртта на поета в литературния орган на българските символисти са отпечатани стихотворенията „С дълбока нежност" и „Писмо" (№ 2—3, 1914), а в поетическата антология на Хр. Цанков-Дерижан, издадена през 1922 г. — „Марсилия" и „Утеха". Почти по същото време Гео Милев включва три от късните стихотворения на Д. Бояджиев в знаменитата си „Антология на жълтата роза" (1922) и по такъв начин той получава статут на национален поет.

Малцината изследователи на Д. Бояджиев са единодушни в мнението за голямото значение на двегодишния му престой в Марсилия за по-нататъшната му творческа еволюция. Безспорно запознаването с модерната френска поезия в оригинал е съдействувало за избистрянето и окончателното оформяне на поетическия му почерк. Престоят във Франция е дал на Д. Бояджиев и някои тематични подтици, свидетелство за които са стихотворенията „Испанка“ и „Марсилия“. При добро желание могат да се набележат някои успоредици между стиховете на твърде популярния по онова време у нас френски символист А. Самен и последните творби на нашия поет. „Марсилия“ напомня за някои от „Парижките картини“ на Бодлер, но като тип рефлективна поезия стихотворението стои много по-близко до „Смъртта“ на Яворов. Общо взето търсенето на подобни успоредици, които биха могли да свидетелствуват за неасимилирани въздействия, е безплодно начинание поради обстоятелството, че в последните си творби Д. Бояджиев вече откроява напълно самобитното и неповторимото в творческия си облик, отреждащи му предно място в националната ни поезия.

Тази констатация не отменя обаче необходимостта да се отговори на въпроса, с какво краткотрайният период на творческата зрелост на поета обогатява българската лирика. Несъмнено модернизмът се оказва съзвучен с душевността и умонастроението на Д. Бояджиев, който е *интровертен* психологически тип, неприспособима личност със склонност към самовнушения и депресия. Повечето от последните му стихотворения възсъздават болезненото усещане за трагична самота и гибелна предопределеност, достигнало примирен трагизъм в „Сподавен вик“ и „Вечерен трепет“. Изключение от тази атмосфера на потиснатост и непреодолимо нравствено страдание са стихотворенията „Испанка“ и „Tempi passati“, продължаващи еротичната линия на К. Христов и отчасти на П. П. Славейков в интимната поезия от онова време. Тези творби внасят интересен контрастен нюанс в интимната лирика на самия Д. Бояджиев с лекия си стремителен стих и с ведрото си жизнерадостно настроение. Ала доминираща все пак остава темата за *любовта-страдание*, чрез която поетът внася неповторима багра в лириката ни от онова време. У Яворов, безспорно най-големия поет на епохата, любовта е стихийно диалектично чувство — копнежна обич и изпепеляваща страст, байроническо самолюбуване и безкористно себеотдаване. У младия Дебелянов доминира мотивът на *любовта-копнеж*, докато Т. Траянов оркестрира чувствата си предимно в гамата на *романтичния апотеоз*. Това не означава, разбира се, че страданието отсъствува от лириката на поетите, съвременници на Д. Бояджиев. Нещо повече, то е част от модернистичната конвенция на епохата. Българската лирика от онова време е пълна с фатални жени а ла Стриндберг и Пшибишевски, неоставили никаква диря тъкмо защото изживяванията, свързани с тях, са измислени и са драпирани в модните одеяния на времето.

В поезията на Д. Бояджиев любовта е тъмно и непоносимо страдание, бреме, от което поетът страда, но не може да се лиши. Не бива да се опитваме да внесем яснота в реалната любовна драма на твореца, довела го до неразрешима нравствено-психологическа дилема, изход от която той е потърсил във фаталния изстрел на 12 юли 1911 г. Тъжната история на тази любов е съхранена в неповторимите строфи от последните стихотворения на поета. Чрез тях тя е надмогнала житейско-битовата достоверност и се е превърнала — вече на друго, естетическо равнище — в драгоценно достояние не само на българската, но и на европейската любовна лирика.

Безпросветността в трагедията на лирическия герой произлиза от това, че и любовта, негова единствена надежда и опора, вече не му носи утеха, не е в състояние да го избави от ужаса на самотата. В един или друг вариант темата за любовта-проклятие се среща в повечето от последните любовни стихотворения на поета („В скръбта на леката дрезгавина вечерна ний дирим милосърдие един към друг“ — „Самотност“; „Не ми е утеха да знам, че и ти си безсънна. Не радост си вече за мене,

а страшен кошмар." — „Елегия"; „И в теб ще найда вечната чужбина, но гневен укор няма да те оскърби в утехата на ложе сладострастно!" — „Утеха").

В „Писмо" Д. Бояджиев достига един от най-високите върхове на българската интимна лирика, като преосмисля въведеното от П. П. Славейков обръщение към любимата — „другарко". В това стихотворение диалектиката на любовта-злочестина, на любовта-блаженство и проклятие, достига до класически изискани и завършени форми. Ще си позволя да цитирам изцяло сонета „Писмо", тъй като той не се поддава на съкращения:

Все така съм тъжен, Люсиен!
Мисли странни, светли и нелепи
все така ми тегнат нощ и ден.
За света очите ми са слепи.

С буден поглед срещам съзорен
небосвода утром, с болка тъпа.
Колко те обичам, Люсиен!
Колко съм злочест, другарко скъпа!

Вечер, след тревожна тъмнина,
иде някой страшен и огромен,
с дрезгав глас вещай злочестина.

Ужасен го слушам, Люсиен! —
Но защо и твоя сладък спомен
като ужас висне върху мен?

В стихотворението „С дълбока нежност" Д. Бояджиев подхваща една от предпочитаните теми на модернистичната поезия от XX век — за „недостатъчността" на словото като средство за общуване между хората („че може би в безплодната лъжа на думите, тъй бледни, тъй изтрити, ти няма да откриеш, о жена, как аз те любя в мойта тъмнина!").

След преждевременната гибел на поета с пълно основание можем да заявим колко неоснователни са били опасенията му за собствените му стихове. Не разполагаме с достатъчно факти, които да свидетелстват какво е било поетическото самочувствие на Д. Бояджиев и дали наистина той не се е усещал в сянката на своя съвременник и приятел Яворов. Но докато тези въпроси ни препращат предимно към психологията на литературното творчество, развитието на националната ни поезия убедително доказа, че Д. Бояджиев заема предно място в модернистичната лирика от началото на столетието, а в по-глобален план е един от силните ни интимни поети, вещ ваятел на поетическото слово и деликатен изразител на сложни, нерядко трагични психологически състояния. Към ореола му на даровит творец се наслагва и отблясъкът от драматичната му житейска участ, от неотразимата привлекателност на един душевно изящен, чист и прекрасен, но безпомощен човек, който не е съумял да намери брод през бързеите на времето, да се съхрани по-дълго за живот и творчество. Но вглеждайки се в скръбния лик на поета, в кротката му примирена осанка, ние сякаш започваме да разбираме мисълта на древните, че боговете прибират рано своите любимци. Страданието, отвело някога Д. Бояджиев до фаталния изстрел, днес ни просветлява и облагородява, напомня ни позабравената истина, че поезията е музиката на душата, че тя е противоядие на болката, съмнението и самотата и че днес ние изпитваме повече от всякога потребност от нея в нашето забързано и тревожно време.

Александър Йорданов

ТРАНСФОРМАЦИОННИ АСПЕКТИ НА ПРОБЛЕМА ЗА ИДЕЙНИТЕ ВЛИЯНИЯ ВЪРХУ БЪЛГАРСКИЯ МОДЕРНИЗЪМ

Представата за идейно-творческите процеси на „прелома между две столетия", когато „символизмът — чуждестранна стока"[1], завладява литературно-общественото съзнание, дълго време бе неразделно свързана с негативното, недиалектичното, литературоведското отношение. Отрицанието, често безмилостно категорично, предхождаше научното критическо отношение към модернизма, неговото задълбочено разбиране и оценка. Прав е А. С. Мясников, когато пише, че полемиката с модернистите е изключително плодотворна само когато с изясняването на техните собствени възгледи осветлява и въпросите, които „са още недостатъчно разработени в нашата естетика, в нашето литературознание"[2].

След подробната критическа биография на модернистичните явления в българската култура от началото на века докъм средата на 20-те години, която се съдържа в трудовете на Г. Цанев, П. Зарев, Ст. Илиев, Р. Ликова, С. Хаджикосев и др., вече е крайно недостатъчно да се посочват само фактите на „влияние отвън". Става наложително успоредно с разкриването на източниците на „влияние" да се изследва и историята на тяхната *трансформация* в националния литературнокритически контекст, промените, които те претърпяват в процеса на „прехвърлянето", и същевременно осмислянето им, *съзнателно* или *не*, което протича в самата система на модернизма.

На този въпрос обръща внимание още Георги Цанев в студията „На прелома между две столетия", като отбелязва, че нашият социален и обществено-политически живот, че „българският символизъм има свои особености, присвоени в контактите му с останалата наша национална литература"[3].

„Убедена съм — пише Розалия Ликова, — че националните особености на дадената литература могат да изпъкнат само като се потърсят живите, национални трансформации на общите типологически явления, че националните особености ще изпъкнат най-добре като отклики, като „особености", разгледани на фона на цялото, на общото."[4]

До този извод идва и Симеон Хаджикосев в „Българският символизъм и европейският модернизъм". Като посочва духовните връзки между българските и западноевропейските символисти, Хаджикосев поставя въпроса: „Означаваше ли обаче този процес на ориентиране към чужди образци, че се създаваше предпоставка за несамостоятелния, подражателен характер на нашия символизъм?" „Очевидно — отговаря авторът — в случая трябва да се прави строго *разграничаване* между *информация* и *трансформация* (к. а., А. Й.), между духовна атмосфера като съществен, макар и подготвителен момент на творческия процес, и преки лексикални, стилистично-синтактични или тематични заемки."[5]

---

[1] На акад. Георги Цанев принадлежи първенството в разработването на общата литературно-биографична история на българския модернизъм. Същото важи и за много от неговите критически оценки на явлението.

[2] Мясников, А. С. За философските основи на модернизма. — В: Сб. философски и методологически проблеми на съвременния модернизъм и западното литературознание. С., 1969, с. 21.

[3] Цанев, Г. Избрани съчинения. Т. 3. С., 1975, с. 14, 144.

[4] Ликова, Р. Естетически прелом в поезията на двадесетте години. С., 1978, с. 12.

[5] Хаджикосев, С. Българският символизъм и европейският модернизъм. С., 1974, с. 11.

Като отговаря на въпроса за „самобитността“ на българския символизъм, Стоян Илиев стига до заключението, че той е „мода шантеклер“, доколкото е модно всяко международно литературно движение , но и че той е „самобитно явление“, доколкото носи „характерните белези на *всяко сложно* и вътрешно *противоречиво* литературно направление“[6].

Няма съмнение, че въпросът за идейните влияния и тяхната национално специфична *идейна трансформация* е неразделно вплетен в големите въпроси за историческата съдба на нашата литература, за нейното превръщане в „своеобразна и равноправна част от европейската литература“[7]. Тончо Жечев недвусмислено писа, че националното своеобразие на българската литература се корени „не в изнамирането на собствен образец, а в пътищата, чрез които тя се стреми да постигне на основата на националния живот и история най-развитите и могъщи литератури на европейските народи.“ Това обаче не означава сляпо следване на европейския естетически и художествен опит, нито пък само неговото национално *трансформиране*, а по-скоро такова иманентно развитие, при което диалогът с „другите“ се осъществява от само себе си, свободно, неусетно, в рамките на единната система от културни постижения. Националното се превъплъщава в „европейско“ по своите *национални* закони на развитие и въздействува като европейско само когато е изградило и съответна *възприемателна* тенденция. Всъщност точно тук е и големият парадокс на нашенския модернизъм, който прави опит за идейна трансформация в двете посоки — както спрямо „европейското“, така и към „родното“, без обаче и в двата случая да има истински подготвена почва, формирана *социално-културна* потребност от подобен тип трансформация. В първия случай диалогизира дилетантски с „чуждото“, приема не най-характерните му черти, възхищава се от популярните му прояви, разсъждава върху случайни явления. Във втория — бърза да промени, преди да е познал, обръща гръб на факти и процеси, които сам несъзнателно продължава, преобразява традицията, но невинаги, и успешно я преодолява.

Като анализира „фактите“ и „наблюденията“ от гимназията в началото на века, Иван Мешеков идва до извода за „лесното“ превръщане на тогавашната младеж в модернистична. Условията за това са в „наличността на еснафската среда и на една училищна и обществена система, която водеше към израждане на нашето поколение.“ Възприемането на Пенчо-Славейковата поезия, на поетическите и естетическите възгледи на Ст. Пшибишевски, Бодлер, Демел, Октав Мирбо с неговото „гнило общество“ е път към формиране на „нашата духовна — но трябва да прибавим — протестираща личност — една задача, която училището и еснафската среда се оказаха неспособни да решат. Училището имаше за идеал личност с „примерно“ поведение и „добър“ успех — същото това, което „честитите“ и „владеещата сган“ „политици, предприемачи“ искаха и налагаха на младежта „да върши майсторски гръбнака“ пред тях [8]. Така че първите кълнове на модернизма са там, където по ред обществено-исторически закономерности е най-здравата крепост на интелектуалния консерватизъм — училището с неговата позитивистична закостенялост, социално раболепие, вкус към готовите, проверените знания, където най-трудно си пробива път новото. Социалната реактивност на модернизма сред младата интелигенция в началото на века съперничи и същевременно допълва увлечението по социалистическия идеал от 90-те години, изразява неудовлетвореността от социално-политическите решения на времето, от формите, в които се утвърждава едно ново, но вече класово обременено общество. Неслучайно чисто културните и художествени прояви на модернизма у нас се възприемат като „обществено зло“, като чужди и несъвместими със социалностабилизиращите

---

[6] Илиев, Ст. Пътищата на българските символисти. С., 1981, с. 367.
[7] Жечев, Т. Статии. С., 1978, с. 20.
[8] Мешеков, Ив. Ляво поколение. От гимназията до окопите. С., 1934, 49—50.

домогвания на буржоазната държава и политика. Модернизмът по самата си същност е призван да разрушава, да разколебава устои и традиции, да бъде винаги несъгласен, винаги динамичен, изменчив — нещо, което се оказва „противопоказно" на буржоазните идеологически платформи, на стремежите на държавата към социално-икономическо утаяване на живота. Ако на попрището на обществения идеализъм социалистическите идеали, идващи „отвън", намираха почва, защото продължаваха революционнодемократичните възрожденски идеали, то на попрището на изкуството, на поетическото слово оживява динамичният културен патос на Възраждането, онова обръщане на духовния светоглед „навън", което влияеше стимулиращо и върху културните процеси от 60-те и 70-те години на миналия век. Само че сега на мястото на побългарените сироти цветанки, на интимните поетически запеви, на хайневските интонации идват криворазбраните преводи на Бодлер и Ницше, мъглявите откровения на Пшибишевски и Арцибашев, идва едно ново естетическо мислене, което не толкова руши някакви национални традиции, колкото се опитва отново да се приобщи, да се докосне до Европата и нейния културен дух. Неуютната социална действителност намира своя отдушник в живата още *възрожденска* интелектуална енергия, в обръщането на естетическия и социалния стил на поведение към широко отворения прозорец на „чуждото", към едно изкуство, което епатира българската примиреност на поведението и смущава спокойния сън на ленивата филистерска публика. Самото житейско и поетическо битие на нашите модернисти доказва тяхното диалогично обръщение към западния и руския модернизъм, т. е. обръщане, което не ги освободи от отговорността пред националната литературна традиция, не ги отведе никога до жадуваната Нирвана на социалната хармония. И за това си казва думата „един крайно сложен комплекс от социално-политически, културно-исторически, философско-теоретически, научно-гносеологически, естетико-художествени и прочее фактори, над които или по-точно в основата на които стои една непозната в културната история на човечеството криза в отношението на човека към действителността, обусловена от новото капиталистическо развитие."[9] В случая за нас са интересни някои особености от социалнопсихологически и народопсихологически характер.

У нас няма проучвания върху политическата биография на модернизма. На това, какви са политическите, социално-идейните възгледи на нашите модернисти, литературоведските изследвания почти не обръщат внимание. А в случая става дума за нещо изключително важно, що се отнася до социологията и психологията на явлението. Фактите показват, че нито един от поетите и критиците на модернизма у нас не е член на официозните, „министерските", партии. Нашият модернизъм масово „членува" в социалистическите и радикалдемократическата партии, т. е. в организациите, чиито програми са насочени към промяна на обществения строй или към „свободно самоопределящата се личност", както е записано в програмата на младодемократическата група в Демократическата партия. Проследяването на обществения резонанс от това „членство" или от симпатизирането на една или друга прогресивна политическа група би показало прелюбопитни неща от духовната биография на поколението. Неслучайно Иван Мешеков прозорливо търси връзките между духа на Пенчо-Славейковата поезия и тесносоциалистическия обществен идеал, между жаждата на личността по друг, по-висш духовен живот и социалния стремеж на Благоевата партия към един хуманистичен обществен строеж. Не е случайно и близкото сътрудничество между литератори като Г. Бакалов и Д. Димитров и поети и писатели — „индивидуалисти, модернисти". В социалнопсихологически план модернизмът не само „бяга" от действителността, както гласи популярната формулировка, но активно дестабилизира, ерозира и отрича тази действителност. В този процес той сам израства до едно ново революционно, но като естетика също модернистично, социално мислене, проявено най-ярко в

[9] Аврамов, Д. В търсене на национален стил. Българското изкуство на границата между две епохи. — В: Проблеми на сравнителното литературознание. С., 1978, 265—266.

поетическите творби на Гео Милев, Христо Ясенов, Еманоил Попдимитров, Людмил Стоянов. И всичко това е заложено още в бунтовната гражданска позиция на хората около сп. „Мисъл“, заложено е и в изгарящия от нетърпение и жажда за нови неща поглед „навън“. Иван Радославов — най-отявленият защитник на символизма, преминава през школата на Плеханов и Ленин в Женева, прекосява половин Европа, за да вземе участие в Първата руска революция и след това цял живот е преследван и унижаван от своите политически противници у нас като „бивш“ културен деятел в правителството на Александър Стамболийски. Неговата житейска и гражданска биография няма нищо общо с традиционната представа за „реакционността“ на модерниста интелигент. Но не е само Радославов, нито пък той е най-типичният пример. Цялата лирика на най-затворения, най-херметичния български поет — Николай Лилиев, е проникната от един „таен глас“, който непрестанно нашепва диалогични въпроси, провокира символната образност, за да утвърди една хуманитарна, съзвучна с днешния ни идеал поетическа действителност. Макар и да се впуска в бездните и загадките на личността, на „подсъзнателните инстинкти“, макар да изглежда непрестанно раздвоен между полюсите на моралните и социалните дилеми, Пейо Яворов във всичките си творби съхранява основната дилема на възрожденското художествено съзнание — дилемата „аз“ и „другите“, личност — народна общност, „ние“ и „народът“. И в това съхраняване е неговата толкова често декларирана и толкова несистемно анализирана връзка с Ботевата поезия. При Яворов, както и в лириката на останалите поети символисти тази дилема е диалогично изведена, тя непрестанно търси връзка между индивидуалното и колективното съзнание, тя е като разговор, който не секва, независимо дали ще е осъществен като „сън“ („Нощ“), или като привиден отказ от диалог, както е в „Песен на песента ми“. В повечето от символистичните творби на Яворов присъствуват и важно място заемат реториката, декларацията, повишеният глас. И това не е „слабост“ на неговия символизъм, а доказателство, че тази лирика активно диалогизира, че се стреми към комуникативно разбирателство (и предизвикателство), че диалогът личност — общество, аз — другите е за поета единственият имащ смисъл естетико-социален диалог, че той е израз на различното социално поведение на автора на „Подир сенките на облаците“. Много, наистина много примери могат да се приведат от житейското и творческото битие на нашите модернисти, които в една или друга посока ще докажат, че модернизмът е не просто чуждо цвете, присадено в тихата българска домашна градинка, а социалнопсихологическо явление със свои закономерности, със свой социален език. Явление, което дава лицето на нашия литературно-обществен живот от началото на века докъм средата на 20-те години.

В стадия на най-общите впечатления са и проучванията, които търсят връзката между модернизма и народопсихологията. Духовният свят на нашенеца най-често и лесно се обвързва със здравината на неговото земно битие, с едно реалистично и пресметливо отношение към живота и света. Изворовата база на народопсихологическите изследвания е крайно ограничена. Приемаме за *типично* това, което е родено и отгледано в чуждоезична робска среда; изграждаме портрета на нашия народ изключително чрез факти от неговото робско поведение, от това, което го е съхранявало, а не развивало, което го е тласкало към запазване, а не към рисковете на промяната. Забравяме дори за неговите средновековни и възрожденски пътешествия по „странство“, до Кайро и Божи гроб, до Виена и Петербург, забравяме за нашите хаджия и хаджийка, тези сър и лейди за нашето Възраждане, както ги нарича Михаил Маджаров, и дори сме склонни да окарикатурим онези мъже, които се носеха алафранга, но мисълта им докосваше върховете на европейската култура и наука. Откъслечни и несистемни са още фактите, които говорят, че нашето земно начало не противоречи на „въздушното“ (по израза на Г. Гачев), че „елементите“, от които е съставено родовото ни дърво, са повече и по-богати, че откривателството, унесът по „отвъдното“, стремежът към пътешествието, интересът към „другите“, по неизбродните пространства на света е наш, български,

народностен унес, дълбоко вплетен в родовата памет и кръв, частица от душевната ни характерология. Българинът през средновековието и Възраждането е не само човекът на „застоя", на „къщата" и „полето", но и човекът на „пътя", на движението, човекът, който непрестанно разширява кръга на отпътуванията от родното гнездо. Но нашите народопсихологически проучвания търсят предимно типичното, това, което е най-мощно изразено, което се предава устойчиво от поколение на поколение. Истинската народопсихология не трябва да пропуска *частното*, отклоненията от „нормата", които винаги са давали тласък за ново развитие. Пенчо-Славейковият духовен кръг, заключен между Балкана, полуградска София, Лайпцигския университет и Лаго ди Комо, не е по-различен от митарствата на бащата между спотаената в полите на Балкана Трявна и вавилонския Цариград. Все още ние не си даваме сметка, нито пък пълна представа какви народопсихологически механизми задвижват българския човек, какви са предмостията, по които нашият стил на житейско поведение преминава в нови форми и в нови земи. Как се разширява духовната ни география, как тя обгръща ласкаво или неистово отхвърля чуждото? Но няма съмнение, че затвореността на нашето духовно пространство включва не толкова желанието да се стои в региона, колкото мечтата той да бъде напуснат, изнесен и „навън". По-важни за нас са не покоят, а *излизането* и *завръщането*, любопитството на движението, магията на онова състояние, в което желаеш повече, отколкото можеш да притежаваш. Това всъщност са елементи на един цикъл, на един социалнобитов стил на съществуване, част от психологията на народа, от неговото чувство за съхранение и продължение. Може би ние сме запазили самобитната си култура не защото сме стояли кротко в родния полог, но и защото с гордост сме отлитали от него, защото, нямайки своя държава и закони, сме откривали сами законите си и сме носили в себе си държавата там, където ветровете на историята са ни отвявали. Колко поучителни народопсихологически сведения можем да намерим в историята на българските културни, студентски, търговски дружества в странство по време на робството и след Освобождението! Тези дружества успяват да „съхранят" родното не толкова като „носталгия", като пазене на бит и нрави, колкото чрез активно действие, чрез изграждане на родна култура, родно стопанство на чуждо място.

Проблемът за идейните влияния върху българския модернизъм е нерешим, без да се вземат предвид много характерни прояви от социалнопсихологически и народопсихологически аспект, без да се разбере чувството на нашия народ за „мярка" и „отклонение". В Русия, където модернизмът нахлува в края на миналия век, Д. С. Мережковски прави апология на Тургенев, гения на „мярката" в руската култура. „Религиозната надменност — пише Мережковски, — която противопоставя Русия в Европа, в самодържавието, в православието, в народността, и обратната, не по-малко страшна революционна надменност, която отрича религиозната култура на народа, неговата жива история, жива плът, иска смъртта на всички, да разруши всичко, за да строи голо място — ето двете застрашителни за нас погибели. И тъкмо от тия две погибели ни спасява религиозното смирение на Тургенева пред светинята на европейската култура..."[10]

У нас такива контрастни състояния не съществуват. Нашето доказване пред Европа носи мярката на самото национално себедоказване. Модернизмът у нас заема отвън, но връща с лихви на българската култура, обогатява я, издига я на ново равнище. „И въпреки — пише Кръстю Куюмджиев — че на умовете влияят мислители и поети на умората и скепсиса, на декаданса, това беше епоха на патоса и градивната енергия, на възторга и вярата в културата, в силата на поезията и изкуството, в тяхната първостепенна роля в живота, т. е. това беше вяра в силата и могъществото на духа и разума, епоха на надеждата."[11]

---

[10] Мережковски, Д. С. Тургенев. — Хиперион, 1922, № 1, с. 56.
[11] Куюмджиев, Кр. В началото на века. — В: Критически делници. С., 1972, с. 151.

Заслужава внимание и въпросът, как българските модернисти тълкуват влиянията, какво разбиране влагат в това понятие, как се променят техните възгледи по този щекотлив не само нявга, но и днес проблем.

Иван Ст. Андрейчин отъждествява проблема за влиянията с проблема за *превода* на чужда литература, защото е „празна и безплодна работа усилието на нашите таланти да вървят с оригинални творения по пътеки, дето са минали гениални европейски писатели“[12]. „Има ли нужда — пише той — да се „ибсенува“ и „метерлинкува“, когато има Ибсен и Метерлинк?“ Но същевременно Андрейчин е наясно, че национална самобитност в литературата не се постига чрез невежество и ниска култура. Затова настоява за „възпитание на вкуса“, за „запознаване с достоянията на съвременната европейска мисъл“, защото „в областта на литературата, в царството на човешката мисъл, няма наше и чуждо“[13].

В спор с литературния критик на сп. „Българска сбирка“ Никола Атанасов Андрейчин отхвърля отправеното му обвинение, че „кръщава“ българските творци „във водите на чуждите литератури“. „Аз — пише той — искам *влияние*, защото то е култура ... Можеш ли да бъдеш добър занаятчия, ако не изучиш занаята и не следиш постоянно неговата еволюция?“[14] „Добрите“ и „лошите“ влияния са такива само в „конкретния случай“. Влиянието според Андрейчин не означава безропотно подчиняване на „чуждото“, а неговото осмисляне, преоценка и *„реакция“*. Защото то е личнотворчески акт на спор с „по-великите“, защото е въпрос на диалогизиране в границите на една национална култура.

По-различно, макар все така близко до основната същност на нашия модернизъм е и мнението на Иван Радославов. В статията „Книжност и творчество“ той остро възразява на „онези“, които „вменяват на българския модернизъм като грях общението със западноевропейската и донейде руската литература и поезия“. Идейните влияния според него са „непременно условие“ за развитие на българската култура. Но същевременно дълбоко греши, когато в „Българският символизъм. Основи, същност, изгледи“ прави извода, че българската литература без влиянията нищо не представлява, че тя „нито по концепция, нито по художествени идеи, нито по изпълнение и въплъщение на тия последните, е българска ...“[15] Близки до тези възгледи застъпват и автори като Л. Стоянов, М. Бенароя, К. Стефанов. Твърде неясни са и възгледите на д-р Константин Гълъбов за „родна литература, приобщена с ценностите на Запада, изникнала под западно влияние“. „Целият ни живот — пише Гълъбов — трябва да се превъплъти и приеме съдържанията и формите на западния, като ги обагри със своето, българското, от което трябва да запазим несъмнено ценното.“[16]

Независимо от някои нюанси и други противоречия във възгледите повече от ясно е, че българските модернисти разглеждат проблема за чуждите идейно-естетически влияния като задължителен момент от *саморазвитието* на литературата ни, като *историческа необходимост*, която предрешава бъдещето на литературата ни. Най-пълно това проличава в известните вече възгледи по въпроса на Боян Пенев и Гео Милев. Така модернизмът у нас изгражда *хоризонт на очакване* спрямо „чуждото“, чрез него той търси импулси за утвърждаване на националносамобитното в изкуството. Естетическия „двигател“ на националната култура модернизмът открива и „навън“, но го включва в действие с цел достигане на „световното“, „унифицираното“ изкуство.

В отношението на българските модернисти към идейните движения на европейския модернизъм се наблюдават три органично свързани етапа.

Първият е *информационен*. Той се характеризира с повишени функции на превода, с отсъствието на критически коментари, с несистемност и дори случайност

---

[12] Из нов път. Литературно-критическа антология. С., 1920, с. 8.
[13] Пак там, с. 6.
[14] Пак там, 315—316.
[15] Радославов, Ив. Идеи и критика. С., 1921, 108—110; Хиперион, 1925, №1, с. 12.
[16] Гълъбов, К. Зовът на Родината. Културният път на българина. С., 1930, с. 23.

на „влиянието“. Към този етап можем да отнесем критическото творчество на Ив. Ст. Андрейчин, С. Радев, А. Страшимиров. Идеите, които и тримата проповядват, са за самите тях неясни и нестройни, те трудно се адаптират към „чуждото“, цялото им житейско и гражданско поведение остава чуждо на манифестните им изяви в печата. Вторият етап е *трансформационен*. Настъпва момент на *съзнателно* или *несъзнателно* преобразяване на естествените и художествените „първоизточници“, като и в двата случая се търси отговор на конкретни национални художествени проблеми. Това е особено характерно в критическото творчество на Д. Кьорчев, Ив. Радославов, Гео Милев, Л. Стоянов, Н. Райнов, Е. Попдимитров. При автори като Л. Стоянов, Ив. Грозев, М. Бенароя несъзнателният момент играе определяща роля. Промените в „чуждите“ идеи протичат интуитивно, несистемно, без да се обвързват с определена творческа програма. Неслучайно това са като че ли най-еклектичните критици на модернизма, често обвинявани в плагиатство, в „невежество“ и т. н.

Съзнателната трансформация се характеризира с *тенденциозно* отношение към чуждия естетико-философски опит. Така се стига до активно преобразяване на чуждия източник, до неговото деформиране в идеен план, подчинено на личнотворчески или национални идейно-художествени задачи. Типичен белег на този тип трансформация е *противоречивостта* в изложението на идеите. При автори като Б. Пенев, Ив. Радославов, Гео Милев противоречията във възгледите идват като естествен резултат от съзнателни усилия да се трансформира чуждият духовен опит в национален идейно-художествен контекст, да се приобщи не толкова нашето към чуждото, колкото чуждото органично да се вплете в националносвоеобразното. Налице е антидогматичен процес, при който няма сляпо робуване на чужди идеи, а стремеж към обективна оценка и трансплантация на необходимото.

Третият етап, трудно отделим от предходния, е интерпретаторски. *Интерпретацията* на западните и руските идейни влияния представлява вече качествено ново отношение към тях, отношение, което недвусмислено показва развитието на процеса в българската критика и литература. Б. Пенев, Г. Милев, Е. Попдимитров, та дори и Д. Кьорчев интерпретират творчески чуждия опит, кореспондират интелектуално с него, не забравяйки нито за миг собствените задачи на българската литература и изкуство.

Абсолютно разграничаване между тези етапи е невъзможно. В исторически план те са свързани помежду си: първият — с пропагандата на модернизма; вторият — с неговото национално утвърждаване; третият — с осмислянето и преодоляването му. В своето единство и неразчленимост те са същностни за развитието на критическата мисъл и на художествената литература. Но без тяхното анализиране и дори спекулативно разделяне е значително по-трудно да се даде цялостна оценка за идейните противоречия в контекста на българския модернизъм. Ето защо трябва непрестанно да се отчитат различните трансформационни равнища, да се проследява конкретно движението на идеите, да се разчита социалнопсихологическата диаграма на влиянията. Рецепцията на ницшеанската „философия на живота“, на интуитивистката естетика на Анри Бергсон или на цикличната идея за развитието на Освалд Шпенглер са свързани с определени социокултурни равнища в развитието на българското буржоазно обществено-културно съзнание, което като „частен“ случай на европейското има свои особености и „отклонения“. По този начин би се разкрило *своеобразието* не само на рецептивния процес, но и на самата литературна действителност и не само на равнището наше — чуждо, но и като диалектичен, вътрешнотрансформационен идейно-естетически процес.

Началната точка на анализа може да бъде заложена в разбирането за *различната степен* на социокултурното развитие на отделните народи и общества.

За разлика от „империалистическа Европа“, където еклектиката и епигонството са „присъщи на буржоазната философия от средата на миналото столетие“[1], у нас

същите явления протичат на типично *просветителска* основа. През периода увлечението по материализма и марксизма съжителствува с най-крайни субективистични и антисциентични теории, загърбването на Хегеловата диалектика за сметка на неокантианската „религия“ живее редом със страстното търсене на *изход* от диалектичните (все пак!) проблеми на социалната действителност. При това, ако изключим автори като д-р К. Кръстев, Д. Кьорчев и Е. Попдимитров, повечето от останалите представители на модернистичната критическа мисъл нямат пряко отношение към философията и нея те познават по-скоро чрез естетиката, а това от своя страна ражда и своеобразието на техния прочит на автори като Шопенхауер, Ницше, Бергсон. От философията нашите модернисти заемат някои понятия (например „живот“, „душа“, „интуиция“, „декаданс“), но влагат в тяхната трактовка съдържание, което далеч не съответствува на философското им значение. Д. Кьорчев разбира понятието „живот“ различно от Дилтай и Ницше. Г. Милев употребява понятието „душа“ далеч не в шпенглеровски смисъл. Възгледите на Радославов за интуицията несистемно кореспондират с философията на Анри Бергсон. Модернистите превеждат на езика на културата понятията за „регреса“ и „декаданса“, но не ги разпростират и върху общественото развитие. Ако в понятието „декаданс“ първо Фр. Ницше, а след него и Шпенглер влагат комплекс от социалноисторически и културни отношения, то у нас понятието функционира по-скоро като *метафора*, която разчиства пътя на едно изкуство, не само лишено от регресивност и упадък, но точно обратното — издигащо българската литература на ново, по-високо идейно-художествено равнище. Българските модернисти мислят не толкова с философски понятия и категории, колкото с естетически. Те възприемат философските възгледи опосредствувано, чрез тяхното „отражение“ в художественото творчество, а по този начин и степените на трансформация се увеличават и разнообразяват. Ето защо напълно правилно автори като Г. Цанев, Р. Ликова, Ст. Илиев и др. говорят предимно за отделни влияния, но не и за цялостна философска картина на българския модернизъм. Определението на философската основа на българския модернизъм като субективен идеализъм е крайно неизчерпателно като характеристика, а в много случаи и невярно. По-точно е да се говори за философски еклектизъм като *несъзнателна* проява, плод на временни натрупвания, които отразяват присъствието дори и в отделни критически текстове на различни философски „изми“ — от отсенките на позитивизма и материализма до неокантианството, ницшеанството и интуитивизма. В този смисъл западноевропейската философия е само източник, своеобразна, но не и *единствена* опора на такива културологични и естетически идеи, които назряват в недрата на собственото културно развитие — идеята за творческата личност е подкрепена философски както с Ницшевия възглед за свръхчовека, така и много повече от самия ренесансов ход на националния културен процес; или пък идеята за примата на изкуството над живота съчетава отлично старите романтични наслоения; Уайлдовият комплекс спрямо натурата, интуитивистката концепция на Бергсон и заедно с това „чисто“ нашенският стремеж към истинска художествена литература, към богати проявления на изкуството.

В „Към природата на художественото творчество“ Ал. Лилов възразява справедливо на всички опити за „механична“ аналогия между определени философски идеи и тяхното „изразяване“ от изкуството. „Това — пише авторът — са взаимно свързани и взаимодействуващи си явления, но същевременно те са *самостоятелни* и *разнородни* (к. а., А. Й.).[17] Всичко това показва трудностите, които възникват при всеки опит да се отнесат и интерпретират определени философски идеи към естетико-художествената практика на (особено!) нашите модернисти. Дори за такъв надъхан с философска култура поет като Ем. Попдимитров неговият

[17] Лилов, Ал. Към природата на художественото творчество. С., 1979, с. 30.

БАН
БИБЛИОТЕКА

критик Ангел Бънков е принуден да признае, че е „мъчно... да се определи с положителност дали Ем. Попдимитров е бергсонианец, защото той не взема ясна критическа позиция спроти философските възгледи, които разглежда“[18]. Или друг пример: парадоксната критика на Г. Милев застъпва толкова разноречиви философски „изми“, че всяко тяхно „точно“ отмерване рискува да обедни представата ни за критическото цяло, да сведе многообразието и сложността на поетовите превъплъщения до набор от характерни, но неовладени никога в дълбочина и пълнота чужди идеи.

И все пак някои наблюдения върху триадата философия — естетика — критика са необходими и наложителни, поне що се отнася до трансформационните аспекти на българския модернизъм.

Изследователите на естетическите възгледи на д-р К. Кръстев и П. П. Славейков са единодушни, че те се формират под влияние на неокантианската психологическа теория за изкуството, съчетавайки в себе си отделни положения от философията на Фридрих Ницше и Артур Шопенхауер. Днес няма съмнение, че това са несъчетаеми „изми“, доколкото психологическата естетическа теория на всеослушание проповядва своята незаинтересованост спрямо философията. Но това „надхитряне“ с философията е прозирно и несъмнено, въпреки акцента върху частните науки отвежда дълбоко във философията на И. Кант, която задвижва умовете на всички мислители на деветнадесетото столетие. Връщането на Кант чрез естетиката „отдолу“ е както израз на вярата във възможностите на психологията като частна наука да реши въпросите на философията, така и бунт срещу самото построяване на „наука“ философия. Тази „хитрост“ на неокантианците у нас долавя още Сп. Казанджиев, който през 20-те години отбелязва, че „научна“ философия, опряна единствено върху развитието на частните науки, включително и психологията, е възможна“[19]. Три десетилетия по-рано подобен възглед, при това така категорично изложен, би прозвучал като нелепост. Още в своя „Курс по философия“ д-р Кр. Кръстев е убеден, че психологията е основата на всички „духовни науки“. Кръстев заедно с Пенчо Славейков споделя възгледа за изкуството като „духовна наслада“, „съзнателна самоизмама“, „илюзия“ без отношение към „практическия разум“. В статията „За естетическия вкус“ той пише: „Естетическият вкус е едно свойство на душата непосредствено да намира наслада и да харесва или да не харесва това или онова, без да чака присъдата на разума.“[20] И едва ли подозира, че именно с тези мисли постила чергата за модернистичната интуитивистична естетика. Но същевременно Кръстев в статии като „социалната наука и нашите етически идеали“ активно определя и *обществената* роля на изкуството, на естетиката — нещо, което за съжаление остава извън интереса на нашите модернисти. По-важното обаче е, че пуснала корени на родна почва, неокантианската естетическа теория чрез възгледа за „самоцелността“ на творчеството за „чистата“ творческа активност извън сковаващия канон на знанието бързо формира „новите“ естетически възгледи на модернистичното поколение[21].

Десет години след тези ранни естетически признания д-р Кръстев се връща отново към същата тема в известната студия „за тенденцията и тенденциозната литература“. Като поставя за основен принцип на изкуството неговото пасивно отношение към „реалните нужди и интереси“, неговата незаинтересованост от „научните, нравствените, религиозните, социалните и политическите ламтежи и стремления“, Кръстев в изблик на откровеност споделя, че „първият зародиш на

---

[18] Бънков, А. Бергсонизмът в България. С., 1945, с. 205.
[19] Казанджиев, Сп. Знание и вяра. С., 1939, 102—135.
[20] Кръстев, д-р К. За естетическия вкус. — Мисъл, 1893, № 1.
[21] Повече по този въпрос вж: Натев, Ат. Цел или самоцелност на изкуството. С., 1960.

този принцип трябва да се търси в абстрактната дефиниция на Канта: „Schön ist ohne Interresse gefällt" („хубавото е, което харесваме безкористно").

Тук съзнателно акцентувам само върху едната страна в естетическото мислене на д-р К. Кръстев — върху разбирането за изкуството като лишено от каузалност с живота, като „илюзивна действителност".

В контекста на сложния идеен живот на „Мисъл" тези възгледи постепенно се проникват от духа на индивидуалистичната философия на Фр. Ницше, като по този начин се ражда една откровено *еклектична* философско-естетическа постройка. Но преди да отбележим нещо повече за тази шарения във философията, необходимо е да насочим вниманието към факта, че тя (все пак!) е израз на вярата във възможностите на науката да реши проблемите на битието, да *обясни* изкуството, това, което от гледна точка на модернизма е необяснимо да разкрие неговите „закони". Преведена на езика на буржоазните социални взаимоотношения, тази вяра означава доверие в прогреса на обществото, в неговото неотклонно движение върху релсите на научното познание. Неслучайно еволюцията, постепенното развитие, сигурността на движението са ключови социални моменти в позитивистката социална концепция, т.е. все неща, които за модерно устроеното, лутащо се и търсещо непрестанно „нови истини" съзнание на човека от XX в. са равносилни на застоя, на стоенето в блатото на живота. Така подменянето на „живота" от съществуващата само в съзнанието „илюзивна действителност", извършено от нашите неокантианци, се сблъсква с апологията на живота, която пък модернизмът приема на доверие от Фр. Ницше.

Същевременно подчертаваното нееднократно отношение на българския модернизъм към философията на Ницше не е доказателство за възприемането на тази философия и като *пораждащ естетически* принцип на модерното изкуство у нас. Утвърждаването на индивидуализма като своеобразна философска (най-обща) основа на българския модернизъм не е резултат от „чисто" философски закономерности, не е „философска саморефлексия". По-скоро е налице още един от многото възможни опоненти на стария философски дух на позитивизма. Още един деструктивно действуващ фактор в процеса на трансформацията. Българските модернисти едновременно бягат и приемат делото на кръга „Мисъл", ограничават се от него и същевременно върху него строят своята собствена „естетика".

На позитивистичното мислене на д-р К. Кръстев първият критик на модернизма у нас Д. Кьорчев противопоставя ирационализма, разбиран като стремеж да се освободи критическото познание от методологическия канон на психологическата естетическа теория и да се утвърди то като „свободно творчество", „рефлексия на сърцето", а не на ума, като „чувствено", а не разсъдъчно познание. Източникът на противопоставянето е Фр. Ницше. Д. Кьорчев е убеден, че най-ценното у Ницше е разграничаването на дионисиевското от аполоновското начало в културата. Но за разлика от саксонския поет и философ, който не само противопоставя тези начала в „Произход на трагедията от духа на музиката", но и търси „идеала" в тяхното равновесие, Кьорчев е завладян изцяло от конкретно-националната идея за „дионисиевското начало", което „символизира в личността цялото битие, представлява нашето аз, ненаситно във волята за живот", което „се стреми към по-нови форми на живота". Така се получава трансформационното изкривяване на чуждата мисъл, на чуждата идея, но същевременно се отговаря и на националната културна необходимост.

Всички философски трактати на Д. Кьорчев са пропити от този блян по освобождението на личността от оковите на разума. Много пътища е преминал Заратустра според Кьорчев, докато стигне до прозрението, че истинският път е „в себе си", че това е пътят на „своето аз". „Не е новост — пише Кьорчев, — че вярата в науката днес бледней, страшното е, че след туй отрицание човекът е на

кръстопътя между скептицизма и апатията, от една страна, и песимизма, от друга. При тая двойственост и безпомощност ще остане оня, който затвори очи и *тръгне в себе си*“[22] (к. а., А. Й.).

Когато говори за безпомощността на науката да реши проблемите на човешкото битие, Кьорчев визира позитивизма и неговата „научна философия“. Нему той противопоставя Ницшевата идея за свръхчовека, който единствено може да премахне „всички противоречия“. И... неочаквано като че ли, но логично за националния философско-естетически контекст скъсва със своя учител и започва да проповядва, че състоянието на песимизъм и съзерцание „в себе си“ е неотделимо от социалния опит на човечеството, започва да говори за социалната свобода като условие за свобода и на личността. На литературнокритическо равнище Кьорчев трансформира дионисиевско-аполоновската дилема във верни наблюдения върху „наивния“ и безизкуствен „поет“ Захари Стоянов и „рационалния“ и „студен“ Пенчо Славейков. И с това отново нагледно показва как влиянието на Ницше се преобръща с оглед на една частна национална културно-историческа ситуация — прехода от колективната утопия на XIX столетие, проявена в изкуството чрез „наивното“ възрожденско съзнание към индивидуалистическата утопия на „новия век“, в който с нова и неподозирана по-рано сила изпъква отново проблемът (ренесансов по своя произход!) за личността „в себе си“.

В началото на 20-те години, когато модата по Ницше постепенно отшумява, в кръга „Хиперион“ намират популяризация и трансформация философско-естетическите възгледи на израсналата върху почвата на „философията на живота“ теория на Анри Бергсон. За някакво категорично отграничаване в съзнанието на поколението на философията на Ницше от тази на Бергсон е невъзможно да се говори. Едното увлечение сменя другото, но същността на позициите остава до голяма степен непроменена. Само че сега идеята за индивидуалната творческа свобода, за личността в себе си, за „вътрешното“ и „несъзнателното“ в изкуството, върху което толкова много настояват Пенчо Славейков и Кръстев, намира философска опора в идеята за познанието чрез интуиция. И ако Д. Кьорчев обяснява пристрастието си към Ницше като ирационален бунт срещу позитивизма, то Ем. Попдимитров тълкува Бергсон и неговата „реформа“ като борба срещу „есенцията и духа на традиционната философия“ — интелектуализма[23]. В съчинението си „Естетика на Бергсона“ Ем. Попдимитров свързва понятията „живот“ и „интуиция“. „Интуицията — пише той — се покрива с „живота“, а „интимната мисъл“ на Бергсон в случая е била, че концептуалното мислене (разума, науката) „не обхваща живота (нито нашата личност), а интуицията напълно прониква в него.“

Сред духовните бащи на Бергсон редом с неговия признат учител Ф. Равенсон е поставен и Ницше, който, както и Бергсон, е „толкова философ, колкото и поет прорицател“. Изкуството има за цел да проникне в скритите тайни на човешката душа, да разкрие невидимото, това, което е „скрито от самите нас“. Ето го Бергсоновият „трагически елемент на нашата личност“. Ето го възгледът за изкуството като индивидуален естетически акт. „Индивидуалното е — пише Ем. Попдимитров — предмет на изкуството, а общото — на обикновеното възприятие.“

Изследването на трансформационните аспекти на „чуждото“ влияние върху модернистичната идейно-художествена мисъл разкрива многозначността на процеса, неговата обективна и субективна страна. Ето защо нашият модернизъм на

---

[22] Кьорчев, Д. Избрани съчинения. Т. 1. Литературно-философски фрагменти. С., 1933, с. 51, 78.

[23] Попдимитров, Ем. Естетиката на Бергсона. С., 1922, с. 5.

критическо равнище има своите ярки прояви не толкова в областта на идеите, колкото в конкретната оценка и интерпретация на националното литературно развитие. Той разбърква чуждите идеи, извлича ценното от тях, пропуска много от същността им, но винаги остава на родна земя, при явленията и фактите от българския литературен процес. Проучването обаче на трансформационния процес би ни приближило към по-точни и съществени характеристики на българския модернизъм, към един нов поглед, освободен от негативните наслоения на миналото. Този поглед модернизмът очаква, защото сам го носи в себе си, защото сам го подготвя с безкрайните си противоречия и трансформации, на които подлага чуждите идейни влияния.

Катя Янева

САТИРИКЪТ СМИРНЕНСКИ ВЪВ ВРЕМЕТО СИ

Първата рецензия за стихосбирката „Да бъде ден!“ — рецензията на Георги Цанев в „Младеж“ (12 март 1922 г.) — е приветствие към новия пролетарски поет, признание на неговата „значителна дарба“, израз на „нашата радост“ и „големи надежди“. „Работническата класа може да се радва на един сигурен успех в областта на изкуството — пише критикът. — Няколко години на усилена борба, на повишена до крайна степен борческа енергия бяха достатъчни да израсне из самата тая бореща се класа поет, надмогнал, овладял реалността на суровата борба и способен да я възсъздаде, възпее по един чисто художествен начин...“ Когато пристъпва към обосноваване на своето твърдение, Г. Цанев информира: „Повече от две години вече как пише др. Смирненски в нашите периодични издания. Хумор, сатира, лирика — навред той проявява дарба на роден поет...“ В „Да бъде ден!“ са включени „само лирически работи и няколко малки поемки“, така че забелязаните от Цанев хумористични и сатирични творби не са обект на разглеждане и за тях не се отнася категоричната констатация: „Избраното е несъмнено хубаво, ценно във всяко отношение.“[1] Фактически първите критици на Смирненски — изцяло под очарованието на неговата патетична борческа поезия — оставят извън полезрението си неговия път на хуморист (доста по-дълъг от споменатите две години) и характера на сатиричните му произведения. А те са толкова много и разпилени из вестниците, подписвани с различни псевдоними, че не само преценяването им, а дори събирането и оглеждането им са оставени за бъдещето. Но още от съвременниците си Смирненски е признат като един от първите майстори на пролетарската сатира, богато надарен и добре изявен хуморист. Неговият най-популярен псевдоним — Ведбал — никога не е пропускан при споменаването на голямото име Смирненски. И без да му е обръщано специално внимание, Ведбал говори за други светове у пролетарския бард, за богатства и превъплъщения, за душевни движения, неедноплановo отношение към живота. Пречи Смирненски да бъде възприеман еднозначно, издава вътрешна сложност на личността, разностранност на дарбата.

За съвременния читател Ведбал е шеговитият поет от ежедневието и от улицата — земен, делничен, близък, а не възкачилият се на барикадите певец на революцията. Но широко са познати само няколко негови неща: „Приказка за стълбата“, „Как ще си умра млад и зелен“, „На гости у дявола“. Може би — още десетина заглавия. Другото — стотици фейлетони, стихотворни злободневки, пародии, хроники, епиграми, епитафии и т.н., е останало в миналото. То не е известно на широката публика, а и не е лесно четиво за нея — дистанцията на годините е направила този хумор, в който е събрана „злобата“ на деня, почти неразбираем за читателя. Детайлите на историческата епоха — произшествия, действителни лица и взаимоотношения, битът на военна и следвоенна София, междудържавните събития — много е забравено. Новите поколения не са го и знаели. Днес работите на Ведбал, Лорд Вилмон, Юда Добродушни, Нагел Смуглий, Християн Снежни, Гаврош (псевдонимите на Смирненски са много повече) трябва да се четат със справочник. Дори добрата осведоменост за характера на епохата и за основните исторически явления не е гаранция за пълноценния прочит на много хумористични работи на пролетарския поет. До нас не може да стигне с естествената

Литературна традиция и съвременност, БАН, 1991

за съвременника лекота онова артистично умение на хумориста да прави смешни злините и мъките на своето време. Липсват веселите изненади от неочакваното смъкване на маските, липсва сърдечното съпреживяване на точния удар, удоволствието от светкавичното поразяване на противника. За съжаление ние не можем да бъдем до хумориста в неговото смело и забавно откривателство на света. Разполагаме с историческите поуки от неговото време, имаме общите преценки за ония събития, които ежедневно са го подбуждали към творчество, налице са научните характеристики на тези социални сили и явления, които в частните си прояви са били неговите сатирични обекти. Днешният читател е в позицията на познаещия за общия облик на епохата, отколкото са знаели преките участници в нея, но и почти в положението на странник относно конкретния свят — житейския материал на хумориста.

Всъщност говорим за т. нар. конкретен хумор, извикан на живот от текущите проблеми, изграден върху факти, без претенции за художествени обобщения — летопис, изграден от моментни реакции. Той се създава от хора с особената дарба да виждат и преценяват бързо, неспокойни, вплетени в проблемите на съвремието, хора с усет за смешното, с проницателност за несъответствията, маскировките, с вкус към шегата, много пъти — с остър ум, подвижно, асоциативно мислене, с многопосочно внимание и готовност за социална отговорност, с мярка за значимостта на факта и фантазия в интерпретирането му. Публицистиката е в кръвта им — те пишат, за да общуват, за да говорят на публиката, за да съобщават непрекъснато „аз видях“ — а те виждат с неочаквана и радостна прозорливост. Когато такива хора се свързват с най-прогресивните сили на обществото, какъвто е случаят с Ведбал, това ежедневно творчество, предназначено за делника и, общо взето, оставащо там, е много полезна гражданска дейност. При Смирненски дейността на журналиста в хумористичната преса се съчетава с поезия, която е етап в развитието на българската литература. И това съчетание не е без значение. То е показателно с някои като че ли противоречиви характеристики на една творческа личност: романтична извисеност на поетическото дело и прозата на журналистическия смях; чисто очертания облик на вдъхновения певец на революцията и променливото лице на хумориста. А Смирненски се изгражда като поет в кратките свои осем творчески години, непрекъснато изявявайки се и като хуморист. Ведбал предшествува Смирненски и го съпътствува, самият той — сатирикът — променяйки се. Между двете страни на твореца има жива връзка, постоянно действуващи взаимозависимости, които не са маловажни (и представляват сериозен предмет за отделно изследване).

Около шестнадесетгодишен бъдещият Смирненски публикува първата си хумореска в „К'во да е“, вестник на „българските масалджии и зевзеци“ — непретенциозно хумористично издание, което не прави подбор нито на сътрудниците си, нито на творбите им, което търси „смях и само смях“. Такава платформа за едно издание не вдъхва никакво доверие, но и не компрометира толкова ранното, юношеско начало на Смирненски. Той е ученик във II курс на Техническото училище и работите, с които започва да се появява по страниците на вестника, са такива, каквито публикуват и другите — битови анекдоти, смешни зарисовки от столичните улици, дребни закачки на политически теми. През 1915 г. Европа воюва, Радославовото правителство зад паравана на „строг неутралитет“ готви нов подход за достигане на „националните идеали“. Вестникът на „веселяците“ понякога надниква зад паравана и прави съобщения като това „Не било да имаш две богати любовници и да искаш да се ожениш и за двете, пък да те е страх от побой — ами било неутралитет“. По-„сериозен“ смях по страниците на „К'во да е“ няма — и преценката на най-важното за времето събитие, войната, е повърхностна, непоследователна (с неумели стихове се нападат правителствата, които са превърнали

земята в „кървава менажерия“, а редом с такива изрази на възмущение се поднасят подигравки със съседите ни в унисон с шовинистичните настроения). В работите на начинаещия Смирненски ще намерим младежка жизнерадост, човешка доброта, шеговитост; ще забележим пъргава наблюдателност, схващане на характерния детайл, усет за психологическото състояние на човека и други подобни белези на обещаващ хуморист. Това е 1915 г., 1916 г., 1917 г. — България се е намесила в Първата световна война, Ведбал е вече известен псевдоним, появяват се и други, очертава се насока към задълбочаване, към по-отговорно навлизане в проблемите на ежедневието. Дълго и активно сътрудничество в „Българан“, създаване на „Смях и сълзи“, сътрудничество в „Барабан“, „Сатър“. Смирненски вече се интересува от характера на изданието, в което ще изпрати материалите си, засяга го обществената ориентация на редакционния комитет. „Червен смях“ (1919) е неговата школа за партийна журналистика, тук работи с Д. Полянов, Кр. Кюлявков, Хр. Ясенов, Ал. Жендов, дори с първите двама споделя псевдонима Червен смях. Тук се появява знаменитата сатира „На гости у дявола“, тук Смирненски е до края на живота си — и когато създава с младите хумористи своя „Маскарад“ (1922—1923). За осемте години обликът на Ведбал неимоверно силно се променя в посока към идейна зрялост и към ... „сериозния“ хумор.

Младият Ведбал би могъл да превърне столичния град с неговите обитатели в голям театър на смеха — неговото желание да се смее, неговата находчивост са безкрайни. Пийнали свещеници и глуповати полицаи, закачливи девойчета и „синодални“ старци, спекуланти, генерали, гешефтари, благопристойни дами, слугинчета, хукнали за новини репортери, безпарични бродяги — хумористът би могъл да разиграва тези фигури и повече от осем години. С неговата артистичност това би било забавно за тогавашния читател, нещо от столичните нрави би останало и до днес. Но Ведбал, без да се отказва от веселия столичен калейдоскоп и като продължава да слуша смеха на софийската улица, отива много по-далече от ролята на безгрижен смехотворец. Би могло да се каже, че той става мислещ хуморист. В многобройните му хуморески се очертава все по-ясно една концепция за действителността — за обществото в даденото време, за неговите нрави, култура, класови, политически стълкновения, за неговите перспективи. И в основата на тази сериозна концепция на смеещия се Смирненски е класовото съзнание на комуниста. Времето на голямата му пролетарска поезия е време и на сатира от висока класа.

Най-рано и най-естествено у Ведбал се налага темата за класовото разслоение на обществото — войната прави особено нетърпими и рязко видими различията: глад, безпризорна бедност, нищета — спекулативен егоизъм, охолство, ненаситна алчност. Хумористът стига до нещо съществено за буржоазното общество — неговото лицемерие: „Колко благородни названия и колко престъпни намерения... Тези две думи: лицемерието и престъплението, ще се кръстосат като паметник над гроба на златното чудовище“ (Лигите, 1922). Лицемерието в политическите игри, лицемерието в културните прояви, в обществени начинания от най-различен характер, лицемерието на морала — Ведбал има всекидневни срещи и почти всекидневни „разпри“ с „благородната“ видимост и „престъпната реалност“. Особено често се подиграва с прословутата филантропия на властимащите — една дейност, разцъфтяла в тежките военни години и особено дразнеща със своя цинизъм. Към нея Ведбал пристъпва с всички степени на иронията — веднъж просто развеселен, друг път — възмутен от класовия егоизъм на буржоазията („Първомайски слухове“, „На борба с туберкулозата“, „Надгробно слово“, „Филантроп“). Хуманизмът на хумориста обаче през годините е променил своите основания: ако Ведбал започва със смеещия се поглед на „безмонетния бродяга“, със съчувствието на бедняка към бедните, то авторът от „Червен смях“ има съвсем друга опора — чувството за принадлежност към класата на бъдещето, към

революционния пролетариат. Да не забравяме, че хумористът Гаврош и Нагел Смуглий, Юда Добродушни и Лорд Шокинг — т. е. Смирненски, вече е написал:

А ний сме океан от огнени вълни,
величествен керван към светли висоти;
чрез нашите сърца вселената тупти
животът се крепи на раменете ни...

Да не забравяме, че са създадени одите на революцията, че Смирненски живее в следвоенната нищета и пошлост, но погледът му е към бъдещето и там в огнени сияния му се открива празникът на неговите братя, размахът на криле. Съзнанието за класово превъзходство не прави от Смирненски мрачно строг сатирик. Той умее да бъде убийствено язвителен, но много по-често е незабравимо веселият Ведбал, който прави за посмешище класовия враг, сваляйки с очарователно младежко дръзновение многобройните му маски. Превъплъщенията на хумориста, неизчерпаемите му хрумвания в широкия регистър на един оптимистичен по същество си смях, точността и неуморността на перото — всичко това е извънредно ценно за сътрудника на партийния печат. В зрелите си и все пак младежки години Смирненски е първокласен борец на журналистическия фронт. Неговите публикации са част от идеологическата пропаганда на комунистическата партия, те са пряко приложение на оръжието сатира. И са безспорно доказателство за идейния ръст и класовопартийната определеност на поета.

Творчеството на Смирненски съвпада с управлението на БЗНС — едно управление, чрез което българската буржоазия се опитва да излезе от военната катастрофа с нейните последици. Многобройните хумористични стрели на Ведбал към Стамболийски и неговите министри, към половинчатите им реформи и безсилното в условията на капиталистическа България законодателство, зоркият поглед за събитията на политическата сцена ни карат да приемаме хумористичното творчество на Смирненски като извънредно интересна хроника на времето. Очевидно авторът на многото политически закачки и изобличения бързо и остроумно реагира на ежедневните човешки тревоги в крайно сложната кризисна обстановка, познати са му политическите лица, техните характери и техните държавнически проявления, знае и парадната страна, и задкулисните интриги, изнася „делата", но и подбудите. Умее лаконично и язвително да коментира. Майстор е на груповите, съсловните характеристики — кратки и многозначителни.

Наистина хуморът на Смирненски носи следите на тогавашното отношение на БКП към правителството на Стамболийски (отношение, в което сега определено се посочват грешките), но в основни линии хумористът е прав. Прав е да бичува нарушенията на демокрацията, корупцията, беззаконията и т. н. Прав е да се смее над „господа министрите с чековете, господа министрите с метиля", защото има предвид действителни финансови афери, крупни злоупотреби. Но има няколко показателни случая, когато партията застава зад Стамболийски в неговите демократични начинания — тогава хумористът Смирненски съсредоточава присмеха си (който е добил особена острота) срещу общия политически враг. Такъв е случаят със законопроекта от 1922 г. за допитване до народа да бъдат ли съдени виновниците за националната катастрофа. Въпреки отпора на буржоазните партии референдумът е насрочен. Фейлетоните на Смирненски са включени в борбата — те са остро полемични, наситени с факти. Виновни ли са българските държавници от 1913—1918 г.? — „Има си хас да са виновни. Та кой от българските държавници носи върху фрака си поне една прашинка престъпление или една капчица кръв? Кой е тоя, който ще обвини някой министър или народен представител в липса на доблест и родолюбие?... А доблестта на демократическите министри да не изпадат в сантименталност и малодушие, а храбро да насочват германските оръдия срещу

собствените си войници при Владая?" („Нямате думата", „Референдум", „Допитване до народа", „Да беше поне с лозунг" и т. н.).

Главният политически прицел на хумориста Смирненски е българската буржоазия с нейните партии — Ведбал ги показва като класови организации на буржоазията, сродни помежду си въпреки разноцветните фирми: „Анархистите разправят, общоделците повтарят, демократите го пеят по ноти, а народняците вероятно от възторг са примрели... Кой говори всъщност? Една душа през много гърла — разноцветната душа на буржоазията" („Една душа през много гърла", 1922). Котерийните борби дават много смях за творчеството на Смирненски, но верен на умението си да преценява злото, хумористът намира и злата насмешка, когато подема борбата срещу обединяването на буржоазните партии и общото им противопоставяне на земеделската власт — Народният сговор и Конституционният блок имат в негово лице прозорлив политически изобличител.

Ако Ведбал не беше минал сериозна идейна школовка в редовете на партията, той не би могъл да излезе като автор на редица политически материали по международни въпроси. Повече от малкозначещи шеги „зевзеците" в хумористичните издания не могат да направят, що се отнася до сложнопреплетените отношения между държавите след войната. В повечето случаи това са и доста безвкусни шеги, плоски подигравки с враждуващите страни и народи. Ведбал наистина показва завидна за годините си политическа зрялост. И пак — богатите възможности на дарбата. Той създава не една обща картина на следвоенна Европа като „Политическа зима": „Върху смъртния одър на престъпленията си, покрита с одрипавялата многоцветна завивка на национализма и демокрацията — старата буржоазна блудница зъзне и тръпне под мразовития лъх на своята политическа зима. От изток до запад, от полюс до полюс земята е скована от остър финансов и икономически студ и върху ледовете от замръзнала човешка кръв и скъпотия гладът развихря своя смъртоносен валс. С хиляди камшици на безработицата, те гонят пред себе си бездомните и гладни тълпи и шибат, безмилостно шибат посинелите, кървави меса. А над локвите кръв, над топлите още късове човешко месо се втурват безчислените гарвански ята на спекулацията и вечно жадното за кръв златно чудовище протяга пипалата си". Но разглежда и конкретни случаи — „Надгробен фейлетон", „Конференцията в Генуа", „Шейлок на сцената", „Скандал на главната улица"... Задкулисните ходове на капиталистическите магнати, играта на дипломация — един сатирик има много работа в подобна международна обстановка на изостренн апетити, когато усилено се спекулира с интересите на народите и в обръщение са пуснати много светли понятия като демократизъм, хуманност, миролюбие. В борбата за икономическо господство, пише Смирненски, цялата дипломатическа дейност е равна на „една обикновена кръгла нула". В разгара на всякакъв род международни конференции по важни въпроси Смирненски съобщава: „Дипломатическите свекърви решиха, че нищо не могат да решат." Не престава да се подиграва поименно или общо с „дипломатическите влъхви", убеден, че „дипломатическите ръце в бели ръкавици" не могат да развържат множащите се възли и възелчета около невралгичните пунктове на икономическите интереси — Дарданелите, мосулския петрол, рурските въглища. Има една тема обаче, която непрекъснато звучи и в политическата сатира на Смирненски, тя обяснява неговото ясно политическо виждане и по своему напомня за вдъхновения певец на революцията — темата за Съветска Русия. В поезията си Смирненски е възхитен, опиянен от пролетарския празник — в хумористичното си творчество е делови борец в защита на младата пролетарска държава от злостни хули, от дезинформация. Дори когато следи гражданската война — тежки за републиката години, — Ведбал изпитва уводолствието да се надсмива над жълтата преса с нейните усилия да преиначава положението — за него връщане назад няма. И сега долавяме с какво

вътрешно превъзходство Ведбал пародира фантастичните съобщения на буржоазната преса за положението в Русия, колко безсилни и жалки вижда враговете на великата революция. Съществуването на първата пролетарска държава за Смирненски е верен и неизменен ориентир в преценката на международното положение. Образът на един „Александър Велики в работническа блуза" винаги, дори и да не е назован, присъствува в „конкретния" хумор на Смирненски. Оценяващ внимателно и дълбоко своята съвременност, в сатиричните си работи Смирненски показва способност за историческо мислене — на неговото „хумористично" перо дължим прозренията за движението на капиталистическия свят към нова война („Политически калейдоскоп", 1922), едни от най-ранните догадки за смяна на буржоазната демокрация с фашизма. Оказва се, че за кратките осем години Ведбал е направил почти невъзможното — от наивния шегобиец е израснал сериозен и отговорен публицист. Хуморист, който съзнава своята класовопартийна опора, своя граждански дълг и добре познава своето рядко по сила оръжие — сатирата. Ведбал — този, който остава в делника на борбата, в ръкопашните схватки срещу конкретните факти и лица — авторът на актуален, делничен, преходен хумор е не по-малко значителен от певеца на революцията.

* * *

Между многото съжаления за ранната смърт на поета има едно — на Крум Кюлявков, — в което Смирненски се оценява като хуморист: „Аз не се съмнявам, че ако Смирненски беше останал жив, той щеше да бъде днес най-добрият хумористичен писател у нас. Хуморът у него не беше нещо, което да се търси, да се открива или да се желае: той си беше роден хуморист." Кюлявков пише това само една година след загубата на „слънчевото дете" на българската революционна поезия. Десетилетия след пресекването на Ведбаловия смях пролетарската сатира (в условията на класовата борба и след победата) показва забележителна вярност на големия сатиричен дух на Смирненски. Няколко поколения творци поемат и развиват неговия творчески опит, като понасят — всяко за себе си — трудностите на своето време и естествено са принудени да осъвременяват уроците на този вечно млад „наставник". Сатирата е изкуство преди всичко действено и без да ни занимава въпросът, кой е най-големият в тази област. Въпросът за жизнеността на дадено творческо дело в сатирата е винаги уместен. Възхищението към Ведбал е било и школа, и подражание, и съмнение, че „така" трябва да се работи. В едно „вестникарско" богатство, създавано „на коляно", в бързотечността на събитията творбите безспорно ще са неравностойни. Но поредното навлизане в света на смеещия се Смирненски не може да не събуди стремеж към творчески контакти. И Ведбал се обръща към съвременниците — създатели на хумор и сатира. С актуалния смисъл на творчеството си той дава много повече от всепризнатото възстановяване на епохата — онова многоцветно, остроумно изображение на страната ни и света от времето на „Червен смях" и „Маскарад".

Светъл, шеговит, увлечен в „играта" да разкрива смешното, се появява Ведбал, такъв — жизнерадостно весел — си отива. Предсмъртната му творба е последният проблясък на неговото неизтощимо веселие. „Как ще си умра млад и зелен" с биографичната си сериозност ни задължава да се връщаме назад, към десетките стихове и фейлетони на хумориста, за да осъзнаваме неговия безспорен урок за съвместителството на *смешното и сериозното* в работата на сатирика. Смирненски е този, който в самото създаване на социалистическото сатирично изкуство показа възможностите на смеха да проникне до най-сложно сериозното в проблематиката на времето и към когото би трябвало да се допитваме при всички съмнения в това отношение (а те, оказа се, не бяха малко в четиридесетгодишното развитие на съвременната сатира). Смехът у Смирненски мени гамата си: познаваме го мек и

сърдечен, тежко тътнещ и зъл, но той е винаги там, където поетът е открил комичното и се е заел с разобличение. Впечатлението за лекота (несериозност?) и всепобедност на неговите сатирични битки идва от блясъка на остроумието, от красотата на удара му. Безкрайно многото „шеги" на Ведбал, разпилявани без мярка, създавани като че от някаква неконтролирана потребност за смях, са онова всекидневно, на „дребно" проникване в същината на времето, онова „безгрижно" заглеждане във всичко, което ще определи истинското място на смеха в пролетарското изкуство. И без тази „лекомислена" творческа дейност нямаше да се роди с толкова накипяла жизненост голямата поезия на Смирненски.

С творчеството си Смирненски отрано узаконява в социалистическата сатира правото на *превъплъщения*, необходимостта от гъвкавост в третирането на злото. Наистина повече популярен е „веселият" Смирненски, но той има цяла серия политически сатири, в които смехът е отровен, и пак — задявки, шеги. Този автор, живял кратко в грозно, страшно и мъчно за народа си време, показва целия блясък на хумористичния си талант — неговата вътрешна подвижност, тънкото усещане за необходимия жест, неизчислимото множество на реакциите. Не свързваме сатирика Смирненски с трайна поза, с постоянна гримаса. Той непрестанно мени подхода си към злото, дистанцията спрямо него, гледната точка, тона, с който ще заговори. У Смирненски има трайни теми, постоянни сатирични обекти, преминаващи от творба в творба типове герои, но той самият е изненадващо различен, „забавно" различен — свободно и премислено променящ се. Между полюсите на подбива и заклеймяването Смирненски буквално изживява всички радости и мъки на сблъсъците с комичното в епохата си, без да изпада в изкуствено ликуване или фалшива мрачност. Той е талант „от класа", чиято идеологическа стабилност му позволява цялата красота на превъплъщенията.

Богатото звучене на смеха му издава неговата точна вътрешна мярка за значимостта на обекта, съзнание за перспективите на този сатиричен обект като явление. Виждаме, че многогласието на творбите му (като че външна характеристика) ще ни отведе до мисълта за идейните позиции на твореца и тяхното значение за творческите успехи в съвременното сатирично изкуство. Духовно разкрепостен, винаги в движение спрямо своите обекти, с една или друга от своите усмивки, Смирненски е сигурен в своето разбиране и отношение по същество към злото. Неговото развитие на сатирик е очевидно в работите му, то означава до голяма степен именно идейното му съзряване, при което всеки от много пъти засяганите обекти „отива на мястото си" в голямата картина на света — ясна за певеца на революцията. Така че всички смешни фигури — различни и различно смешни, заети в своите комични дейности, са създавани на базата на една класова преценка за самите тях и за епохата. Идейната яснота и постоянство не пречат — „твърди" Смирненски — на всички хитроумни превръщения на сатирика, вдъхновява ги, стига авторът да е способен на тях, осигурява му вътрешната сигурност в артистичната дейност на разобличението.

Смирненски би могъл да предизвика съвременен прочит и от интерес към т. нар. *положителен герой* в сатирата — главоболен въпрос, около който не са престанали тревогите на съвременните автори. Смирненски е дал разрешения (не едно) с непринуденост, свойствена на родените таланти. И в работите си преди „Червен смях" той намира място на герои, включени с милост, без подигравка, в света на осмиваните. А световното събитие — Октомврийската революция — налага в работите на поета сатирик образа на победилия пролетариат, на пролетарската държава. Зает често да коментира международните събития в журналистическите си сатири, Смирненски не може да избегне дори въвеждането на политически лица, към които изпитва дълбоко уважение. „Устройването" на срещи между герои с противоположен знак в сатиричната публицистика на Смирненски е нещо обичайно. Начините, по които го прави, практически биха могли да заинтересуват

съвременните творци — а той не е автор, който би поощрил схемата. И чрез „положителния герой“ Смирненски доказва възможностите на социалистическото сатирично изкуство да обема широко живота.

Трудно е (и не само при Смирненски) да се разграничат публицистичните от художествените хумористични творби. При него знакът на *журнализма* е извънредно ясен. Той е определящ за хумористично-сатиричното му творчество. Фейлетони, стихове, епиграми, хумористични разкази и т.н. буквално дишат актуалност. Белег на деня, не на времето, получават любовни изповеди, пейзажни стихове, битови картинки. Безбройни са примерите в това отношение. Поетът, показал такава мощ да прозре в историята, способен да зареди стиховете си с бъдещото реално самочувствие на побеждаващата класа — да надмогне ограниченото делнично виждане на света и фактически да въплъти в образи движението на обществото, в хумористичните си работи рядко се стреми към художественото обобщение. Упорито, съзнателно и, бих казала, с нескрито вътрешно удоволствие остава при *коментирането* на текущата действителност. Какво представляват всички варианти на неговите злободневки, ако не неуморен разговор с конкретното, бързо преценяване, пъргаво и широко оглеждане на „състоянието“ на деня — разбира се — с вътрешна перспектива. Смирненски не е отминат от другарски упреци за разточителство по отношение на таланта си. В критическата литература се гледа (ще го кажа с пресилване) на Ведбал като на доста „игрив“ автор, за да бъде предшественик на един Смирненски, а сатирикът от „Червен смях“ се посреща с респект, породен от създателя на революционните оди. Иначе казано, в съзнанието на мнозина Ведбал донякъде „излага“ Смирненски с несериозност, а този, когото смятаме за зрелия сатирик, изглежда, „компрометира“ певеца на „огнените гриви“ с прозаичност. Журналистиката, публицистичната сатира на Смирненски нарушават представата за празничност, която е неделима от името на поета. Твърде упорито я откъсваме от революционната му поезия, виждаме я или като по-ранна, по-незряла изява на поета, или като гражданска активност на вече прославения поет, слабо докосваща облика му на художник. А не е така. И единството на публициста и поета у Смирненски — проследено в развитие — може да се приеме като отговор на съвременния въпрос за съвместимостта на журналистическия и писателския труд у една творческа личност. Отзоваването на текущите конкретни събития е и призвание, и граждански дълг на редица съвременни писатели. В тяхното творческо битие съществува скритото напрежение между две форми на изява. Смирненски по блестящ начин доказа ползотворното сътрудничество на журналиста и художника, неотделимостта на прякото „разглеждане“ и осмислянето на реалността в художественото произведение.

Христо Дудевски

ДВЕ ИЗМЕРЕНИЯ НА ТЕМАТА ЗА ОКТОМВРИ
(Христо Смирненски и Йоханес Бехер)

Нашият класик Елин Пелин, за който едва ли можем да кажем, че е имал особени симпатии към Съветския съюз, писа: „Голямата руска революция даде надежда на половината човечество, на всички угнетени..."

В тоя контекст въздействието на Великата октомврийска социалистическа революция и на младата съветска художествена литература представлява един продължителен и крайно динамичен процес, съдържанието на който може да бъде илюстрирано със статистически данни, извадки от доклади, анкети, спомени на съвременници, преводи и пр. Но в случая едва ли е нужно да се прибягва до статистиката или цитатничеството. Съществуват и други методи, които осигуряват на учения възможност да види и правилно да изясни кои фактори са определящи за появата на нови творби, нов тип писател, изобщо на нови явления на даден етап в литературното развитие.

Новото естествено не се ражда изведнъж, обратно — дълго се натрупват ония елементи, от които то впоследствие „кристализира". Новото наследява и същевременно издига на по-високо стъпало онова, което е подготвило неговата поява.

Специално след Октомври 1917 г. чертите на новото се откриват и в прозата, и в литературната критика и теория, но особено силно са изразени в поезията. Ненапразно тя именно претърпява най-дълбоки изменения. Впрочем тоя процес бива забелязан и вярно изтълкуван още от съвременниците — Георги Бакалов[1], Георги Цанев[2], Иван Клинчаров[3] и др. На същите въпроси са посветени стотици статии и обобщителни трудове. Ще цитирам един от авторите: „Епохата след Октомврийската социалистическа революция промени съзнанието на всички ония творци в изкуството и литературата, които имаха очи и уши да видят и да чуят, да почувствуват новото, което тая епоха донесе. *Промени се тяхното схващане за отношението между отделната художественотворческа и обществоводаческа личност и народните маси, между индивида и колектива*"[4] (к. а. — Х. Д.).

Подчертавам тая страна на литературния процес, защото произведенията, за които ще говоря, възникват едва ли не на другия ден след победата на Октомврийската революция, т. е. преди още у нас и в Германия да са получили популярност първите руски художествени творби, отразили патоса на Октомври, като „Дванайсетте" на А. Блок и „150 000 000" на В. Маяковски. Един прозорлив литературен критик като А. В. Луначарски е имал всички основания още тогава да дойде до следното заключение: „Ако отделните поети мечтаеха за въображаемия бит на бъдещето, той им се привиждаше в мечтите, разбира се, грандиозни. Това беше... космична картина на победата на Труда, Разума, Щастието, с главна буква..."[5]

---

[1] Бакалов, Г. Руското революционно влияние върху България. — Раб. вестник, 20 окт. 1921.

[2] Цанев, Г. „Да бъде ден!". — Младеж, 1922, № 41.

[3] Клинчаров, Ив. Минало и бъдеще на революционната поезия. — Раб. вестник, седм. притурка № 13, 23 септ. 1923.

[4] Цанев, Г. Писатели и проблеми. С., 1965, 266—267.

[5] Луначарский, А. В. Собр. соч. в восьми томах. Т. 2. М., 1964. с. 336.

Днес учените-литературоведи в Съветския съюз, ГДР, България и др. значително са разширили и обогатили обобщението, направено от Луначарски. Извършени са конкретни изследвания на художествените принципи, с които започват да си служат революционните и социалистическите поети непосредствено след края на Първата световна война, изяснени са стиловите и жанровите особености на социалистическата литература, взети са в съотношение с другите нереалистични школи и направления и т. н.

От друга страна, явленията, за които става дума, поне за нашия регион бележат по същество едно преодоляване на модернизма в посока към социално ангажираната литература. И това е само една от съставките (различна, разбира се, за отделните национални литератури!) на онова изключително по своята интензивност развитие, което получават много европейски литератури, в това число и българската работническа, социалистическа литература, почувствували върху себе си влиянието на идеите на Октомврийската революция, на новите художествени открития в следоктомврийското творчество на Горки и Маяковски, Блок и Есенин. В тоя смисъл епохата след Октомври като система съдейства за възникването на типологично близки явления в различните национални литератури; регионализмът престана да бъде „постоянен" и „характерен" белег в развоя на т. нар. „малки литератури". Тая закономерност ще се опитам да обоснова с примери от творчеството на Христо Смирненски, съотнесено с поезията на Йоханес Р. Бехер (1891—1958).

По темата „Смирненски и Октомврийската революция" е писано много — и у нас, и в Съветския съюз. Достатъчно сложна и богата по съдържание, тя може да бъде проучвана от различни страни. Значението на поезията на Смирненски като цяло би обедняло твърде много, ако остане само в познатите рамки на взаимоотношенията между българи и руси и продължи да се откъсва от естествената връзка на тая поезия с творчеството на други национални творци, които също се устремяват към нови идейни и художествени хоризонти под въздействието на Октомврийската революция и гражданската война в Русия, изпитвайки същевременно силни тласъци от мощното работническото движение, на което са свидетели в своите страни. Тук, както казах, за пример вземам поезията на Йоханес Р. Бехер и конкретно стихосбирката му „Към всички!" („An Alle!"). От анотацията към стихосбирката се разбира, че събраните в нея стихотворения са писани от края на 1918 до май 1919 г. в Йена. Същата година те излизат в отделно издание[6].

Биографията на Бехер типологично се схожда с биографиите на поетите от неговото поколение — Владислав Броневски, Станислав Коста Нойман, Гео Милев, Христо Смирненски и др. Започнал да печата като експресионист още преди началото на Първата световна война, в хода на новите политически събития и главно под въздействието на Октомврийската революция в Русия Бехер изживява „второ раждане". През 1918 г. е вече член на революционния съюз „Спартак", а на следващата година влиза в редовете на Германската комунистическа партия. Тоя факт е свързан директно с творческата му биография. Негови герои стават борците за социална свобода. И все пак на този етап неговото идейно развитие като че изпреварва развитието му като поет. Наричат го „ляв експресионист". В това определение има много вярно. Като правило той възпява героизма на спартакистите, посвещава химни на пролетарските водачи, изпраща поздрав на младата Съветска република, но основно продължава да твори в стила и традицията на експресионизма. Новото нахлува преди всичко в езика и в системата от образи-символи на поета спартакист. Началното стихотворение „Буря" („Der Sturm") е програмно: над света се носи буря, вихър! „Вихърът бушува през нощта. Изнурен е младият човек. Градът — в развалини..." Това романтично увлечение от природата

[6] Becher, I. R. An Alle! Neue Gedichte. Berlin-Wilmersdorf, 1919.

е съединено с оптимистичния поглед към света. Предишният експресионист сега е с бодър дух и ликуващ заявява:

...Какви чеда! Какви жени!
Свобода и равенство!...
Бъдете твърди!

Показателно за новата му палитра е, че тук, както и в цялата стихосбирка, подчертани глаголи са тия, които изразяват резки действия: вилнея, бушувам (toben), люшкам се, клатя (schwanken), святка се, блести (blitzen), разбивам (zerschellen), надувам, издувам се (blähen); постоянни стават епитетите: обсипан със звезди, ордени (besternt), далечен (fernsten), благороден (edel), свещен, свят (heilig), вечен, безначален (ewig); обикнати изрази — на бурята, вихъра, урагана (der Taifun), мълнията (der Blitz), развалините (der Schutten, der Trümmer), високата, мощна вълна (der Woge), кулата, камбанарията (der Turm), на човешките маси, вселената (die Welten), или политически термини, като братски съюз (der Brudertum), равенство (die Gleichheit), барикади и пр. Не липсват образите също на Христос, ангелите. Изобщо навсякъде се улавя романтичното въодушевление на поета, стихът му интонационно се променя, става призивен. Така световноисторическия пожар, запален от Октомври, Бехер изразява чрез метафората „От изток блика светлина" („Im Osten wächst das Licht"), а нова, Съветска Русия нарича „света държава", „рай".

Запознавайки се подробно със съдържанието на „Към всички!", дори читател, който няма отношение към проблема за историко-типологичните аналогии в литературата и в поезията в частност, не може да не почувствува известна прилика между тия произведения на Бехер и стихотворенията на Смирненски — „Северният Спартак", „Роза Люксембург", „Йохан" и др. Думата е за литературни съвпадения, които възникват независимо едно от друго, паралелно. Определящото в случая са националните революционни процеси в Германия и у нас, отразили по своеобразен начин идеите и патоса на Октомврийската революция. Ще напомня, че на български език произведенията на Бехер се превеждат едва през 30-те години, при това не тези от стихосбирката „Към всички!". В тоя смисъл аз говоря за две измерения на темата за Октомври. И за Бехер, както и за Смирненски е характерна по-широката и исторически по-трайна перспектива, открила пред очите им нови хоризонти в годините на всеобщия революционен подем (1918—1923). Техните стихове сега се изпълват с безпрекословно отрицание на стария свят, искрят от непоколебим борчески пламък, славословят освободителното дело на руския народ, виждайки в него велик пример за собствените си народи. Стихотворението „Поздрав" Бехер започва патетично, влюбено:

Привет на теб, републико на Съветите!

Същото отношение към Съветска Русия във връзка с успешното завършване на гражданската война Смирненски изразява в „Северно сияние" (29 октомври 1920 г.):

От руските поля далеч до Атлантика,
през тайнствения лес на Индия безкрайна
и всъде по света, де пот и горест блика,
трепти с рубинен лъч сияние велико,
открило със любов свещената си тайна.
И неговият лъч е взор на херувим,
и неговият зов е гръм: „Да победим!"

Примерите могат да се увеличават. С това не искам да кажа, че немският и българският поет си приличат като две еднакви геометрични фигури. Точно обратното е истина. Бехер и Смирненски са твърде далечни и по талант, и по натюрел. Сравнението, което направих, преследва друга цел — да посоча *как* и

доколко нашият певец на „огнените гриви“ типологично се сближава с опита и постиженията на германския си колега.

Ще допълня: значително повече са елементите или чертите, които разграничават поезията им. При Смирненски например по едно щастливо стечение на обстоятелствата встъпването му в партията на българските комунисти (март 1921 г.) съвпада по време с приключване процеса на неговото преустройство като поет на класата, или както днес казваме, в поет социалистически реалист. Комунистическият светоглед придава нови сили на таланта му, изпълва творчеството му, което и по форма бележи друг етап в нейното развитие, с ново, революционно съдържание.

Революционният поврат на Бехер обхваща по-дълъг период от време. Поражението на пролетарската революция в Германия го изтегля от позициите на „левия експресионизъм“ и той постепенно се изявява като социалистически художник. Най-рано това намира израз в повестта „Банкерът обхожда полето на битката“ (1925).

Случайно или не, както беше отбелязано, Бехер и Смирненски показват близост и в практиката си да посвещават стихотворенията на изтъкнати революционери: Бехер твори химни на Спартак, Роза Люксембург, Евгени Лавине, а Смирненски — на Делеклюз, Роза Люксембург, Карл Либкнехт, Спартак и др. Казах „случайно“, а по същество в лириката на двамата поети комунисти се отразява високият градус на интернационалистичното им чувство. И двамата, нека повторно си послужа с думите на Луначарски, чертаят „космичната картина на победата на Труда, Разума, Щастието, с главна буква...“ Силата на тяхната поезия е в постановката и оригиналната разработка на Октомврийската тема в социалистическата и пролетарско-революционна поезия на 20-те години, слабостта им — в известна декларативност.

И още нещо. Обстоятелството, че темата за Октомври зазвучава у двамата поети почти едновременно и с подчертано условно-романтическа условност на изображението, без да са налице каквито и да са контактологични връзки, още веднъж потвърждава исторически закономерния характер на явленията през разглеждания период, когато в редица европейски страни се създава напрегната обществено-политическа ситуация и задачите на революционното работническо освободително движение се оказват близки. Българският опит в това отношение съдържа твърде интересен материал за литературните връзки и типологични сходства, за ролята на Октомври като активизиращ елемент в световния литературен процес. Разкриването на тези закономерности, на сродни, исторически сменящи се тенденции, хвърля допълнителна светлина върху интернационалното значение на опита и традициите на руската и съветската литература.

Любомир Стаматов

„НИ КРАЧКА НАЗАД ОТ СВОЕТО ВРЕМЕ!“
(Непубликувани писма на Д. Найденов до А. Разцветников)

Ал. Херцен казва, че „писмата са нещо повече от спомените, в тях е съсирена кръвта на събитията; те са самото минало, такова каквото е било, задъхано и нетленно“. И наистина всеки, който е държал в ръцете си пожълтели от времето страници, сигурно е изпитвал чувството, че се докосва до друг свят, че се връща във време, останало далеч назад. Пред погледа му оживяват дати и събития, по-видими стават образите на известни личности и по-близък — техният духовен мир.

Когато преди години работих в архива на Разцветников, такова впечатление оставиха у мен писмата на Д. Найденов, адресирани до поета през периода март 1918 — август 1923 г. Написани със ситен бисерен почерк, те са истинска кардиограма на политическите събития от тази бурна епоха, техен вълнуващ и непосредствен отклик. В тях се чувствува огненото дихание на епохата (най-вече от годините 1918—1920). Те са изпълнени с радостта от победите на Червената армия над вътрешния и външния враг; траен е отгласът от революциите в Унгария и Бавария, от въстанието на спартакистите в Берлин и мъката от тяхното жестоко потушаване. Трепти надеждата, че и у нас ще блесне пламъкът на революцията, че е близък мигът, в който „конницата на Будьони ще затрополи по калдъръмените улици на Търново“. Безкрайно интересни са размислите на Д. Найденов за съдбата на неговото поколение, съдба трудна и непосилна понякога, но щастлива, защото му е отреден жребият да бъде не само свидетел, но и пряк участник в революционния кипеж на епохата.

Много пъти съм се връщал към тези писма и съм се чувствал едва ли не задължен да ги направя достояние на по-широк кръг от читатели. Те потвърждават много от мислите на Д. Найденов, записани в неговите прочути дневници, и особено една от тях: „Ни крачка назад от своето време!“ Този девиз става съдба и смисъл на целия му живот.

Писмата му до А. Разцветников от периода 1918—1920 г. бележат непрекъснатото идейно узряване на младия комунист, който отрано се е подготвил да служи на идеите на болшевизма. В предложения подбор са включени ония от тях, които най-пълно характеризират личността на Д. Найденов; съдържат оценки за политическите събития от онова време, разкриват вълненията и преживяванията му, свързани със съдбата на неговото поколение. В това отношение — като портрет на поколението — писмата му са наистина изключително ценни и богати с наблюдения и изводи.

Те са документ и за голямото приятелство между бъдещия автор на „Жертвени клади“ и пламенния публицист. След 1924 г., когато Разцветников напуща сп. „Нов път“, това приятелство помръква. Безкомпромисен и непоколебим във верността си към комунистическите идеи, Д. Найденов не може да прости на своя скъп Хенри отдръпването от революционната поезия, не иска да приеме крушението на социалистическите му блянове. Двамата големи приятели от младежките години вече не си пишат и почти не се срещат, въпреки че запазват уважението си един към друг.

Писмата на Д. Найденов до А. Разцветников се намират в ЦДИА ф. 142, оп. 1, а. е. 335. Повечето от тях са изпратени като пощенски картички и само по-големите

Литературна традиция и съвременност, БАН, 1991

са написани на отделни листове. Публикуват се според изискванията на правописната книжовна норма.

1.

Русчук, 2 май [1]918

Днес, на разпетия четвъртък, получавам поздравлението ти любезно за празника на цветята, труда (или по-право хайлазлъка) и Нитчевия гръм[1], написано зелено, вместо червено. Благодарим и за зеленото. Мога ли да те поздравя с възбленувания 10 клас?[2] Ти скоро ще ме поздравиш на твоята гара, през където ще мина пак, с новото си звание, за което никога не съм бленувал (освен напоследък сънувал — все по-често — с хладен пот на челото и с дълбоко удоволствие, когато се събудя всред юрганя) и за което никак не се считам достоен[3]. Прав си, враговете са подли, *коварни*, вероломни, пъстри, сганни... (повече прилагателни не знам — можеш да се отнесеш до г. Кирил Христов, София, ул...). Но кажи ми, бива ли само зарад едно коварство да трепим горките хора? Че тогаз трябва да избесим и К. Хр. [истов], и Л. Боб. [чевски] и всички гъбоподобни коварни плетци на още по-коварни стихове из Отечеството и братята му[4].

Но, Анри, днес светът, рахатлъка, яденето и пиенето, жените, парите, славата, всичко принадлежи на коварните, а ние, нековарните, само подсмърчаме. Ето на, аз например поизхитрувах, престорих се на коварен и вече 8 месеца се гоя на царската трапеза и това е възхитително, но скоро Нитчевия гръм ще тресне — и те ще разберат моята нековарност, но и от мене ще остане само прах, на който мир да бъде, както е мир на Стаювия. След трясването върху Стаювата глава, аз надушвам, че иде моя ред, а твоя е по-нататък. Чакай ме, Анри, да се видим пак. Тогаз беше студено, а сега ще е топло wunderschön Monat Mai[5] и ще полафуваме.

Дмитрий Цензор

2.

23. 1. [1]919

Нещастний сине на злочест баща! Аз пак ставам луд, пак ставам звяр, и крръв, крръв жадувам пак! Ти може да не знаеш. Работа ли е — когато няма нищо общо с вашите прочути, вечни, единствени *пети*[1]! Ах, боже мой — та освен петите — съществува и друго нещо, чрез което дишаме — нещо много по-голямо от твойте

---

[1] Явно пародиране на заклинанията и пророкуванията на немския философ ирационалист волунтарист Фр. Ницше (1844—1900).

[2] Вероятно става дума за даването на клас (разряд) на А. Разцветников, който по това време е телеграфист на гара Г. Оряховица.

[3] През тези месеци Д. Найденов е на военна служба в „цензурната комисия" в Русе.

[4] През Балканските войни (1912—1913) К. Христов си спечелва славата на „тръбач на българския буржоазен шовинизъм". Една от стихосбирките му носи характерното заглавие „На нож!". Любомир Бобчевски (1878—1960) е автор на многобройни шовинистични стихотворения, между които едно от най-известните е „Съюзници, разбойници". Литературната ни критика с право ги е нарекла „песни за омраза и войни".

[5] В смисъл — прекрасният месец май.

[1] Д. Найденов иронизира Разцветников, който е имал навика постоянно да се оплаква от болести, често пъти несъществуващи.

пети — макар че може да не повярваш. Някога, в блажените мирни времена, ние четяхме в учебниците за революциите — и не знаехме, и не подозирахме, че и тогава хората са туряли своите... пети по-горе от революцията. Henry, опомни се, нещастнико! Те убиха Либкнехта! Те — омразните, мръсните, подлите, гнусните...! Свали си калпака, жалкий човече! Карл Либкнехт и Роза Люксембург няма да видят победата[2]. Те паднаха на половината път, Аxx! Аз бях посмеял, бях рекъл — Господ да прости всички ни. Не! Кръв искам аз пак! Терор! Да няма милост, ни пощада! Ние не ще ги пожалим, ние ще отмъстим сто-кратно! Макар че Либкнехт няма да се върне! Макар че никой от тях няма да го изкупи!

Аз вече не виждам напреде си, освен смърт.

Ще викнем ние:

Хляб или свинец! И няма да се живее! Но едничката ми мисъл ще бъде да пратя колкото се може повече от тях на онзи свят. Тогава ще ми олекне...

Много здраве от Коллю Атанасов — и той е от ония, с които болшевикствуваме тук.

3.

Русчук, 15. II. [1]919

Таман дописвам последния ред и пристига картата ти от 12. II. Ей, орахатих се най-сетне. Страх ме беше за по-първите работи. Значи всичко е наред — oll rigth, както казват моите приятели ингилизите. — Е, поздравявам те за покръстването — с влизането си в текето[1]. Еволюцията и у тебе се завърши с едно *р* отпред. Сега как се чувствуваш в новото, дервишко звание? Крещи мама му стара! Ако ти са скъсани подметките, ако няма хляб, ако времето е калняво, за всичко е виновен империализмът...

Не зная с какво бих могъл още да живея, ако не беше революцията. Аз дишам за нея и чрез нея. Изцеден съм, изсъхнал съм, мъртъв съм за всичко, за което струва да се живее... Ето вече от година как горя, и струва ми се, вече съм на изгаряне. Да имах време, иска ми се да чета Хайне, ама не Buch der Lieder, Aügein; Mondenschen, Nachtigal[2]. Не неговите вечни бисери, а буйните недодялани и ангажирани стихове и политическите му статии. Хайне е за мене и днес, както и вчера, най-великият дух, който се е някога въплощавал на нашата планета. Но нямам време. Сега съм зает със съставяне на един чер списък — на хората, чиято кръв ще изпия, когато гръм удари. И тъй ти си получил двата тома. Това ме успокои и задоволи. Но то не е достатъчно. Ти не казваш много ли се смя. Ако беше казал и това (т. е., ако наистина си се смял много) — тогава вече щях да ти съм много признателен. Ах, лошо е да имаш приятелство с писатели: ти си длъжен да четеш всичките им съчинения, и то непременно да се смееш, ако са писани за смешни, или сълзи да проливаш, ако са писани с цел да бъдат жални. Не направиш ли това, изгубваш навеки

---

[2] Карл Либкнехт (1871—1919) е виден деец на германското и международното работническо движение. Ръководител е на съюза „Спартак" по време на Ноемврийската революция в Берлин. Роза Люксембург (1871—1919) е деец на полското, германското и международното работническо движение. Представителка е на лявото крило на германската социалдемокрация — съоснователка на съюза „Спартак". И двамата са зверски убити от контрареволюционери на 15. I. 1919 г. в Берлин.

[1] Поздравленията са във връзка с приемането на А. Разцветников за член на БРСДП (т. с.).

[2] Заглавията на Хайневи стихосбирки и стихотворения: „Книга за песните", „Славеят", „Лунна светлина".

разположението им. То е все едно да имаш дослук с жени: все трябва да ги кандардисваш, че си очарован от тях, и че приятелките им са много грозни.

Но кой ти е крив, да не си се залавял с цензори.

4.

Търново, 6 август 1919

Тесночерепний тесняче,

Лятната омая продължава. Само че на 27 имаше малко участъкова омая, а пък нали знаеш, че социалдемократическите джандари не си поплюват[1]. Слава богу, аз избегнах тази не твърде приятна омая без джубе, но за голямо възбуждение беше. Henry, да ти кажа ли, че било мъчно нещо да бъдеш храбър. Ние, нещастните тиловаци, ще можем да умрем тук, на *нашия* фронт, на пук на глупавите закачки на „Народ", че сме били страхливи[2]. Аз напоследък съм подхвърлен и на друго гонение от страна на стария. Сиромаха, какво да му помогна, като ме е родил такъв ломброзовски тип с тесен череп, низко чело и зверски поглед[3]. Да ме хашладиса на широк не лови — както не лови от зарзала на дюля. Хасъл „злочест баща на честит син". Той е такъв човек, че като го гледам и да имаше у мене капка симпатия към парламентаризма — изчезва. Ама ти някога, ако го срещнеш, недей му казва, че тъй съм ти се хвалил с него. Той все пак от сутрин до вечер работи в *P. M.*[4] за комунизма — защото храни един върл комунист, а от туй повече не може да му се иска. Главното, което искам да ти кажа, то е че лятото си отива, отива си, Henry, и кой знае дали ще го видим пак. Никога не съм тръпнал повече при приближаването на есента, защото сега имам сериозно намерение да се обеся[5]. Тая година лятото, както и миналото, е особено: тогава крайна жега, сега краен хлад. Още всичко е зелено, същи април — и прах още не се е видел. Но слънцето вече не залязва над гълъбарника, то се отместя все по̀ на юг и няма нищо по-болезнено от гледката на това всекидневно преместване. А тъкмо сега почват тия чисти, разкошни августовски залези и как да не ми е жал, че вече няма да ги виждам и че ще умра, преди да видя слънчевия залив от Мауна-Лоа. От едната страна небето е тъй упоително синьо, а от другата вече идат буреносните облаци: и в туй положение между мира и войната не ти се ядат дори круши. Ох, не ми ли се ядат! Как хороши, как свежи были круши! И при все това има хора, които *много ясно* гледат на нещата... За тях не значи много, че *Петлюра*[6] продължава да кукурига, че *Дойчо*[7] излезе пак най-дивият от всички диви на тоя свят, и че вследствие на това за нас остава само да избираме между въжето и куршума. Но, Henry, не е мъчно да се

---

[1] На 27. VII. 1919 г. Д. Найденов участвува в протестна демонстрация на търновските комунисти срещу глада, спекулата и политическия терор в страната ни. Акцията е организирана от БКП. В Търново са арестувани около 13 души, между които е и той.

[2] В. „Народ" — орган на Социалдемократическата партия (обединена). Излиза от 1911 г.

[3] Иронично отношение към учението на италианския психиатър и криминалист Чезаре Ломброзо (1835—1909), основател на антропологическо направление в буржоазното углавно право. Защищава идеята за вродена престъпност у човешкия индивид.

[4] Бащата на Д. Найденов работи като дребен чиновник. Казвал се е Никола. Р. М. — вероятно резервни или резервистки магазини по време на войната.

[5] Не трябва да се приемат на сериозно подобни шеги на Д. Найденов, който винаги е проявявал изключителен стоицизъм и жизнелюбие.

[6] Петлюра — (1877—1926) украински буржоазен националист, един от активните участници в контрареволюционното движение в Украйна по време на чуждестранната военна интервенция през 1918—1921 г.

[7] Иронично прозвище на германската буржоазна държава.

умре, уверявам те. Аз вече много пъти съм умирал. И ако е вярно, че човек подир всеки 5000 години пак се превъплотява, нека бъдем търпеливи да чакаме дотогаз, с надеждата, че поне тогаз няма да има по света марксисти като д-р Джидрова и нещастници като Минча Ханджиева[8]. А сега — види се, че на Стоя и бай Коля им е мъчно сами в рая. Не ще забравя да си продам и изям цензорското джубе, преди да тръгна за там. Не съм филантроп. Комунист съм.

Да имах някой лев, бих дошъл някой празник да отидем до Джулюница да хапнем пак круши и да видя пак онуй небе. Но рубли и динари нямам, братче[9]. Трябва да стана земеделски или общоделски агитатор с пътни и дневни, че тъй. Язък.

Със съветски поздрав
Дмитрий Цензор

„Ах, дърво, дърво, дърво! Друже, я налей! От широкий полицай спомен разпилей!“[10] Дете, дете! Къде ли ще се *прислоним* подир един, подир два месеца, когато ще бъдем пред прага на зимата, според д-р П. Джидров. Това дете трябва да има вече 28 години, но не е важно това.

5.

Май 31, 1920, Търново

Henry dear[1],

Днес се открива конгресът (уви, все още не Конгресът на съветите), — но тоя път нямаш късметя да бъдеш там и да вземеш думата, за да известиш на света, че драгановската анархотесняшка организация е против парламента[2]. Затуй, като си спомням твоята печална участ днес, реших най-сетне да ти пиша. Кой знае как си обясняваш моето мълчание (ти си майстор на мистериозни обяснения), но аз няма да ти се извинявам, не му е времето за извинения. Твоето писъмце получих с 2 недели закъснение. Ти какво си рекъл, че в ротата ще си играят да снемат копия от твоите писма — чунким не могат да ги скъсат чисто и просто, както правеше моя милост преди 2 години. Ама че си смешен, Henry, да не знаеш, че аз от няколко месеца съм си купил копирна преса (един стар мерак, който се осъществява много късно, както всички мераци на тоя свят) и че по тая причина пиша 1/2 писма в месеца, защото ме мързи да ги копирам.

Затуй главно ти пиша чак днес — „во последнио день ото месецо на розите“ — както се изразяваха преди 4 години „беззащитните червеи“. И тъй, Henry, още веднъж дойде и замина der wunderschöne monat mai[3], макар че аз не се надявах да го

---

[8] Д-р Джидров — един от водачите на Общоделската партия. През 1918 г. е министър в кабинета на Ал. Малинов. Съден от Народния съд.

[9] Д. Найденов иронизира инсинуациите на буржоазната преса, че комунистите получавали рубли от Москва.

[10] Хумористични стихове, в които се осмиват „подвизите“ на широките социалисти. По това време министър на вътрешните работи е Кр. Пастухов (1874—1949), който е един от лидерите на партията на широките социалисти.

[1] Скъпи Хенри.

[2] От 31 май до 2 юни 1920 г. в София се провежда II конгрес на БКП (т. с.). А. Разцветников също се е интересувал от това важно събитие в живота на партията.

[3] Прекрасният месец май.

дочакам: но във всеки случай този май ще е последният ни май. И никога друг път не е бивал тъй бледен — никога не съм се чувствувал по-инвалид по отношение на него. А между туй той е пак все тъй ослепително хубав за ония, които сега са на 20 години (не говоря за 18-те — тях аз вече не мога и да си ги припомня). И тази пролет пак машината изхвърля една нова реколта (може би изцяло комунистическа), но ний, ний се обезличихме съвсем, ние изчезваме, доколкото фронтовете ни пощадиха. (Добре, че барем в тесняшките клубове все още има простор за нашите изтъркани физиономии.) Но, Henry — няма що да се прави, трябва да имаме сили да не плачем над собствените си гробове. Нашият светия Хайне казваше: und wäre nicht das Bißchen Bolschewismus, so gäbes nirgends einen Halt[4].

Добре, че може човек поне половината ден да прекара в клуба, най-оживено, пред картата, да разисква върху победите и пораженията с др. Чичерин (Жорю) и с др. Славбюро (Ботю), а на улицата и с Русален (Колю)[5]. В туй отношение der wunderschöne Monat с всичките си Nachtigale, Rosen und Sonnenstrahle[6], беше напълно плачевен и чак сега, накрая, ни носи някои утехи.

За първи май какво да ти разправям, то се мина. Събрахме до 200 души отбор хайлази, с музика 7 плакарди и червен байрак, времето беше отлично, люляка и божур колкото щеш, минахме през града и гората, с една дума, нещо небивало в Търново, ама не и нещо особено.

Днес пък за Ботйов правихме само едно утро, Войводата и Мокрев пак ме измъчиха със своите провокаторски кълчения на Ботйовия стих, но публиката бе малко, понеже днес е националният празник на нашата махла и целия град бе струпан в черквицата ни в гората. Philister und Sonntagsröchlein spazieren durch Wald und Fluhr[7] — по който случай авторът на „Гергьовден" би им теглил една юнашка попръжня, както направихме и ние, като достойни негови последователи. Аз пък, като се върнах, наместих се на масата, разгърнах последните броеве на Работ.[нически] вестник[8], разгърнах и многобройните си карти на Европа и Азия и в неописуем екстаз седях над цял сахат и се мъчих да отгатна интимните намерения на Троцки[9]. Това ми науми и за тебе и на това ти дължиш това писмо.

Ах, Henry, аз пак като че почвам да се надявам, че тя ще бъде юлска, или поне ако не бъде юлска, то до края на лятото все ще имаме големи резултати[10]! Аз се бях отчаял през този месец. Смазан биде Дюселдорф, люлката на Хайне, чийто дух сигур невидимо е витаял над първата германска червена армия — гнусната общоделска реакция пак се реставрира — отиде, рекох, лятото на вятъра и пак ще дойде зима, и пак същият ужас на н-та степен... Свръх туй нов силен удар откъм Полша: туй то, отиде лятото, пак спада вълната, не можа и тоя път да прелее яза[11]. Но, право да си кажа, не очаквах контраударът толкова скоро и толкова силен. (Ах, Henry, събитията ни научиха да бъдем страшно предпазливи в надеждите си!) А тия дни идат невероятни радостни новини: Полша навярно ще бъде скоро съветска

---

[4] И ако не беше мъничкото болшевизъм, никъде не би имало опора. (Тук Д. Н. употребява думата болшевизъм вместо комунизъм, както вероятно е у Хайне.)

[5] Др. Славбюро, или Ботьо, е Борис Атанасов — един от видните търновски тесни социалисти. За другите двама нямаме точни сведения. Вероятно става дума за Кольо Радев (Русален), социалист, под чието влияние е бил Д. Найденов. След 9. IX. 1944 г. К. Радев е първият кмет на В. Търново.

[6] Отново става дума за „прекрасния месец май", за мотиви от поезията на Хайне: „Славеят", „Рози", „Слънчеви лъчи" и др.

[7] Филистерите се разхождат в неделните си дрехи през гората...

[8] В. „Работнически вестник" е орган на БКП от 1919 г. Основан е през 1897 г.

[9] Троцки, Л. Д. (1878—1940) — по това време военен комисар на младата съветска държава.

[10] Д. Найденов отново изказва надеждата за всеобща революция главно под влияние на победите на Червената армия тогава.

[11] През пролетта на 1920 г. Червената армия прави неуспешен опит да завземе Варшава.

република, Армения вече съветска, Азербайджан отдавна (кръв общоделска се е ляла там, м м м!...), в Персия стоварени войски, Мала Азия гори, Тракия също[12]! (Снощи в гората Ботю Атанасов каза: „ама че лайна се забъркаха в Тракия, а! Колко хубаво! Чудесно, чудесно!) Henry, мене ми се струва, че туй лято ще бъде! Нали знаеш, как се затяга, затяга, па изведнъж всичко се сгромолясва! Тъй беше в 1918 сгромолясването на Gott-mit-uns, а[13], когато ние от Г. О.[Оряховица] и Джул[юница] със сълзи на възторг слушахме трясъка на падането. Но сегашното сгромолясване ще бъде такова, че страх ме е да не умра от възторг, ако ме пощадят куршумите. И, както винаги, ще свари пак всички неприготвени и затуй ще отиде двойно повече кръв, но тъй бива винаги, не пита. А пък що се касае до чистите желания, аз пак казвам, че е по-добре да дойде през лятото, макар неприготвени. Само да не зазимяваме — но кой знае пак...

Да, Henry, има моменти, когато съм способен да забравя себе си пред величието на пожара, в който най-ценното в нас дано бъде достойно да изгори. Помня все този стих на Надсона: Я б умереть хотел на крыльях упоенья[14]. През тази пролет, тъй лъчезарно спокойна, както в забравените мирни времена, аз често си го повтарям. Всичкото е там — да улучиш такъв момент на самозабрава, а после вече няма да виждаш и няма да мислиш, после всичко ще бъде спокойствие и ред, а над тебе ще кънтят копитата на съветските ескадрони и ще се веят червените знамена. Сила — ето какво ми е нужно. Само сега може човек да разбере истинското значение на тази дума: сила. Енгелс казваше, нали помниш: анархистите вярват в силата на думите, а марксистите — в силата на силата. А ние сме марксисти, това е едничкото ни щастие и безкрайна гордост: ние вярваме в силата и само в силата. И моят лозунг днес е само този: Господи, дай ми сила, сила да презирам и сила да умра!

Но, Henry — ние още я нямаме напълно. Ние се родихме и растохме в най-дребнавото време на историята и сега изведнъж се иска от нас да бъдем герои! Никога никое поколение не е било подлагано на такова преображение, на такъв растеж в толкова късо време. И пак това поколение порасте много и даде вече много герои. (Чак сега ние видяхме как се създават героите — не личностите-герои, разбира се, а масите-герои.) Но още е нужно, още, още нагоре, свят почва вече да се вие, но нищо, да не гледаме надолу. (Аз тъй страдам от тая слабост, да поглеждам постоянно надолу!) Този изумителен растеж причинява болки, но пък нищо на света не те прави по-щастлив — стига само да си *силен*, за да почувствуваш своето щастие. Тежка и завидна е нашата участ, Henry. Нашето поколение няма да умре, както са умрели безброй други, както и ние щяхме, ако не беше това; и няма защо ние да се грижим за своето безсмъртие: ние трябва да се грижим само да бъдем силни, за да умрем. Из развалините на днешния свят един ден цяла армия професори (не като днешните, ама) ще ровят и разглеждат всяко късче хартия, оцеляло от нас — ще се мъчат да вникнат в нашите души по-добре от самите нас сега. Нека оставим тая грижа тям, а ние да изпълним нашата. Но — сила! А ние сме тъй слаби, аз съм съсипан, разгромен, и тъй редки са моментите, когато мога да почувствувам всичката огромна тежест на щастието, което ни връхлетя!

Днес за днес ти пак си по-нещастен от мене, бедний ми Henry. И не се знае кой ще замине по-напред. И при всичките ти страдания грешнаго, Henry, аз още не съм ти дал достатъчно трогателен израз на моята признателност за твоя болшевизъм, който датира тъй отдавна. И сигурно чак в лоното Аврамово ще може да стане това. Защото тук надали ще ни дадат време.

---

[12] Кратък преглед на по-важните събития през годината, които Д. Найденов следи с неотслабващ интерес. Под събитията в Тракия вероятно трябва да разбираме крайно обтегнатите отношения между Гърция и Турция, които прераснат във война.

[13] С нами Бог!

[14] „Желал бих да умра/на крилете на надеждата."

Аз сега живея всред мир и спокойствие. Като погледнеш мирните пейзажи през прозореца, струва ти се, че се е върнало онуй блажено и глупаво време, когато всеки имаше какво да яде и когато всеки знаеше, че дните ще си приличат едни на други в продължение на 20 години. И филистерът се лъже и псува тесняците, които мътят времената. Но аз не се лъжа. Тази прекрасна тишина е бременна с буря. Аз живея в постоянен кошмар. Освен чисто вътрешните латински наименования, които може вече да са се вмъкнали в мене, но и външно условията тъй са се сложили, че всяка възможност за живот е отнета (за куршумите съвсем не говоря — а говоря за това, че поради моята развратеност и омраза към физическия труд и към всеки механичен труд изобщо аз не мога да се приспособя към плачевните условия, в които живеем) (Brechen, nicht biegen[15]). Най-после ние сме максималисти и принадлежим към Третия интернационал и аз се виждам осъден да приложа към себе си неговите веления. Henry, не ще отиде още дълго тъй, развръзката наближава, но само дано дойде, преди да изтече лятото. Не е страшна неизвестността, когато си на всичко готов — но страшното е да бъдеш готов на всичко. Сила ти желая, Henry — нищо освен сила. Силни да бъдем — и нека тресне гръмът. (Мястото се свършва, преди да съм свършил. Но кога пак ще ти се обадя — кой знай.)

Дмитрий

6.

Търново, 14. VI. [1]920

Henry,

Твоето дълго като никога писмо ме свари тъкмо в един момент на рядък екстаз: тъкмо четях две американски брошури, които донесе преди няколко дни един американски тесняк и които са написани от двама „благородни", человеко- и болшевиколюбиви американци... ама как са написани, брате! Просто да ги поканиш на чай и да ги разцелуваш. (Току виж, че и ние сме взели да каним на чай в централното теке при Шарения мост[1] всички подобни благородни филантропи, които кажат добра дума за болшевизма; впрочем те в Москва кой знае колко чай са изпили, беки бадева ще си хабят думите?) Ах, Henry, има ли по-голямо щастие за един тесняк от това, да види една малка частица от онуй голямо нещо, което още стои забулено за нас! Преди една година, когато за пръв път четох в. „Комуна" — стори ми се, че се възнасям на небето[2]. А какво ли ще бъде, когато видим червените руски (не говоря за българските) ескадрони да тропат по нашите стари, бедни търновски улици, които досега бяха символ на ред и спокойствие, но които са тъй удобни за барикади. Ах, то ще бъде един ден, ние ще видим чудо, както видяхме толкова други. Нима не видяхме по нашите улици да се разхожда Макензен[3]?, победоносният славният Gott mit uns, нима не го видяхме тук между нас во всичкото му величие? Чудесата вече отдавна са тъй евтини, че аз още в 1917 г. смятах за съвсем обикновено, ако един прекрасен ден бие барабанът, че утре на Марно поле ще се състои Второто пришествие, затуй всеки да си вземе документите и да се яви на

---

[15] Да се чупим, не да се огъваме.

[1] Партийният дом, в който се е помещавал ЦК на БКП, се е намирал до Лъвовия (Шарения) мост.

[2] Вероятно съветски вестник.

[3] Фон Макензен — германски военоначалник, командуващ немските войски на Балканите по време на Първата световна война.

Върховна и Небесна проверочна комисия. Преди няколко дена знаеш ли какво сънувах? Вървя по баждарлъка и гледам афиши: утре в читалище „Надежда“ ще говори др. Л. Троцки. Брей, че как тъй пък на мене да не ми обадят — нашият комитет все тъй тайно пипа! — от радост и от сепване изведнъж се събудих. Но то ще бъде един ден, Henry, ако не Троцки, поне Раковски[4] ще ни дойде един прекрасен ден — честит е, който ще го дочака.

Маковете вече прецъфтяха на Хисаря[5], но тая година все в дъжд и аз не ги видях. Пък то е най-хубавата гледка, която е възможна. Ще ли ги видя догодина? Знам, че няма. Туй лято, което сега живеем, ни е харизано — аз не вярвах да го дочакам, но аз вярвах, че тазгодишните макове ще украсяват зданието на търновския съвет — уви, ние сме още живи и съветът още не съществува. Сега цъфнаха и липите — което значи, че лятото е на свършване и за Дойчо тъкмо сега му е време да направи революцийката. Under den Linden в Берлин, дето и наш Арнолдчо[6] бе запял едно време. Ах, боже мой, пак се мина най-хубавото време — нищо! Славен народ са били французите, които са изнамерили Юлската революция[7]. Миризмата на липите, смесена с миризмата на барута — трябва да е великолепно. Аз тъй си я представях винаги: „Тихой ночью, поздним летом, как на небе звезды рдеют! Как под сумрачным их светом нивы дремлющие зреют[8]!... Някак чудно е, същите нощи, тия нощи пак се върнаха и дето ние сме още живи. Аз няма да ги забравя тия летни нощи преди четири години, през ония мирни времена преди войната, когато ние бяхме още млади... Но аз завиждам на тия, които са млади сега. Тям се падна най-хубавият дял: в техните чисти сърца болшевизмът най-разкошно цъфти. А ние остаряхме в безплодното люшкане през войните; много научихме, но загубихме силата и зрението си.

Henry, знаеш ли какво мисля? Ние тук всички се тъкмим за комисари, пък в Одеса кой знай колко хиляди хъшлаци чакат и се тъкмят и заемат всички главни служби. Ще има караница — те ще я ослободят, ама ние ке си я наредим.

За ония нещастници — общоделците, не споменах, защото нямаше място. Но постоянно чета и се смея за злочестия „Народ“. Той наистина става все по-хумористичен от „Червен смях“ (който напоследък съвсем избледня). Ех, брате, ние пролетес мислехме, че няма какво да рекат, щом и те сами се обявиха за анархотесняци. Пък то сега си разменихме местата — учат ни на болшевизъм. Все это было бы смешно, когда бы не было так грустно[9]. За щастие те са малко. Но ако над „Народ“ сърдечно се смея, то „Социалдемократ“ ме докарва винаги в ярост[10]. (Дори и сега! Не само преди година, но дори и сега ме гневят предсмъртните вече съскания на змията.) Когато чета „Социалдемократ“ и слизам по стълбите на

---

[4] Става дума за Кръстьо Раковски (1873—1941) — български социалист от края на 90-те години на миналото столетие и началото на века. По време на Октомврийската революция и гражданската война заема отговорни постове в Украинската съветска република. Бил е на отговорна дипломатическа работа в Лондон и Париж. Обвинен в троцкизъм, той е изключен от ВИП(б) и репресиран.

[5] Хисаря е красива местност в околностите на В. Търново.

[6] Голям булевард в Берлин; става дума за Арнолд Винтер, приятел на Д. Найденов. Роден в Търново от родители германци, по време на Първата световна война той заминава за Германия.

[7] Алюзия на Великата френска революция (юли 1789 г.), както и за Юлската революция във Франция през 1830 г.

[8] Неизвестно е от кого са стиховете. В свободен превод гласят: „През тиха нощ, във късно лято, все по-редки стават звездите по небето! Под тяхната бледа светлина дремещите ниви зреят!“

[9] Всичко това би било смешно, ако не беше тъжно.

[10] Сп. „Социалдемократ“ е орган на Социалдемократическата партия. Редактира се от д-р П. Джидров и д-р Н. Сакаров.

читалището, винаги в такъв момент съм готов да убия човека. Когато построим един ден барикадите, трябва да имам в джоба си една книжна „Социалдемократ“ и да я прочета преди боя. Горко след това томува, който ми се случи напреде. Henry, сатърът е великолепно нещо. Само той ще накара нечестивите уста да замлъкнат. Ние вече достигнахме оная желана точка от нашите словесни борби, когато всички тия клетници открито за себе си не вярват в това, което плещят, но го плещят, защото има ахмаци и защото имат пари за хартия. Такива глави са вече назрели за отсичане. Горко им един ден. — Пак се свърши мястото и тъй, бъди силен, Henry, обади ми се пак от Драганово[11].

И поздрав на Русчука! Поздрав на Дунава! Все не мога да забравя ония тихи, разкошни, мирни цензурни дни през време на войната.

Дмитрий

[11] С. Драганово е родното място на Асен Разцветников (1897—1951).

Иван Попиванов

ПАРАДОКСИТЕ НА КЪРВАВОТО ХОРО

През 20-те години на нашия век страната ни става арена на драматични и трагични сблъсъци, на кървави събития. Началото е на 9 юни 1923 г. с фашисткия преврат, който с груба и безогледна сила потъпква народните права. Ширят се терор и беззаконие, които предизвикват протест, гняв и негодувание. Три месеца по-късно избухва бурно и внушително Септемврийското въстание, първото антифашистко въстание в света.

Драматичните и кървави събития намират спонтанен и ярък отклик в литературата, на първо място, в поезията. Революционният възторг, свързан с героичното и прекрасното, прелива с трагичните нотки на съчувствието в разнообразни и богати естетически пластове. Създават се стихотворения, разкази, романи, в които изпъкват светли образи на борци, с красотата и величието на идеала. Повече се набляга на страшното и мъчителното, на кървавото хоро, на погрома и престъпните злодеяния, извършени от палачите. И това в никакъв случай не е слабост, както се е смятало от някои автори. Страданията вълнуват и възмущават съвестта на честните прогресивни творци, разпалват хуманното им чувство.

Творбите, създадени в първите месеци и години след въстанието, бележат най-ярките страници на нашата литература. Всички те са дълбоко искрени и вълнуващи. В тях няма нищо книжно и херметизирано, те са пълни с живот, с правдиви чувства на обич и ненавист, на болка и надежда. В тези творби няма и нищо декларативно или плакатно, няма кухи фрази, нито суха публицистика. Образността в тях е богата и свежа, колоритна и с много семантични пластове.

Поетът Любомир Левчев в едно свое стихотворение нарича България „земята на убитите поети". Той наистина има основание — повече от двайсет поети и писатели отдават живота си за свободата на народа в революционните борби. Неколцина от тях са загинали преди повече от шест десетилетия. Сред тях изпъква безсмъртният образ на Гео Милев, който заплати най-високото си творческо постижение, смисъла на цялата си дейност, кондензирана като във фокус в една велика поема, с най-скъпото — живота си. Неговата поема „Септември" остава най-мощното, най-яркото произведение, което предава с богати естетически багри патоса на оная епоха, на събитията, от които изминаха шейсет и седем години.

Много вярно и убедително писа Георги Цанев за тази творба: „Гео Милев, взел изцяло и открито страната на въстаналия народ, създава произведение с неотразимо действени страни. Това са: възторгът, революционният патос, с който се възпява въстанието; устремът на разбунтуваните маси; хубавите лирически моменти; реалистичните картини на фашисткия терор; прекрасният образен стих, който звучи ту със сарказма на духовито изнамереното ударно, изобличително слово, ту със стегнато изразената — като формула — любов към народа и вяра в победата..."[1]

В развитието на българската култура Гео Милев е една от най-ярките и оригинални творчески личности. С изключителен темперамент, с непрестанни

[1] Цанев, Г. Страници от историята на българската литература. Т. 3. По нови пътища. С., 1973, с. 547.

търсения в областта на изкуството, с хуманистична позиция на човек и гражданин през краткия си, но бурен живот той е постоянно неспокоен, в движение — с резки преходи, с парадоксални крайности. Фашистите го убиват жестоко, когато е на 30 години — за това време той вече успява да създаде поетически шедьоври, с които остава безсмъртен в българската поезия, в европейската антифашистка литература. Неговите търсения, насочени към модернизма, към експресионизма и естетизма, постепенно го довеждат до революционното творчество, чрез което то най-пълно изразява себе си. Не само животът, но и героичната смърт на поета е едно обвинение срещу безчинствата на фашизма. Но най-несъкрушим и борчески целенасочен обвинителен документ, едновременно и великолепно художествено произведение, е неговата внушителна поема „Септември". Съвсем ясно е, че той заплати с живота си за нея — фашизмът не можа да му прости, че разкри в неповторими образи истинския му лик.

Мощен талант, вдъхновен новатор, Гео Милев не само изживя дълбок прелом, съществен преход към осмислената революционна поезия, но и извърши прелом в литературата ни, насочи я по нови пътища, разкри неподозирани до този момент сили и възможности на българския език. Творчеството му, и особено поемата „Септември", венецът на неговото дело, смайват с богатството и съчетанието на разнородни естетически и стилистични краски, с поетическото внушение и цялостно въздействие, постигнато чрез привидна нестройност, чрез парадокси и външни дисонанси.

И не само смайват, а често са предизвиквали и недоумение, стъписвали са мнозина изследователи. Неведнъж са изброявани „грешки" в подхода на поета. На пръв поглед подобни недостатъци действително има — липсват ред характеристики и осмислени обобщения. Всъщност обаче жанровите особености на творбата ни дават обяснения за обхвата на творческото внимание, което не би могло да анализира и типологизира както в романи или трактат.

Нещо интересно и характерно: написаха се ред творби на революционни теми, писа се и за Септемврийското въстание от висотата на нашето съвременно съзнание, което съдържа богати възможности, което е свързано със зрял идеен критерий. В тези творби няма „грешки", всичко е на мястото си, всичко е много правилно, а въздействието е незадоволително. Оказа се, че привидната разнобагреност на поемата „Септември" всъщност е свързана с убедителен и мощен художествен синтез, с дълбоко вътрешно единство, че разпилеността е само външна, че парадоксите и дисонансите са свързани със съзнателно въвеждани творчески способи, чрез които се прониква в богати естетически нюанси. Нещо повече: напълно съзнателно дори вниманието се насочва към несъзнателното, към стихийното, с първичните истини в неговия облик, с внушителността на непосредствените усилия, в които няма нищо подправено, нагласено, привнесено отвън.

Когато се описва едно въстание, естествено е основната естетическа категория да се основава на героичното. Така е и в поемата „Септември" на Гео Милев. Но е имало оспорвания с преценки, че героичните изяви са частично дискредитирани и това е поради непълноценността на светогледа, поради влияния от експресионизма и упадъчните формалистични течения. Подобни влияния не могат да се отрекат, но те са свързани с цялостна осмисленост, плод на контролиращо творческо съзнание. Въпросът е, че героичното не е едно и също, че то има различни форми и изяви. Истински героичното няма нищо общо с напереността, с парадността — както убедително е писал по този въпрос Ефрем Карамфилов. В творчеството на Гео Милев, и специално в поемата „Септември", героичното е в съчетание с привидно дисхармоничното, не с цел да се стигне до дискредитиране, а обратно, за да се осъществи въздействие на базата на правдивостта, жизнеността и спонтанността. Героичното е антиофициално в най-висока степен. То е противопоставено на

парадния патос, на казионното патриотарство, характерно за облика на тези, които жестоко потушават въстанието.

С голяма яркост във въвеждащото обобщение, чрез символен подтекст се разкрива една от основните концепции на творбата, която и обяснява, и оправдава, и дълбоко съчувствува чрез хуманистичната позиция, като в същото време се прокрадва и нотка на негативност в оценяването; тя е с второстепенно значение, тя има естетически функции — цели се да се създаде впечатление за обективност. При най-последователна и твърда ангажираност, при вземане съвсем определено на страна, при заставане на най-ярки революционни позиции привидно поетът се дистанцира от идеите на въстанието, привидно той се самопоказва като страничен наблюдател, като творец и мислител, имащ предвид философски смисъл, който е не толкова конкретен, колкото вечен, свързван с други подобни събития в историята на древността до наши дни. Всичко това придава особена отсянка на героичното в поемата, издига го до общочовешкото, отстранява всякакви маски от него. За облика на героичното са характерни мащабност и внушителност, неподправен патос, с подчертаване на народностното начало, с изявяване на стихийната мощ. Но стихийното също така е привидно — то е свързано със способ, при който само външно се дава простор на центробежните сили в конструирането, а постепенно се върви към осмисляне чрез центростремителните сили на големите идеи, чрез смяната на емоционалните форми.

Елементарното възприемащо съзнание си представя като задължително идеализирането на героичните изяви, едностранното идеализиране на героичните изяви. Това обаче не задоволява взискателните творци. Те виждат диалектически по-сложно нещата. Те постигат богатство и убедителност на образите в изявите на героичното чрез противопоставящи елементи, чрез двойствено виждане, чрез контрастни пластове — хиперболизирани. И ето изпъкват натурализми, за които много е писано. Съзнателно се вмъкват дегероизиращи елементи. Те са частични, никога не се стига до цялостна дегероизация. Те уравновесяват, те са отразяващ елемент, противопоставен на идеализациите. Така революционерите са не само „неудържими, страхотни, велики: Народ!“, но и „уродливи, сакати, космати“ и пр. Героичното е съчетано с външно грозното, за да изпъкне по принципа на контраста още по-ярко вътрешната красота и възвишеност. Грозното присъствува и като изява, свързана с първопричините за въстанието, с подтика към него — „из гладки поля, из кални паланки“ вървят хора, не вървят, а се спускат „всички отвред като отприщено стадо от слепи животни“, хора, „изпокъсани, кални, навъсени“. Повторението на „кални“ и „гладни“ става доминиращо в образната система с акцента на предпоставките. В тези изразни съчетания се преплитат намеци за минало и настояще, за повтарящи се явления с трайна сила, за да се отиде във финала съвсем определено и към бъдещето. Това бъдеще, което присъствува в цялата поема като намек, във връзка с целите и задачите, във връзка с устремите и мечтите, във връзка с търсенето на изход. От друга страна, търсенето на изход е свързано с горчиви разочарования, с отчайващи, убийствени противопоставяния, които временно пресичат поривите. Всички тези моменти в творбата извънредно умело, с невероятен творчески усет са свързани в единно цяло, в богат синтез. До този синтез не би могло да се стигне така ярко, внушително, без центробежните елементи, създаващи привидно впечатление за стихийност и дори за творчески каприз, за маниерност в стила на експресионизма и модернизма. Влиянията от тези модни за времето си школи е очевидно, но елементите, произтичащи от тях, са така умело преорганизирани, трансформирани, преосмислени, че се създава съвършенно нова и новаторска художествена система. Неслучайно някои съвременни литературоведи, като акад. Д. Марков, говорят за прехода на Гео Милев от експресионизма към социалистическия реализъм със стилистични средства, които обогатяват образната изява.

Несъмнено в тези моменти виждаме и проявление на трагичното, което се чувствува още от първите стихове, след това напира като подводно течение, като мъчително очакване при рисуване на героичния възход, за да избуи и се очертае на преден план в драстични форми и степени.

Проличава вътрешният творчески афинитет на автора към действия и герои, които са изключителни и своеобразни, които далеч се различават от ежедневното, в които има нещо необичайно, чудновато, дори алогично-абсурдно (частично!) и които по нещо приличат на самия поет с неговите невероятни и парадоксални търсения и новаторски мечти. Така неслучайно е описан само един конкретен герой — поп Андрей. Друг подобен не би могло да има. Казвано е: защо не са изобразени ръководителите? Те изобщо не биха могли да намерят своето място в подобна образна система, изпълнена с парадокси и дисонанси, те не биха могли органически да се свържат с герои като поп Андрей. Разбира се, навярно някои биха предложили може би този полутипичен герой, както го представяха на времето, да не бъде изобщо включван в обсега на творческото внимание поне на първи план — но в подобен случай поемата „Септември" безспорно не би била „Септември", а нещо съвсем друго. Безспорно образът на героя е кулминационен възел на творбата, свързващ в едно цяло героичното и трагичното, победата — (само мечтана) и поражението, възхода и погрома, вярата и отрицанието на илюзорните надежди, песимизма и оптимизма.

Какво изразява сравнението „сам, като луд", и то непосредствено пред характеристиката „епически смелия поп Андрей с легендарния топ..."? Психологическото състояние ли, временно, във връзка със сблъсъците на напрежение и устрем, на очакване и смут, или по-цялостната романтична представа. Несъмнено и едното, и другото, както и стилистичен преход, който уравновесява и уталожва, частично снижава и дегероизира, за да възвиси без опасност от преиграване в идеализацията. Този синтез чрез привидните дисонанси особено категорично се проявява в края на част 9. Преди да се характеризира подвигът на героя и той самият като „велик, сюблимен, непостижим!", прекалено натуралистично се рисува смъртта му — „увисна — език между зъбите стиснал..." Този детайл е страшно предизвикателство от страна на Гео Милев срещу естетическия вкус на литературните доктринери, които могат на везни да измерят кое подхожда за литературната образност и кое не подхожда. Страшно отрицание на салонния вкус, конкретно приложение на теорията за „оварваряването", която има смисъл и оправдание именно в подобни случаи, отдалечаващи от романтизирането, от отвлечената и банална чувствителност.

Странното в облика на героя от поемата поп Андрей е свързано с онова зърно на характера, на поведението, което видни теоретици на миналото бяха нарекли „трагична вина", което не го оставя на мира, не го прави да бъде спокоен, трезв, съобразяващ се, а, обратно, го подбужда активно към противодействие, към нарушаване на съществуващото равновесие, към темпераментни конфликтни ситуации, към разрив с предишните кумири, които се обединяват със злото. Това начало също така не снижава облика на героичното, а го прави по-човечно, осезаемо, земно и в последна сметка — вечно!

Спомням си един мой познат, който в екземпляра си на страстно обичаната от него поема „Септември" бе заличил израза „език между зъбите стиснал" — в поезия това не можело да бъде. Той бе заличил и друг израз — „Обезчестена сестрата" — при описанията на ужасите. В нашата литература този пестелив, но изпълнен с дълбоко елегичен и трагичен подтекст израз има предшественик образ в друга велика поема — „Грамада" от Иван Вазов, творец с винаги стабилен поетически подход; в този случай той си позволява в лирико-епическа творба в стихове да говори за страшните злодеяния на поробителите без пуританско съобразяване с изтънченото благоприличие, нито с префинен вкус. Тук надделяват правдата на живота, силата на натуралното внушение над естетските принципи, над етиката и евфемистичните норми, които традиционно господствуват в лирическите творби, отчасти и в лиро-епическите.

Всъщност не може абстрактно да се разсъждава и преценява кое е „поетично" и кое „антипоетично" — всичко зависи от контекста, от художествената задача и от цялостното въздействие на изобразяването.

Подходът на Гео Милев с елементи на експресионизъм налага акцент върху всяка дума и всеки израз, които и частично са обособени. Същевременно и това също се оказва привидно, във вътрешния смисъл на творбата има цялостна верига от семантични и емоционални връзки, които създават богато внушение. По-

специално изразите, за които споменахме, в ни най-малка степен не са самоцелно шокиращи. Те насочват към постепенното естетическо извисяване, към кулминацията на картините, свързани с жестокия погром, в които основната тоналност е ужасното в съчетание с трагичното. Ужасът достига крайна степен и изява. Той напомня ужасите в античните трагедии. Възприемащият поемата преживява афектите на ужас и състрадание, за да стигне до катарзис — по гениалното определение на Аристотел. Всъщност натуралистичното, отвратителното е в самите действителни прояви, които поемата вярно отразява. С голямо майсторство са обрисувани постепенните преходи на злодеянията — в подтекста тези пасажи са не потискащи, а протестни, остро изобличителни, контранападателни, контраатакуващи. Редят се изрази, акцентиращи върху трагичния ужас: първоначално в глава десета — „ужас и трепет", след това — „най-ужасното", смъртта „кървава вещица" улавя и стиска по едно „ужасено сърце" — и редят се конкретни картини на позорни престъпления, от които биват „ужасени" и „блажените жители на светлия рай". Това е нещо като кошмар, при който се преплитат реално и фантастично, страданието надхвърля рамките на човешкото, приближава се до апокалиптичните видения. В тези пасажи гротесковото, отвратителното, грозното, ужасното, дисхармоничното се преплитат с трагичното и елегичното, запазват се и нотки, насочващи към героичното, но се преплитат и с ироничното, с пародийното — и тази смяна на тоналността, която на места се докосва до трагикомичното, има важна естетическа функция. Чрез нея се избягва опасността от пресилване, от мелодраматизъм, от еднообразие в представяне на палачите. Избягва се и опасността от тенденциозно, едностранчиво очерняне. Още в осма глава въпросът „Прекрасно: но — що е отечество?", както и в единайсета — залпът с „Ку Клъкс Клан", музиката с „Шуми Марица" — окървавена, както и финалът на същата глава с ироничното: „Мир и тишина настана по цялата страна"... — всичко това, както и ред други думи и пасажи в единство с цялото говори за богатите естетически отсенки на творбата, за осмисленото и свободно смесване на различни естетически и стилистични пластове.

В цялата поема „Септември" има един несдържан, неподправен, жизнен оптимизъм, който намира пълен израз във финала, с категоричното утвърждаване на човешкия възход, на вярата в прогреса, в победата над мрачните сили. Така поемата се очертава като една „оптимистична трагедия", която развенчава химерите и кумирите, издига в култ човека и народа, възвеличава земното и необходимото, отрича злото и позора. Тук стилистиката е вече различна от предишната, правят се обобщения, в които има философски смисъл и изпъкват езикови елементи от митологията, от религията, преобразени с нов смисъл, във връзка с концепциите на цялата творба. Така и тези стилистични форми се оказват най-уместни като заключителен акорд с обобщено извисяване, с неутрализиране, с въвеждане на намека за възмездието и неминуемата победа, които са не просто утешителни, а са належащо необходими за смисловата завършеност на изобразеното.

„Септември" е ярка, мощна творба, много богата в семантичните си изяви, в идейната си тъкан, в емоционалните си багри, в естетическите си преходи, в обедителността на оригиналната си структура. Тя се оказа пророческа, защото в нея вярно бяха отразени закономерностите на живота и обществото, вярно бе показана силата на човека и на народа — вечен носител на истината и красотата.

Гео Милев твори във време, когато след Първата световна война в българската поезия настават съществени промени. Войната изличава почти напълно илюзиите на символизма. Самият Гео Милев говори, че нашата поезия се нуждае от оварваряване. Нужно е тя да стане по-земна, по-жизнена. Търсенията са свързани както с пролетарската поезия на Христо Смирненски, така и с модни тогава насоки. Постепенно се върви към пълноценно осмисляне. И ето — не е ли показателно и симптоматично — не само експресионизмът, но още и имажинизмът през онази епоха оказват влияние не за самоцелни експерименти, а за съдържателна изява на революционно творчество. Тези влияния навярно имат немалко значение за отдалечаването от плакатността, от пряката публицистика, особено когато са свързани с делото на оригинални по своя натюрел творци.

Влиянието на имажинизма силно се чувствува в творчеството на Никола Фурнаджиев, чиито първи изяви са свързани с патоса на септемврийската поезия.

Всъщност тя го роди за творчески живот. Безспорно тук на преден план е и реалистичната изява. По това време символистичната поетика не задоволява. Тя е банализирана и изчерпана, тя е анахронична. Противодействието срещу нея обаче често е драстично. На книжността и префиността се противопоставят първичното, неподправеното, грубото. Крайностите, разбира се, не липсват. Фурнаджиев създава образи от такъв тип: „Като свиня нощта се черна тръшна..."

С най-чистите пориви на душата си, с неподправения възторг на едно почти юношеско упоение той тръгва по пътя на революцията. Той си я представя своеобразно — в облика ѝ за него има нещо странно, необяснимо, противоречиво и сложно. Възприемането ѝ е повече емоционално, отколкото свързано с дълбоко разбиране и оценяване. В отношението му има патос, непосредствени импулси, които постепенно вървят към възходящо осмисляне, към извисяване и задълбочаване на светогледа, който определено се свързва с комунистическата идеология. В своето сложно развитие поетът се подготвя да посрещне мощното събитие в класовата борба на обществото ни в началото на 20-те години — Септемврийското въстание от 1923 г., — когато българският народ се надигна възроден да извоюва правата си, но поривите му бяха удавени в кръв. Дни на героични подвизи, дни на ужаси и трагични стълкновения за народа ни! Тревога висне над столицата, над цялата страна. По улиците на градовете препускат мрачни конници от шпицкомандите — озверени, фанатизирани, гневни. Тъмни сенки минават над къщите. Поетът Гео Милев нарече този септември „месец на кръв, на подем и погром".

Можем да си представим какво впечатление е направило всичко това на оформящия се поет, на все още неукрепналото му младежко съзнание. Въстанието е изживяно до болка, изживени са страданията на народа, на когото поетът съчувствува дълбоко, с цялата си душа. Трагичните събития не засенчват въздействието на революционния устрем, който само временно поражда оптимистични очаквания. Острият класов двубой, в който поетът се чувствува участник, разтърсва издълбоко и коренно психиката, развързва възможностите на таланта му, който достига максимално извисяване.

„Още първите две сбирки на Фурнаджиев — „Пролетен вятър" (1924) и „Дъга" (1928) — пише Георги Цанев — очертават образа на един самобитен, мощен тала който се отделя рязко от другите и заема свое сигурно място в българската лири Неговата лирика е израз на нов, възроден дух. За нея са особено характерни ос черти, които намираме разхвърляни де повече, де по-малко изобщо в нашата поезия след войната: преодоляване на скептицизма и индивидуализма, социално чувство, витализъм — черти, получили у нас строго индивидуална изява. Поетът престава да се чувствува самотен, гледа с жадни очи света. За него животът не е коварно изкушение, внушаващо своята безсмислица, какъвто бе за символистите, а благовест, извор на творческа радост. Той живее със слънцето, със земята, с всичко, което го заобикаля."[2]

Нашият авторитетен голям литературен критик и историк, който прави тази чудесна характеристика, сам е съвременник на събитията, на епохата, сам дълбоко е привързан към поривите на народа в ония героични и величави години. Г. Цанев най-добре чувствува творческите амбиции и инвенции на Фурнаджиев, естетическите му и идейни позиции, верую то му като поет и човек, намерило израз в лириката му.

С бурен революционен патос и стихийна лирическа сила, със странни драстични образи Н. Фурнаджиев прославя борческите устреми на работническата класа и народа. С драматично напрежение и трагично-героична импулсивност той описва подема и погрома на Септемврийското въстание.

Н. Фурнаджиев отрази революционния възход на народа, но най-силно се наложи на поетическото му въображение народната трагедия. С дълбока болка

---

[2] Цанев, Г. Никола Фурнаджиев. С., 1963, с. 38.

поетът съпреживя ужасите и страданията. С мрачни краски се представяха образи с хиперболизирано страдание, преминало в ужас и кошмар. Поетът вижда всичко около себе си като пустиня, през която е преминала чума. Водите на Марица са мъртви, „черна кръв пълни всички съсъди, пред иконата — кървави кости". Тези мрачни настроения са напълно обясними и оправдани, те не говорят за отстъпление от революционните позиции, но в тях несъмнено наблюдаваме известно снижаване на борческото съучастие, разколебаване на позицията, което е начало на по-сложен преход, намерил израз в по-нататъшното развитие на поета.

Във втория откъс на поемата „Сватба" се чувствува определено баладично начало, каквото впрочем има и в „Конници". И ето — характерно и интересно явление за тази революционна поезия: във връзка със Септемврийското въстание и мъчителните жертви на погрома се създават някои от най-хубавите революционни балади в българската литература, в която баладата като богата естетическа жанрова форма има стабилни традиции, водещи началото си от безсмъртната творба на гениалния Христо Ботев „Хаджи Димитър". Трагизмът на изживяванията, свързан с невиждани кошмари и ужаси, с безброй страдания, надхвърлящи обхвата на реалното и нормално човешкото, насочват към митологични представи в духа на народното виждане, към тонална атмосфера на тайнственост, използувана като условна форма от поети с революционно марксистко съзнание, които са далеч от мистичното. Навремето поетите, сътворили произведения за трагедията след разгрома, са били упреквани, че не виждат силата на революционната борба, че едностранчиво хленчат, че изпадат в песимизъм. Всъщност обаче ярките творби на най-добрите поети, разкриващи страданията и кървите, са не само художествени постижения с елегичен и баладичен облик, те са и силен граждански акт, изява на позиция, дълбоко хуманна и етична, социално определена.

Редят се баладите на Асен Разцветников, Николай Хрелков, Крум Кюлявков. По своите позиции и принципи Асен Разцветников е твърде близък до Никола Фурнаджиев. По стил и подход обаче се различават съществено. В творбите на Разцветников преливат нежни елегични тонове, има забележително психологическо проникновение. В баладата „Удавници" изпъкват черни видения за погребален ковчег, за русалки, които го зариват „вдън земя". При разгрома на въстанието много борци са издавени в Дунава. Поетът използува този жизнен общоизвестен факт, за да изгради баладичната атмосфера с условно превъплъщение — монологичното лирическо изложение е от името на загиналите герои, живи и след смъртта си. Във финала се чувствуват силно поривите на „слънце, простор, свобода", които са незаглъхнали. В друга творба библейските образи на Каин с баладични елементи дават внушение за брато убийствения облик на въстанието и неговото потушаване. Асен Разцветников е майстор и на великолепни елегии. В една от тях с голяма обич и болка е предадена душевността на майката, чиито синове „отиват — и не ще се върчат". Силен е паралелизмът, използуван чрез рамкиране с началните и финалните образи: „Царевица ранна рони златно зърно." С пределна експресивна лаконичност, с елементи от фолклорната стилистика се изграждат образите на творбата, изпълнени със сдържана, но силна скръб. Стихосбирката „Жертвени клади" (1924) на Разцветников остава като безсмъртен паметник на загиналите борци. Поетът е една сложна личност с богат вътрешен живот, той мъчително изживява събитията, които оставят в душата му незараснала рана, постоянно разяждащ комплекс. Това е една от причините за по-нататъшното му кризисно състояние, за горчивите противоречиви лутания и драматични конфликти, отдалечаващи го от революционното движение.

Интересно е, че за тази стихосбирка написва рецензия и Йордан Бадев, официален критик, свързан с фашистите. Той пише, че разбира скръбта на поета, че тя е човечна, но задава въпроси — не трябва ли да се възпее и подвигът на тези,

които са загинали при кървавото потушаване на въстанието. За тях не плачат ли майки? Не трябва ли да се възпеят и „ония от другата страна на барикадата"? На тази рецензия отговаря полемично критикът марксист Георги Бакалов, който изтъква, че няма поет, който да пише стихове, посветени на такава „неправда и мрак", че „юди и нероновци не се възпяват"; не може да има еднакво отношение „към хората и към зверовете в човешки образи".

Споменът за Септемврийското въстание дълго време е жив в съзнанието на честните хора, на творците. През 1931 г. Николай Хрелков отпечатва стихотворението си „Бойчиновският последен бой", посветено на Христо Михайлов, един от ръководителите на въстанието с атмосферата на тревожното, едновременно изявяващо се като непосредствено реално и като апокалиптично — с виденията и откъслечните образи, в които има богат съдържателен подтекст и много настроения. Лирическото въведение, което разкрива гледната точка на поета, внушава богати представи, реализирани оригинално още с първото елиптично и лаконично изречение, с намеците за „гарваните" и „техния леден грак". Всичко това създава атмосфера на очакване на нещо конфликтно и остро драматично. Същностната част на творбата рисува дръзновения пристъп на борците и решителната им схватка с врага в септемврийската нощ. Накъсаната фраза и тук пестеливо и външно сдържано предава емоционалните изблици на колизията, при парадоксалната ситуация, че призивите „На нож! Напред!" са съчетани с недоумението — оказва се, че „никой няма нож..." Някои от стихотворните и езикови изграждания напомнят Гео Милев с неговата огнено стихийна мощ.

В „Балада за три сестри" Н. Хрелков създава типична елегично-мрачна атмосфера, присъща на жанровата форма, с оригинални езикови словосъчетания. Подобна атмосфера личи и в стихотворението „Има една песен". Наблюдаваме близост до народните песни. Използувана е композицията на „песен в песен". Централният образ е с определено баладичен характер, подчертан във финала. Има нещо ботевско в изображенията, в повторенията, в обръщенията към „сестри робини", които пеят и ридаят, в борческите импулси.

В белетристичните творби след въстанието изпъкват две характерни жанрови проявления: лирична проза и експресивно-фрагментарна проза. Личната проза се наблюдава определено в разказите на Ангел Каралийчев, който в началния си път е тясно свързан с Фурнаджиев и Разцветников. Първата му книга „Ръж" (1925) съдържа разкази, импресивно и емоционално оформени, посветени на трагичните последици от въстанието. Личи хуманистичният патос на белетриста, който дълбоко съчувствува на близките на загиналите, обикновени хора от народа. Изживели ужасите на погрома, те изпитват ненавист към реакционните властници. Техните чувства и мисли са разкрити свежо, с чистота на рисунъка, без натегната тенденциозност. Виждането на писателя е образно и многопластово, още тук личи бъдещият майстор на приказното, предназначено и за малки читатели, и за възрастни. Езикът на разказите е звучен, изразителен, синтезиращ мъдростта на народа. Усеща се едно дълбоко адаптиране към мисленето и чувствуването на обикновените хора, с бита и духовните им прозрения, със стремежите им за справедливост и народно добруване. Атмосферата в разказите е предимно романтична, изпълнена с мечти и блянове за доброто, за пълноценността и красотата на един друг живот.

През 1926 г. писателят Антон Страшимиров, една силна и в много отношения противоречива личност, издава романа „Хоро".

Парадоксите започват още от заглавието — и не свършват с него. Защо е озаглавил романа си Антон Страшимиров „Хоро"? Колко далеч е това заглавие от действителната тематика, от атмосферата. Основание несъмнено дава финалът на творбата — драстичен, експресивен, апокалиптичен, с богат символен подтекст.

Фурнаджиев нарече лиричната си поема, посветена на Септемврийското въстание, „Сватба“. Той така и представи революцията, чрез символни обобщения в духа на народните представи, при които е „и страшно, и весело“. Народното въображение често парадоксално слива кървите с веселието, страданията с веселбите. Тези представи преминават и във внушенията на писателите.

Но заглавието „Хоро“ има и ироничен, саркастичен смисъл. То изненадва с рязкото различие в сравнение с очакванията, които предизвикват асоциациите, свързани с него. Хубаво хоро! Във финала то е като венец, като логически завършек на целия фарс със сватбата, описана в романа, сватба в прекия смисъл на думата, но не по-малко парадоксална, преливаща се със смъртта. В косвените представи над нея висне сянката на трагичната и героична смърт на Сашка Карабельов, а в прякото повествование изпъква по силата на контраста още една смърт — на старата Карабельова. Тази смърт е не само контраст на веселието, на цялата комедия, криеща се зад привидното „тържество“, тя е и драматично усложнение с породилите се алчни апетити за заграбване на богатството.

Атмосферата на романа „Хоро“ е откровено трагична. Но това не е трагизъм в обикновения смисъл на думата. Романът е израз на дълбоко вътрешно страдание, непосредствен отклик от ужасяващи събития, израз на отвращение и погнуса от издевателствата и изобретателността на палачите. Самият автор е дълбоко покъртен и лично наранен: когато пише творбата си, вече е убит брат му Тодор, убити са и мнозина други културни дейци, политици, близки на писателя, обичани от него — особено Христо Ясенов. И той пише произведение, но това не е само литература, това е вик, раздираща болка, кървяща рана. Оттам и тази експресивност на творбата, с подчертаване на мрачните краски, с емоционалност, която надхвърля рамките на обикновеното и нормалното, която преминава в кошмар, в халюциниращи представи, в нещо, подобно на съновидение.

Всъщност най-спокойно, уравновесено е именно заглавието. По-нататък тенденциозното описване, сатиричното разобличаване, саркастичното жигосване нямат граници. Във връзка с този вик на душата, с този спонтанен протест са и гротесковите елементи в романа, чрез които отрицателните лица преминават в сферата на уродливото, на животинското и зверското; в отношението към тях изпъква на преден план омразата, която също надхвърля обикновените рамки и форми. Ето и едно име — Гнойнишки! В това име виждаме синтез на ненавистта, на отвращението. Също е и при представянето на външността: нещо отблъскващо и грозно има при изображението на „господата“ от официалните кръгове, които са палачи на народа.

В целия роман има нещо мъчително, едно тревожно напрежение, което непрекъснато нараства, което не се уталожва и до финала. Никакво спокойствие, дори и временно, никакво отдъхване от кошмарите. И затова е тази пъстра смяна на действия и картини, тези резки преходи от едно към друго, които напомнят кинематографна камера, с експресивно, но и с импресивно набелязване на образи, плод повече на чувствуване, отколкото на детайлно повествование. Динамично-тревожно, драматично-интензивно, така върви от епизод към епизод действието на този роман — обвинителен акт. И още нещо: фрагментарността, свързана с недоизказаност, със загатвания, които много говорят, с кратки, но силни, засилени, хиперболизирани означавания — всичко това в романа не е случайно. То е неотделимо от цялостната структура, в основата на която има в съчетание с драматическия субективно-лирически подход. Изобщо този роман на Страшимиров сложно съчетава жанрови елементи на трите основни литературни рода, а също и на филмовия сценарий. Днес много се говори, че в модерното повествование има подобно съчетаване; оказва се, че го има още у Антон Страшимиров. Но у него това е търсен подход: просто непосредствената реакция на събитията, чувствуването на нещата го насочват към конструиране, в което има и ред деконструиращи елементи.

а също и синтез, който осмисля разнородното в една цялостна насоченост, пронизваща повествованието от началото до края. Романът „Хоро“ има и елементи, които го сближават със „Септември“ на Гео Милев, с експресивното, фрагментарното, но много ярко и унищожаващо, изгарящо изображение в тази поема.

Вижте какви цветове, не напомнят ли те модерна живопис? Още в първите пасажи: слънцето хвърля цветни петна през пъстрите стъкла на черквата и зетят е „в мораво“, кумът „с позеленели брада и еполети“, „зелени“ са и очите му. След това преживяванията на Мичето, която очаква нещо да се промени: слънцето да стане „мораво“, дворищата — „оранжеви“, къщята — „кървавочервени“. След това — „белите септемврийски нощи“, „предателски нощи“. Вече във финала „бялата нощ почерveня“, след това жълтее — от грамадата странно жълти черепи, простреляни, миришещи на кърви.

В смяната на тези тоналности има лиричен подтекст и символно начало, свързани с напрежението и болката, с психическото състояние, с възбудата на въображението, породена от трагедията. Мораво, червено и бяло — тези зрителни представи са като лайтмотив на емоционалния поток в творбата. Сложни емоционални състояния се преливат и това е в основата на своеобразния психологизъм, който се съдържа не само в моментите, където се рисуват пряко или косвено образи на герои, но и в цялостните обобщения, в описанията.

Героите на романа — те са съзнателно поляризирани на две категории. Едните са изобразени с подчертано отрицателно отношение, видени са от една народностна гледна точка. Почувствувани са така, както са ги чувствували жертвите на въстанието — и героите на борбата, и невинните жертви. В тях има нещо грозно и отблъскващо. Писателят се стреми да внесе някои уравновесяващи елементи в тази открито нападателна и тенденциозна характеристика, затова той прави подбор, вмъква индивидуални черти, които външно отчасти изменят облика. Това е една привидност, която е нужна, за да бъде по-убедително повествованието. Същевременно се характеризират и обществени категории, човешки типове. Един е Сотир Иванов с неговата безогледност и брутални изяви на насилник, друг е Гнойнишки, с привидността му на човек, който държи на офицерската чест, стреми се към благородство — но всъщност всичко това се оказва илюзорно; различен е и кметът Нако, който се бои от резки и драстични мерки срещу народа, раздвоен е между желанието да спазва обществения ред и да се подчинява на фашистката власт. В края на краищата се оказва, че и тримата герои чрез различни форми и средства, по различни пътища са на едни и същи позиции, вършат общо дело, което хвърля мрачен и жесток ореол върху техните образи, върху средата, която ги заобикаля. Това е и целта на писателя, свързана с най-добрите страни на произведението, с неговата изключителна изобличителна сила. Едно от средствата, чрез които е постигната, е и взаимното изобличение на главните отрицателни герои, всеки от които не приема подхода и поведението на другите, вижда непригодността и безскрупулността им.

Своеобразие на романа и неговата композиция е, че никой от героите не се очертава като главен и по такъв начин на преден план изпъква идейната позиция, която е двойствена: едновременно отрича и утвърждава; отрича злото и покварата, терора и ужаса, а утвърждава светлите пориви, честните усилия, народната мощ. Във връзка с утвърждаването изпъква и отношението на обич и съчувствие към потиснатите и измъчените, към жертвите, най-вече към невинните жертви в хаоса на тези тревожни и мъчителни години след Първата световна война.

Вече неведнъж е изтъквано, че силата на романа не е в представянето на положителните герои. Тяхната роля е повече служебна и символна. Самият автор не пристъпва към обрисуването им с дълбоко разбиране за същността на Септемврийското въстание и неговите ръководни сили. Той дава израз повече на своето непосредствено усещане. Загатването на тези положителни герои е и в унисон с общото отношение към народа, в противовес на отношението на народните врагове.

Основният патос на романа е съсредоточен във финалните страници. Всичко преди това е като подготовка за тези невероятни и дори алогични изображения, които писателят представя с чистотата на творческото съзнание, с непосредственост

и живот. Те са не само исторически засвидетелствувани в мрачните страници на историята ни, но са и художествено изобразени в „Хоро“ по такъв начин, че утвърждават народностната идея в творбата. За Страшимиров народът стои над всичко. Тази позиция е прогресивна и с исторически смисъл при конкретното ѝ приложение във връзка със събитията; на тях Страшимиров даде оценка в бележитото си „Отворено писмо“ с думите: „клаха народа си, както и турчин не го е клал“. Неслучайно и в романа „Хоро“ чрез думите на Гнойнишки се загатва за „агарянеца“, за петвековното робство, макар и като мотивировка за необходимостта от изколване на хората „като кокошки“.

Драматизмът на творбата се изостря особено много при представяне на непримиримия, неразрешим конфликт между народа и фашистките управници. Тук е трагедията в пълния ѝ ужас. Тя се прелива с героичното. А също и с баладичното начало, което в развитието на романа постепенно нараства и прозира на много места, като започва още от четвърта глава, където се говори, че „заходи мъртвец из слепите улички, изреди вратите и влезе в дворищата“.

Финалът с жестоките убийства напомня картините на масовите разстрели в „Септември“ на Гео Милев. Дори и тук се зачува песен: „Мила родино, ти си земен рай“ — разкъсвана от изстрелите, всеки от които означава смърт. Иронията на писателя се извисява категорично: наистина „земен рай“!...

Мрачните краски се редят с конкретни впечатления за един или друг от разстрелваните, за техните страдания и конвулсии, без да се щадят подробностите. И тук отново парадокси. Някои от тях напомнят сцени от абсурдния театър. Но тук няма и сянка от самоцелна игра: абсурдна е самата действителност, самите прояви на палачите. И ето — върхът на иронията: пресмятането на убитите. Труповете са 18, а в протокола са записани 17. Започват тревожни реплики, отклик от гузни съвести. Това е предадено с голямо психологическо майсторство от писателя: 17 или 18, 18 или 17. Накрая — изходът! Вината се прехвърля върху шефа на полицията, когото Гнойнишки не обича.

И кулминационният връх — апокалиптичното хоро! Ето връзката със заглавието. Тук трагедията преминава извън границите на нормалното, на допустимото, извисява се във форми, които се доближават до митологичното в древногръцките трагедии. Тук е и най-главният пункт на обвинението: само едно извратено съзнание на невиждани злодеи може да измисли подобно хоро над труповете на убитите. „Настръхна и самото небе“ — пише авторът. Като стон, като удар с нож, като камшик в лицето на тираните звучат думите на Капанката, която скача, играе хоро, „чупи ръце, блъска нозе“:

„Иху-у, мари земьо черна! Иха-а, мари, земьо сладка! Иху-у! Иха-а! Препукай се мари — иху-у! Препукай се, курво земьо, та ни погълни мари — иху-у, иха-а — хи-и-и...“

Това е заключителният акорд. Повече авторът не казва нито дума! И не може да се каже нищо, което да надвиши това отчаяние, това исполинско страдание, тази исполинска мощ на народа, който е непримирим.

Романът „Хоро“ е и най-силната дума, която произнесе писателят хуманист Антон Страшимиров, дума, с която заклейми фашизма и навеки го прикова на позорния стълб.

Експресивно повествование наблюдаваме и в повестта „Огненият обръч 1923 година“ (1933) от Орлин Василев. Това е един изпълнен с драматизъм монолог за преживените ужаси в затворите, за инквизициите и масовите избивания на борците по време на Септемврийското въстание. Протестният патос е внушителен. В краткия увод авторът представя повестта си като бегли записки на загинал герой, които е получил от майка му. Говори се задъхано, с дълбоко вълнение, без интрига, без сложно рисуване на отношения. Повествованието се разгръща предимно в субективен план. Повестта напомня спонтанен изблик — с емоционални щрихи се очертават образите и събитията, при сложна асоциативност, насочваща към потока на съзнанието. Най-голямата сполука на автора е в психологическото проникновение. Силна в художествено отношение е главата „Пожарът“. Остро е разобличението на злодеянията, особено изпъкващо в края на повестта, където се рисуват

трепетните минути пред смъртта. Очертава се образът на героя разказвач, 17-годишен младеж на име Иван. В мрачните краски на повестта навремени се промъква лек, добродушен хумор, изпълнен със симпатия: когато говори, дори и пред момичета, които го харесват, Иван непрекъснато разяснява проблемите на диалектиката.

Почти всички творби, за които стана въпрос, са спирани от цензурата, осакатявани, инкриминирани. За „Огненият обръч 1923 година“ авторът Орлин Василев е даден под съд, изпратен в затвора. На организирания съдебен процес се правят тенденциозни опити да се компрометират писателят и неговите идеи. Но съдът е принуден да го оправдае и освободи благодарение намесата на прогресивната културна общественост.

Петър Велчев

ХУДОЖЕСТВЕНИЯТ СВЯТ НА ПОЕМАТА „СЕПТЕМВРИ“

Мисля, че няма да сбъркаме, ако кажем, че творби като „Хаджи Димитър“ на Ботев и „Септември“ на Гео Милев още от най-ранна юношеска възраст създават у българина понятието за история, за историческото събитие, за епично битие на човека. И никак не е чудно, че поетично-философският модел на света в поемата „Септември“ е типично изграден като Всемир, като космическа картина, като универсален образ на битието. За това свидетелствуват преди всичко художественото пространство на творбата и нейната образна стихия.

Като цяло Гео-Милевият модел на битието е разгърнат във вертика на световното пространство. Поемата „Септември“ и като „пейзаж“, и като идеологическо обобщение, и като съвременна художествена митология е изградена контрастно и същевременно йерархично, което значи, че съществува постоянно „напрежение“ между степените на йерархията, между крайните ѝ точки. Сюжетното действие (отразяващо историческия ход на въстанието) се развива в две посоки: устрем и падение, успех и поражение или „подем“ и „погром“, както се изразява самият автор. А след погрома и смъртта идва упованието, което единствено бъдещето е в състояние да предложи. Идва безсмъртната вяра на Гео Милев, че „утре ще бъде живота по-хубав, живота по-мъдър“ — тези стихове на Никола Вапцаров са най-подходящото продължение на Гео-Милевия идеал.

Основният социален и идеен конфликт в поемата „Септември“ е образно изразен и строго фиксиран посредством пространствено-оценъчната опозиция между представите за ниско и високо, между „долу“ и „горе“, „земя“ и „небе“, „нощ“ и „ден“. Същото се отнася и за разположението и движението на персонажите и поетическите „предмети“, за тяхното взаимно привличане и отблъскване. В основата на това сложно, многостепенно и многозначно движение на идеи, чувства и образи лежи първичният импулс на самото реално събитие — въстанието през септември 1923 г. с неговия „подем“ и „погром“. Това е, тъй да се каже, началният тласък, който задвижва механизма на цялата идейно-художествена система, чиято динамика по-нататък нараства непрекъснато.

Военните действия обикновено се отнасят към хоризонталния план на пространството, в което живеем. Те се развиват върху земната повърхност. Тяхното движение винаги се обозначава „напред — назад“. Това е прост, очевиден факт. Потвърждава го и езикът на стратегията и тактиката, който борави с категории като настъпление, отстъпление, фронт, укрепена линия и т. н. Гео Милев обаче почти навсякъде възприема въстанието като движение „нагоре — надолу“. Това е характерна особеност на неговото поетично виждане. В частност тук проличава още веднъж диалектиката между достоверност и творческа фантазия, между документалност и художествено обобщение, за което вече е говорено в нашата критика за Г. Милев.

Настъплението на въстаниците е насочено вертикално, „нагоре“. Те сякаш се стремят не да превземат стратегически важни пунктове, а да щурмуват някакъв връх. В шеста част на поемата бурята на бунта е изобразена като „светкавица“, която блясва „над родни Балкани, издигнали пъп срещу небето“. В подкрепа на тази представа са и действията на противоположната страна, които при жестоката

разправа с въстаналия народ са насочени „надолу“. Правителствените войски сякаш не идат от разположените в равнината административни центрове, а се спускат отвисоко. Например: „Там горе далечни и близки хълми потъмняха, обнизани с хора — плъпнаха черни редици: редовно платени войници и разлютена милиция“. Или пък: „По всички пътеки ето спущат се рота след рота — пехота, кавалерия, артилерия.“ Затова и вихърът на антиреволюционната, на антинародната ярост е изразен посредством образа: „Буря изви се над тъмни Балкани.“

Гео Милев представя поражението на въстанието като някакво неумолимо смазване, притискане върху земята на онези, които са дръзнали да вдигнат очи и юмруци към небето: „В ужас и трепет сниши се (всяка хижа и дом) Погром!/Трясък продъни небесния свод.“ Или: „Нощта падна тъй ниско —/глухо и страшно заключена/ от всички страни.“ Или пък: „... догонвани в къщите/ и съсичани там/ с кървави саби/ под нисък сайвант.“

Началото на въстанието е нарисувано като гигантско надигане на народа от всички точки на земната повърхност, като някакво невероятно и могъщо израстване на хилядите безименни хора от техните „дворове“, „хижи“, „колиби“, „фабрики“ към общата, голяма, висока цел — човешката свобода. Много ясно личи противопоставянето между земния и небесния пласт на битието, устремът на доскоро пълзящия в калта роб, „обсипан със сажди, искри и сгурия“ към „червения кръг на простора“, неговият порив от „мъртвата утроба“ на нощта към „зората“, пробудена „сред гръм на картечници“, от „тъмни долини“ към „вечното слънце“, от „септември“ към „май“, от „есенни жълти гори“ към „вечната пролет на живия блян“. Много лаконично и изразително са предадени погромът, разочарованието, сблъсъкът между крехката, възвишена мечта и грубата, жестока действителност — с една дума: контрастът между „Слънчогледите погледнаха слънцето!“ и „Слънчогледите паднаха в прах“. В тази метафора, може би най-оригиналната и най-изящната в цялата поема, има нещо удивително, защото тя по най-земен начин олицетворява копнежа на човека към светлината.

Противоречието между земята и небето в поемата „Септември“ има още един, много съществен аспект. Става дума за вярата на човека в бога, за отричането на човека от бога и за *богоборчеството*. Първоначално въстаналият народ се надява, че неговите „хиляди воли“ са воля на самия бог, и предано му отправя молитва: „О, боже, подкрепяй свещеното дело на грубите черни ръце.“ Отговорът на тази велика дързост обаче е гръм и гибел за бунтовниците с техните издигнати „в отчаяние към небето... голи ръце“. И тогава даже бившият божи служител, червеният поп Андрей, носещ на гърдите „Христовия кръст“, умира, „без да погледне небето“, но по думите на Гео Милев увисва на бесилото „велик, сюблимен, непостижим“.

Ако единадесетата част на поемата е кулминация на народната трагедия, потресаващо обобщение на безбожното кръвопролитие, то последната, дванадесета част е връх на богоборческия патос. Обединил в себе си писъците на умиращите, последните думи на поп Андрей, пророческите слова на поети и философи и гневния вик на собствената си съвест, лирическият повествовател заклеймява убиеца Ахил („Бич Божий, изпратен от Бога“) и мечтае за един свят „Без бог! Без господар!“ От името на цялото човечество той заявява, че „по небесните мостове високи без край“ ще смъкне най-сетне царството божие долу, върху измъчената и окървавена планета. В българската литература едва ли са звучали по-богоборчески стихове:

Ето виж:
с един скок
ний скачаме право в небето:
ДОЛУ БОГ!

— хвърляме бомба в сърцето ти,
превземаме с щурм небето:
ДОЛУ БОГ!

Във финала на поемата се разкрива най-грандиозният и най-безкомпромисният от множеството полемични аспекти на творбата. И затова „Септември“ с пълно право може да бъде наречена спор на човека с бога. Спор, в който пламенният хуманист Гео Милев е готов да се опълчи срещу хилядолетни ценности, за да отстои социалната съдба и историческите перспективи на човека, неговото царство тук, на земята.

Суровата, напрегната, потресаваща картина на реалността в поемата „Септември“ намира специфичен израз в образно-метафоричния строй на творбата. От начало до край той е необичайно интензивен, пределно директен като идейно и емоционално внушение и остро въздействува върху нашите сетива. Между всички образи и символи, които използува Гео Милев, за да прикове нашето внимание и да ни накара да съпреживеем изобразявания кошмар, особено място заема образът на *кръвта*.

„Кръв“ е ключова дума за поемата „Септември“. Тя не само преминава като червена нишка през целия текст, но ни отвежда и към глъбините на подтекста. Чрез образа на кръвта Гео Милев конкретизира, материализира и, тъй да се каже, „оцветява“ и непосредствената събитийна диалектика, и алегорично-митологичната картина на света, пресъздава и перипетиите на социалния конфликт, и универсалния противоречив образ на битието. Кръвта играе субстанциална роля в поемата и функционира по различен начин, разкривайки ту една, ту друга страна от своя богат смислов и сугестивен спектър. Това е непосредствена визия („окървавени трупове“), алегория на смъртта („кървава вещица, сгушена във всичките ъгли на мрака“), художествена хипербола („потекоха кървави вади“), олицетворение на историята („кървав на боговете курбан“) и т. н. Образът на кръвта е дедуктивно следствие и от картината на тичащите през тръната боси селяни и от прехапания език на обесения поп Андрей.

По косвен, но достатъчно заплашителен начин представата за кръв се съдържа и в множеството разпръснати из цялата поема остри, режещи, разкъсващи предмети (глогини, тръни, стърнища, бодили), различни сечива и оръжия (търнокопи, вили, брадви, топори, коси, саби, ножове, шрапнели, куршуми). Цяла една мрежа от внушения с основно значение с м ъ р т изплитат всички тези страховити реалии, които се свързват с епитети от рода на „изпокъсан“, „изподран“, „пронизан“, „съсечен“ или пък с изрази като „прерязано гърло“, „накълцано обезобразено лице“ и т. н. Изобщо една доста голяма и доста представителна част от лексиката на „Септември“ създава съвсем осезаемо усещане за *кръвопролитие*. Интензивността на това чувство в текста ту се покачва, ту спада, но то се поддържа постоянно и понякога изведнъж зазвучава рязко, фрапантно: „Непрестанно се носи страхотният марш на топора, удари о кокал.“ И най-сетне като връх на всичко идва страшната, всеобхватна, направо космическа метафора:

Кървава пот
изби по гърба на земята.

Образът на кръвта е здраво скрепен и със символиката на *червения цвят*, който в поемата е изключително богато представен и ни кара да си спомним за едно подобно явление в революционната поема на Ал. Блок „Дванадесетте“. Тази цветова символика изразява катастрофичното възприятие на битието, субстанцията на света, облян с кръв и озарен от пожари. Или пък подчертава класово-политическата страна на социалния конфликт („червени знамена“, „червения поп“). Каква изключителна живописна изразителност се крие в стихове: „високо (над

изподраните) червени знамена —/бич от пурпурни пламъци вей!“ В характерното, целенасочено натрупване на ярки значения се сливат кръвта, огнената ярост на народа, пожарът на сраженията, пламъкът на революцията и символичният цвят на нейната водеща политическа сила — Комунистическата партия.

За Гео Милев кръвта е синтетичен образ, който се стреми да предаде и веществената характеристика на битието, и зловещия му смисъл, който Гео Милев обобщава във формули като: „трепет и страх“, „ужас без слава“, „погром“, „на бурята яростен плод“. Границите на кръвопролитието се простират надалеч във времето и пространството, в глъбините на човешкото светоусещане, в безкрайните простори на историята и митологията — от Троянската война до нашия XX в. В поемата „Септември“ кръвта е образ с нарастващ обем и със значение, разширяващо се от събитието към обобщението, от предмета към неговата символика, от простата сетивна даденост към умопостигаемата идея. Или казано с други думи, от борбата на един народ, който „писа със своите кърви: СВОБОДЕН!“ към копнежа за свобода на целия човешки род върху „печалния, в кърви обляния земен шар“. И неслучайно думата „кръв“ за първи път се употребява като общо понятие именно в четвъртата част, която е централна, възлова по отношение фабулата на въстанието и мястото на тази фабула в композицията на цялото произведение:

Септември! Септември!
О месец на кръв!
На подем
и погром!

Още оттук, от точката на историческата достоверност, от „територията“ на единичното вече започва общата истина за света, размахът на мисълта, която по-нататък ще щурмува небето и ще се домогне до смисъла на човешкия живот и на историята, на класовата борба и на копнежа на човешкото сърце за щастие и справедливост. И всъщност тези няколко лаконични стиха представляват една максимално редуцирана, пределно обобщена схема на творбата: *подем — кръв — погром*. Те са своеобразен ключ за проникване в поемата „Септември“ — като сюжетна, емоционална и оценъчно-пространствена диалектика, като семантично ядро и като идейно-изобразителна структура.

Поемата „Септември“ е едно от чудесата на нашата поезия и несъмнен шедьовър на българския стих. Възпявайки най-кървавата революция в българския XX в., тя извърши революция и в областта на художественото слово и зае своето място в краткия списък от творби, за които терминът *новаторство* не звучи пресилено. Тя е в пълния смисъл на думата етап в развитието на жанра на поемата у нас, защото в „тясното“ пространство на стиха и в лаконизма на поетичната фраза откри неподозирани възможности за епичен размах и философска всеобхватност.

Мариана Тодорова

ПРИКАЗНО-ЛИРИЧНИ ИНТОНАЦИИ В ПИЕСАТА НА ГЕОРГИ РАЙЧЕВ „ЕЛЕНОВО ЦАРСТВО“

Странно място заема пиесата в стихове „Еленово царство“ в творчеството на безпощадния реалист, майстора на трезвите психологически анализи Георги Райчев. За него се говори като за един от най-противоречивите и своеобразни български писатели, чийто път е изпълнен с упорити търсения, страстни увлечения — познаващ и символизма, и диаболизма, за да достигне до вглъбения психологически реализъм на своята зряла проза.

Трудно наистина ще свържем жестокия реализъм на творбите му „Мъничък свят“, „Грях“, „Лина“, „Мерзавец“ със силно емоционалния раздвижен стил на пиесата в стихове „Еленово царство“, наситена с приказно-лирически интонации. Но това е само на пръв поглед така. Защото белетристичните творби, за които стана дума, и пиесата в стихове имат общ белег — обект на художническия интерес е противоречивата същност на човека. Тази особеност, ярко подчертана в белетристичните творби на Райчев, е драматургически издържана и в „Еленово царство“.

Безспорно в „Еленово царство“ намираме влияние на романтични акценти от старопланинските легенди на Йовков. Не бива да се забравя и за страстното увлечение на Г. Райчев по Пшибишевски и Достоевски, по скандинавските и белгийските писатели. Подобен стремеж към противоречиво художествено изображение на сложни характери откриваме у Г. Райчев.

За да изгради своята концепция за възмездието спрямо човешкото поведение, писателят проучва огромен фактологически материал от народния фолклор. Ще приведа като пример два мотива:

Милен Милени думаше:
— Либе Милено, Милено,
Я как ми казватората:
Денем си млада невеста
нощем си горска кошута:
Бели ти поли се роса,
ситни ти зъби се роса.
(народна песен)

„Царският син погледнал и видял, че на дъното на кладенеца се оглеждало младо момиче. Вдигнал глава и съзрял върху дървото девойка, хубава като месечина... Отвел царският син момичето в палата си. Станала девойката царица. Но минало, що минало и ето царската стража видяла как всяка нощ покрай палата се явявал млад елен...“ (народна приказка).

Г. Райчев творчески интерпретира приказки и легенди от фолклора при изграждане първоосновата на своята пиеса. По време на лов цар Кардан среща красивата Алгара в гората, влюбва се в нея и пожелава тя да му стане жена. Но Алгара е девойка от друга земя. Денем народът ѝ е обикновен, а нощем войниците по повеля на боговете се превръщат в елени, скитат в горите и са плячка на ловците. Тази тайна никой не трябва да узнае — дори бъдещият съпруг на Алгара.

Не мелодрама, а конфликт, основан на жестоко, но справедливо възмездие, втъкава в своята творба „Еленово царство“ Г. Райчев. Превръщането на гордите хора в тъжни и подгонени животни не е каприз на боговете, а възмездие за тяхната предишна жестокост към човешкия род:

Нас жаждата за мъст погуби, братя.
И ние имахме могъщо царство,
но го изгубихме в едничка нощ.
...мир искаха, а ние отвърнахме
с грабежи, и пожарища, и кръв.

В това е заложена и дълбоко хуманистичната идея на пиесата — историческата вина определя в крайна сметка местата на победените и победителите. Тръгвайки от народните предания и легенди, Г. Райчев се стреми да докаже, че няма еднозначни решения в историческия ход на времето, безпричинни страдания или трайност в тщеславието на победителите. В рамките на „възможното“ художествено решение Г. Райчев поставя остро актуални за неговото време проблеми — проблемите на хуманността.

В драматургичен план тези проблеми водят към няколко основни момента. Един от най-важните за хода на действието е този, когато бащата на Алгара Гедон, господар на подземното царство, и Алкмен, годеникът на Алгара, както и старейшините, научават за „измяната“ на девойката — тя е дръзнала тайно да напуска техните владения и да излиза на горната земя, водена от странно любопитство. Жажда за мъст към Алгара светкавично пламва у всички. Дори и у тези, които я обичат най-много (по силата на житейското правило за най-голяма близост между омразата и любовта). В бушуващите чувства за незабавно отмъщение само бащата Гедон е този, който си спомня за поличбата, според чието тълкуване само саможертвата на човешко същество от рода ще изкупи вината им заради причинените от тях жестоки страдания над останалите хора. И тогава в неговата душа на господар и баща мъчително се вплитат обич към Алгара и болка за предчувствувана загуба, желание за избавление на собствения народ и чувство за бащина вина. В тази сложна вътрешна борба, в която също присъствува мотивът за „вината“ (бащината вина към Алгара), не е заложен истинският конфликт, макар че предоставя интересни възможности за различни художествени решения.

Сама княгиня по произход, Алгара е запомнила думите на своя баща:

...Обречени на смърт
дори в предсмъртния си час
не можем мъката си да открием
с човешка реч.

Героинята помни това като повеля, преди да встъпи в брак с цар Кардан, царя на „слънчевия свят“. Ето защо става необходима клетвата, изтръгната от царя, за да може Алгара да запази тайната си — никой не трябва да узнае произхода на девойката, дори и бъдещият ѝ съпруг. В общи линии това е сюжетът на пиесата — даване на клетва от страна на царя и нарушаване на клетвата. И струва ми се, че това е достатъчно основание, за да се роди един драматургичен проблем. Но Г. Райчев е потърсил друго измерение на своята творческа идея. Поискал е да узнае как се решава в драматургичен план един по-сложен конфликт, конфликтът на противоречивата личност, която обича живота безкрайно — напускането тайно на подземния свята нощем говори тъкмо за това. И в същото време възможно ли е доброволно да бъде пожертвуван този постигнат вече „щастлив“ живот. Т. е. да се даде жертва за спасението на народа, и то чрез физическа смърт.

След брака си с Кардан Алгара оставя долу, в подземното царство, своя баща, годеника си, своите близки, народа си. Тя приема с радост да стане съпруга на царя

горе, на земята, под слънцето, което за пръв път виждат нейните очи, а кожата ѝ усеща живителните му ласки. Алгара може би дори се влюбва в Кардан, забравяйки своя годеник Алкмен. Къде е всъщност любовта? — долу, в мрака, където лежи даденото обещание към Алкмен, или горе, под слънцето, където всичко сияе в блясък и чистота, обещаващи безоблачно щастие и невиждани радости? Склонният към лесни решения би предпочел естествено втория избор. Но само привидно Алгара ще ни изглежда такава... „Него, както и Стаматов — отбелязва критикът Г. Цанев в статията за Г. Райчев — не го интересува толкова отделният образ, характер, тип, колкото човешката душа, психичното явление."[1]

Стремежът на Алгара към красив и слънчев свят е стремеж на всяка младост да изживее непознатото, онова, което вещае блясък и хармония. Ето защо девойката напуска род, близки, любим и става съпруга на Кардан, без да знае или да предусеща неизбежността на изкуплението. (Впрочем проблемът за „личната" свобода, която стои над всичко, е основен мотив и в друга творба на Райчев — „Царица Неранза".) „Да живееш и се вживяваш в безграничната неуловима пъстрота на живота, но без уморителни умувания; веднъж поне да изживееш нещата, тъй както ти ги поднася живота, без да ги назоваваш с имената" — това пък са думите на главния герой от „Ecco хомо" на Г. Райчев. Авторът на „Еленово царство" ни внушава, че познанието, което съпътствува зрелостта, ще даде тласък на драматизма в душата на Алгара — естествено, ако девойката има склонност към него, т. е. ако има сетива за сложността на всеки избор. Г. Райчев много убедително е избегнал опасността от тласкане на внушенията по посока на една предварително едва ли не планирана саможертва от страна на своята героиня. В противен случай духовната същност на Алгара би ни изглеждала като „разменна" монета между двама властника!

За героинята напускането на „долния" свят и прехода към другия само привидно ще се окаже лесен. Райчев разгръща пред нашите очи изстрадването на пътищата към човешкото самопознание. Защото този, който прави своя житейски избор (на когото всъщност се отдава възможността да направи избора), трябва да узнае истинската му стойност. И то не само чрез резултата, а по цената, която трябва да се заплати за неговото постигане. Драматургичното действие се сгъстява и от обстоятелството, че в душата на Кардан назрява борба, дали да наруши дадената пред Алгара клетва и да постъпи като обикновен човек, който има право на човешка обич и всеотдайност (т. е. съпругата му да няма тайни), или да остане верен на царската си дума:

Ах, клетвата... Недей ми споменува
за нея повече. Днес турям край на
твоята игра и мъките си...

Алгара
Царю и господарю мой, смили се!

Кардан
...ти искаше да ме изпиташ, знам,
но изпитанието продължи
премного дни.

Алгара
Да те изпитам? Не.
Не аз — съдбата ни е отредила
туй тежко изпитание.

[1] Цанев, Г. Г. Райчев. — Изкуство и критика, 1943, №4—5.

Царят

Съдбата!
Тя вижда как през дните като сянка
по стъпките ти дебна аз, а нощем
очите ми не знаят що е сън!

Трета картина изцяло е посветена на преживяванията на героинята, обвързани чрез драматургичното решение на конфликта не само с Кардан, но и чрез сблъсъка на Алгара с останалия персонаж — Ферина и Анзор, нейните телохранители. Алгара трябва да напусне през нощта двореца, за да предупреди своите, тъй като царят е дал знак за предстоящия лов и елените отново ще станат жертва:

Къде са моите? Кои са те?
Сърцето си на царя дадох аз,
душата ми остана долу, там
и ето ме, че гина ден и нощ
царица и робиня на два свята...

Напрежението нараства до крайната си точка, на преден план излизат не само преживяванията на Алгара, но и обвързаността ѝ с допълнителния персонаж — заплашена е любовта между Ферина и Анзор, които са помагали на Алгара във връзките ѝ нощем с хората от нейния свят. Но всичко се подчинява на властното и непреодолимо желание у героинята да помогне на народа си — то узрява в съзнанието ѝ до степен на осъзната и необходима саможертва:

Как мога да остана тук, когато
тази нощ в гората моите ще гинат.
И той е там... И той, Ферино... Не —
аз трябва да ги известя да бягат.
Не ме възпирай.

Царят е „забравен"! По степен на драматургично напрежение измяната на съпругата достойно противостои на доказана от Алгара неизменна вярност към съдбата на своите (още повече, че за Алгара Кардан е бил всичко — обич, вяра и надежда за щастлив живот). И тук стигаме до оня момент, когато пред читателското съзнание изникват редица морални, етични, обществено-социални проблеми, чието разгръщане Г. Райчев поставя в необичайни паралели.

Много вярно Георги Цанев е доловил същностното в творческата нагласа на Георги Райчев: „Инстинктът е двигател, срещу който никой разум не може да устои. Тъмната сила на греха влече необоримо през „опасния завой", дето стои на стража общественият морал, оттатък линията на човешките понятия за добро и зло. Така се реализира грехът, а след него идва възмездието. Опит да се излезе от тоя кръг на тъмните сили в човешката природа върху друга плоскост на светли настроения и нравствено благородство представлява повестта „Песен на гората", драмата „Еленово царство", романът „Господинът с момичето"[2].

Легендите от фолклора са само основа, за да се открои съвременната позиция на Райчев, която откриваме и в зрялата му проза — търсене на хуманността в нейния най-дълбок и висш смисъл. Още повече, че тъкмо Алгара е тази, която дръзко е заявила:

[2] Цанев, Г. Георги Райчев. — Избрани съчинения. Т. 2. С., 1975, с. 270.

. . . . . .

ту слънчеви висини ме мамят,
ту леденият мрак ме упоява
и към безумни, дръзки прегрешения
неумолима сила ме влече

. . . . . .

сърцето си на царя дадох аз,
душата ми остана долу.

Душата ѝ остава там, долу — при нейния народ! За Алгара пътят до саможертвата е кратък. Но се оказва наситен с много болка, обич, синовна отговорност.

Вещият познавач на старогръцката литература Богдан Богданов въз основа на тематични принципи при нейното разглеждане обособява т. нар. „архаически период", който свързва със VII – VI в. пр. н. е. Това е времето, когато човекът се отделя окончателно от родово-семейния колектив, пораждат се обществени условия човешката индивидуалност да стане обект за художествена литература. Явява се нужда от литературна форма, която да представи индивидуалния човешки опит. Така се създава според определението на Богданов лирическият род в старогръцката литература, което прави възможно да се изрази лично отношение към съвременния свят.

Със създаването на драматургическия литературен род се оформя един синтез на индивидуален и колективен човешки опит — театърът, драмата правят своите големи художествени открития, които стигат до широките народни маси. Г. Райчев многократно проявява интерес към тенденциите в развитието на драмата. Безспорно той е познавал този процес на сцепление. Нещо повече, тази идея — за свободния човек, който черпи сила от човешкия колектив, влизайки в единение или в разрив с нормите му — е залегнала като основен, като възлов проблем в пиесата му „Еленово царство". Тя е образец за това, как от традиционната тема за „възмездието" могат да се направят актуални идейни акценти, да се извлече съвременна по звучене художествена концепция за света и човека. Тя е написана в стихове от един автор, спечелил си името на безспорен разказвач, с верен усет за белетристичното слово. Всъщност този негов интерес към поезията е започнал още тогава, когато младият творец е на ученическата скамейка. Оттогава датират и първите му стихотворни опити, които ще открием в сп. „Труд" и „Развитие", във в. „Справедливост". Те са отклик на важни според младия поет въпроси и намират място в тематиката на „Справедливост" и „Развитие".

Една от репликите в пиесата има такъв смисъл: „За чистото сърце отворени са всякъде вратите." Написал го е той, авторът на „Грях", „Лина", „Мерзавец", създателят на образа на Алгара от „Еленово царство". Следователно в тежката драма, измяна и вярност едновременно, приказно-лирическите интонации на „Еленово царство" са призвани да осъществят пластическата канава на един ярък конфликт, жесток в своята насоченост към отделния индивид. Алгара е мъртва, над нейния труп безутешно ридае единствено Кардан — защото според разбиранията на Г. Райчев саможертвата няма нужда от ненужни ефекти и много свидетели!

Привидната мекота на отношения и поведение между действуващите лица в пиесата не може да оттласне съзнанието ни от сериозността на поставените проблеми. Образите от „Еленово царство" разкриват една нова страница от развитието на българската драма, доуплътняват цялостната позиция на белетриста Г. Райчев — позиция на един романтик, безпощаден в търсене на своята истина за целостта на човешката душа.

Любен Бумбалов

АНИМАЛИСТИЧНИТЕ РАЗКАЗИ НА Г. РАЙЧЕВ — ИДЕЙНО-ЕСТЕТИЧЕСКИ И ПСИХОЛОГИЧЕСКИ ПРИНОС

Животинският свят, животните във взаимоотношенията им с хората — това е тема, която заема определено и своеобразно място в нашата литература. Благодарение на Й. Йовков, Ел. Пелин, Г. Райчев, Ил. Волен, Ем. Станев и др. тази тема се налага като художествена територия, в която писателят има възможност да разположи своята идейно-естетическа система, да изяви своето психологическо майсторство и да открие в дълбочина социалноисторическата характеристика на героите.

При Йовков например меката светлина на романтичното изображение ни открива чуден и примамлив свят, в който красотата на природата разрушава психофизическите граници между животните и хората и създава убедителна и художественоправдива мярка за естетичното и морално-етичното. Героите на този писател никога не се стремят да оценят отношенията между човека и животните откъм тяхната полезност; нито пък се впускат в разсъждения върху социалната стойност на тези отношения, защото животното за тях е с равностойни качества. Целият цикъл разкази от сборника „Ако можеха да говорят", както и включените в други книги произведения, където главен обект на художественото изображение е животното („Другар", „Балкан" и др.), освен опоетизирането на човешката привързаност към природата открива и основните принципи, в чието конкретно съдържание Йовков търси и защитава модуса на живота, смисъла и перспективата на една или друга човешка постъпка. Неслучайно в повечето творби между човека и животното съществува една открита вътрешна свобода на отношенията, която именно съдържа според автора красотата на природно даденото и нравствените качества на човека. Когато определя същността на това единство между човека и природата, между човека и животинския свят, Йовков винаги запазва тяхната индивидуалност. Те остават единни точно в сферата на ония категории, в които най-пълно се оглежда хармонията на света. Йовков очовечава животното, прави го равностойно на ценностите, които то носи в себе си, и в същото време извисява неговия свят. В този свят той търси критерия за красотата, която често пъти човек така нелепо и глупаво унищожава.

Елин Пелин се интересува предимно от социално-нравствената страна на тези взаимоотношения. Боне Крайненеца и Сивушка от разказа „На нивата" са по-скоро опит да се определят границите, в които ще протекат битово-психологическите колизии на бедния селянин, отколкото стремеж да се потърсят и уточнят естетическите нива на една или друга постъпка. Животното при Елин Пелин е другарят, неизменният помощник на човека в неговата драматична борба за съществуване. Сравнете двата близки по сюжетния си финал разкази на Йовков и Елин Пелин — „Другоселец" и „На нивата", — и ще разберете колко силно и двамата писатели се вълнуват от нечовешката трагедия на селянина, останал без най-верния си другар и помощник. Но при Йовков това вълнение естетически се издига до върховете на космическото страдание, в което изчезват различията между човека и природата. В такива моменти Йовков е поет и философ; той търси и открива оная сила на преживяването, която ни убеждава в трагичната същност на човешката личност. Докато при Елин Пелин на преден план е изведена социалната

Литературна традиция и съвременност. БАН, 1991

самота на Боне Крайненеца. Тук, сред недоизораната нива, героят е останал сам с умиращото добиче, няма ги съчувстващите на Другоселеца от Йовковия разказ селяни. И над цялото това страдание е легнало мълчанието на природата, стъписана и безгласна, изоставила човека сам със смъртта.

Равновесието на този селянин е нарушено от неговата бедност, от неволята, в която се намира след загубата на единствената му социална опора. Психологическият анализ тук следва плътно страданието на героя и авторът се стреми да бъде пестелив в щрихите си. И ако героят на Йовков след смъртта на животното все пак не е сам сред това безкрайно пространство на страданието, защото в загасващите очи на коня проблясват далечните светлини на красивото и на доброто, което в крайна сметка никой не е способен да унищожи, като част от космическата хармония, то за героя на Елин Пелин трагизмът се предопределя именно от тази необходимост — загубил социалната си сигурност, той вече няма никакъв друг изход. Логиката на художественото действие при Йовков естествено извежда до страданието, без което човек трудно би могъл да се докосне до красотата на света. Затова болката е съсредоточена в драматичното пътуване до мига, в който героят открива колко тънка е нишката на живота. Докато Елин Пелин се интересува от болката само защото тя е органическа част от социалната характеристика на героя.

И нещо друго. Когато разказва за случилото се, например с героя от „Грехът на Иван Белин", Йовков следи повече онова, което е *извършено*, без обаче да се интересува от обществено-битовото съдържание на случката. За писателя от особена важност се оказват „грехът", нравствено-естетическият нерв на постъпката, по който ще премине енергията на целесъобразното. Убитото животно тук не е просто една вълчица, а преди всичко майката — убивайки я, Иван Белин всъщност е посегнал на майчинството. В това посегателство писателят търси причините за срива между смисъла на човешкия живот и извършеното от героя; тук той търси и открива вътрешните причини както за личната драма на Иван Белин, така и за промяната в отношението на неговите съселяни. Като издига животното до височината на човека и като показва колко неубедителна е илюзията на този човек в готовността му да поддържа хармонията в природата, Йовков успешно защитава оня основен нравствен императив, който ще стане неизменна мяра за красотата в човека и в природата. От такъв ъгъл впрочем трябва да се приемат разказите от „Ако можеха да говорят" — в тях е залегнало убеждението на големия художник, че истината е винаги там, където е естественото, защото то е най-сигурната опора на действителния свят, спасението на човека и на неговото общество.

До такива изводи Елин Пелин не стига, тъй като той не се стреми към тях като творческа цел. Неговата задача е с една по-опростена структура да докаже, че човекът и животното са звено от сложната верига, наречена битие. Този писател не се интересува от ония закони, които властвуват в природата, тъй като погледът му е насочен към социалната уязвимост на човека, към неговата неспособност да решава самостоятелно своята съдба. Такава впрочем е целта и на Илия Волен — писател, който по своите житейски възгледи и творчески принципи стои най-близо до Елин Пелин. И макар в едно изказване да изразява недоволството си от начина, по който Йовков и Елин Пелин анализират света на животното[1], Волен винаги изпитва необходимостта да определи конкретно съдържание на социалните връзки между селянина и животното. В няколкото анималистични разказа („Мургата" и „Ваклуша") повествованието е обърнато изцяло към социалната, битово-психологична страна от всекидневието на селянина. Ето защо може да се каже, че те са условно анималистични произведения. Чрез отношението на своите герои към

[1] „Елин Пелин — пише И. Волен — дава домашното животно сантиментално, опоетизира го; Йовков пък го дига до човека, оразумява го. Аз не бях доволен от тях и се опитах да дам животното такова, каквото е" (Търсене на истини. Варна, 1974, с. 229).

животното Волен открива някои от особеностите на човешкия характер, които при други обстоятелства не биха могли да се видят. Сборниците „Кръстци“ и „Божи хора“ се насочват все към хора, чиито определящи черти не са нито деликатността, нито пък изтънчеността на навиците. Селянинът на Волен в същото време крие своята нежност, избягва да изразява открито чувствата си, в известна степен той дори се срамува от тях, изпитва известно неудобство да ги изявява пред другите, пък и пред себе си. По-открит е само пред добитъка си, когото обича като че ли повече и от близките си. Чичо Върбан полага много грижи за Мургата, но тези грижи съдържат не само безпокойството и заинтересуваността на селянина, а и дълбоките вътрешни връзки, които свързват човека с животното. В изобразяването на грижите за добитъка, на отношението към него Волен постига своето специфично интерпретиране на връзката човек — животно. Животното при този писател е част от всекидневието на човека, но и нещо повече. Чрез него писателят ще открие и духовния свят на своите герои, своеобразието на техния манталитет, на чувствата и постъпките им. Разбира се, срещата на човека с животното не се осъществява върху територията на оная висша нравственост, която откриваме в творчеството на Йовков. Волен не тръгва също така от сложните философски проблеми на битието, на дълбоките изкопни връзки между човека и природата, както прави това Ем. Станев. Подобно на Ел. Пелин той въвежда тези отношения в социалната атмосфера на бита, където именно се очертават практическите измерения на действителността. И в двата разказа раздялата с животното отразява преди всичко социалните стойности на отношението между човека и природата. Чичо Върбан искрено страда, когато се разделя с Мургата, и това негово чувство като че ли е по-силно от болката по починалото му дете. Продажбата на кравата за героя, пък и за цялото му семейство е скъсване на една от нишките с живота, загубване на една от опорните точки. Но двете страдания не са противопоставени едно на друго — авторът няма амбицията да показва алтернативния избор на селянина. Не това е неговата цел: с подробното описание на чувствата, които предизвиква продажбата на кравата заради „курбан на детето“, авторът се стреми да улови социалната кулминация в живота на бедното селско семейство. Чрез нея идеята на разказа открива своето критично острие, изобличителната си насоченост. Отивайки си от дома на чичо Върбан, Мургата отнася със себе си онова тихо и спокойно щастие, което е царувало до смъртта на детето — малкото щастие да се посрещат „криволяво борчовете“. Така и със смъртта на Ваклуша си отива светът на изпълнените малки очаквания, свят, в който всяко нещо отзвучава в унисон с дребните мечти на селянина.

Своеобразието на Волен идва и от факта, че той сгъстява естетическото напрежение в изобразяването на отношението човек — животно. Писателят например не забравя да спомене за Ваклуша, че и „другите овце от тази порода бяха добри, но нейната вълна и нейното мляко нямаха“. Едва ли обаче това отношение към животното отразява, както смятат някои критици, „грубия практицизъм на селянина“. Да се обобщава така художествената позиция на автора, означава да се премълчат някои особености на неговия натюрел, които запазват своето значение и в най-суровите линии на изображението. Случайно ли Волен и в двата си разказа отделя толкова място за раздялата на човека с домашното животно? Наистина практичното тук направлява в известна степен действията и постъпките на героите, но то не се оказва единствено и най-важно. Съществения писателят търси и открива в дълбоката привързаност на човека към животното, за което е мислил и се е грижил като част от неговото семейство. Именно тук, в тази „недоизказана“, „недоизречена“ обич, авторът открива истината за спотаената под огрубелите привички и навици душевност на селянина.

Георги Райчев и Емилиян Станев стоят малко встрани от тази идейно-художествена интерпретация на темата за животното. В разказите те търсят

предимно ония отношения и действия, които извеждат анализа в сферата на антропологическото обяснение на живота. И ако, както ще видим, това обяснение при Райчев е подчинено на определени психологически задачи, на влизане в генетическата диалектика между природно даденото и човешко придобитото, то при Станев ясно се откроява желанието да се открият сложните философски проблеми на битието, чиито отговори природата носи в себе си. Най-общо казано, в разказите на Ем. Станев светът на животното е автономен, със своя целесъобразност и свои особености. И тази действителност няма за източник някакво божество, което невидимо и строго направлява нещата. Вгледайте се внимателно в разкази като „Смъртта на една патица", „Един зимен ден", „Несполука" и др., и ще откриете колко важно се оказва за техния автор естествената протяжност на събитията, на този най-висш закон за самосъхранение и продължение на рода, който регулира вътрешната хармония в природата. Психологическият анализ в тях постоянно търси и следи присъствието на човека, на този човек, чиито действия непрекъснато рушат нейното величие и красота. В идейно-естетическата позиция на автора се налага схващането, че именно човекът с неговата вътрешна противоречивост и социална деформация е този, който руши, вместо да създава. Именно в диалектическата точка, където става срещата между човека и природата, Ем. Станев събира линиите на обществения морал и морала на природата.

В анималистичните разкази присъствието на природата и нейното скрито въздействие върху личността се налага преди всичко като философско-психологическа позиция и чак след това като конкретна художествена цел. Казвам това, защото тяхната съдържателна структура е определена изцяло от философско-естетическия постулат на Станев: природата е една саморазвиваща се сила и в нейните прояви са заложени законите на хармоничното битие. Ето защо тук става дума не за един умъртвен от излишни мъдрувания критерий, а за болката на психолога и художника, успял да вникне в динамиката на социално-генетическия процес. Писателят е убеден, че когато личността руши всичко около себе си (а причината за това са преди всичко придобитите в обществения опит навици!), тогава закономерният развой на нещата е затормозен и винаги извежда духа до нарушаване на неговото равновесие, до загубване на оная мярка, която в последна сметка определя целостта и силата на характера. Неспокоен и несигурен в себе си, човекът внася едно ново състояние в природата, като я прави по този начин зависима от амбициите и грешките на самото общество. Така социалните елементи в повествованието се издигат до една дълбоко зашифрована в наблюденията и размислите на писателя алюзия, която отразява верните реалистични наблюдения за общественоисторическия опит на човека и на неговата нравствена перспектива. Като писател философ Ем. Станев се възхищава от естественото, от скритата логика в развитието на природата, от нейната простота във формите на изява, но в същото време открива, че всичко е толкова сложно, че във външното спокойствие на гората, в тихите води на езерото се крие изключителният драматизъм на борбата за съществуване. И че този драматизъм и това неспокойство не са в състояние да унищожат хармонията, защото са част от самата нея, нещо повече — неин източник и следствие. Застанал сред поречието на безсмъртната, неунищожима природа, пред това величие, което се крие в смъртта на една патица, на една сърна, на една видра, човек разбира колко нищожни са неговите амбиции. Мимолетността, преходността на човешкия живот, на обикновените човешки желания, ограничавани в рамките на всекидневието, съдържат скритата социална критика на писателя, който за разлика от Йовков не спира пред затворените в нравствения императив обобщения, а търси космичното, онова, което излиза в безкрайните кръгове на галактиката.

Какво ново внася Георги Райчев в развитието на анималистичната традиция в нашата литература? В своите разкази той създава у читателя впечатление за

трагично, разкъсано и неспокойно действие, хаотично и пълно с неочаквани обрати в логиката на повествованието („Карачакал"); съсредоточава енергията на сюжета в една или няколко случки, които ще изяснят духовната същност на човека („Вълчето"); въвлича епизоди, взривяващи успокоената обстановка на едно човешко всекидневие („Човекът и лисицата"), и др. Животното при Райчев е своеобразна проекция на човешки качества и особености. Като следи и анализира изявата на непосредствените реакции на животното, писателят психолог се стреми да утвърди своята концепция за атавистичната връзка, която съществува между човека и природата. Амбицията на Райчев е насочена преди всичко към откриването в животното на ония стимули, които биологически предопределят двойствената природа на човека, неговата противоречива същност, разположена между подсъзнателната импулсивност на инстинктите и разумността на социалния опит, между двете постоянно враждуващи помежду си начала — вроденото и придобитото. Ето защо в разказите на този автор няма да открием естетическата платформа на Йовков, чрез която идеята за отношението човек — животно минава винаги през оразумяването на природата и утвърждаване на естественото начало у човека. Въвеждането на животното като герой при Райчев има определена функция — наблюденията върху него да се извеждат като скрит аналог, чрез който ще се обяснят сложните движения в човешката душа.

Това в никакъв случай не означава, че този писател вулгаризира ролята на инстинктите, нито пък че абсолютизира тяхното значение — наблюденията винаги са въведени в социално-нравствената сфера на психологическия анализ. Като тръгва от животното към човека, Райчев не се стреми да обяснява „мълчанието" на природата. Целта му е да открие преди всичко драматичното съдържание на един свят, от който човекът отдавна се е откъснал, но все още в определени моменти изпитва нуждата от контакт с него. С това впрочем трябва да си обясним защо в разказите, където животното е обект на изображение, психологическият анализ следва две постоянно пресичащи се линии на идейно-естетическа и социално-философска интерпретация. Едната линия въвежда наблюденията в директното изобразяване на животинския свят, като в борбата между човека и природно даденото открива скритото присъствие на двете противоречиви същности у човека. Ония критици, които разглеждат в такъв аспект творчеството на Райчев, поставят тази линия като основна в анималистичните му разкази. С подобен смисъл е анализът, който Р. Ликова, а по-късно и Е. Константинова правят на една от най-силните творби на писателя — „Карачакал"[2]. Мисълта на Ликова, че в образа на това животно писателят е успял да определи основните стойности на своята философия, е интересна сама по себе си. И в същото време намира известно покритие в художествения текст на произведението. „В този разказ — подчертава тя — са събрани като във фокус основните идеи на писателя, разпръснати из цялото му творчество."[3] Приемането обаче на един разказ като идейно-естетически синтез на цялото своеобразие на даден автор крие известни опасности, най-голямата от които е опростяване на неговите мирогледни и художествени възгледи. „Карачакал" е психологически етюд (като изучаване на определени черти и състояния) и социално-философско обобщение (като извеждане на тези черти в пространството на обществените отношения), но с цялото си богатство от наблюдения и майсторски изпълнена образна система разказът не може да покрие творческия натюрел на Райчев. Грешката на Р. Ликова идва от схващането, че психологизмът на този писател е изцяло подчинен за изясняване на природата на едно противоречие, което,

---

[2] Ликова, Р. Българската белетристика между двете световни войни 1918—1944. С., 1965; Константинова, Е. Георги Райчев. С., 1982.

[3] Ликова, Р. Цит. съч., с. 243.

съдържайки в себе си две взаимоизключващи се дадености, е винаги антагонистично по характер.

Другата линия на интерпретация изяснява моралния комплекс, върху който Райчев поставя разбирането си за нарушената хармония в природата и в обществения живот на човека. Това разбиране продължава разсъжденията на писателя за социалната зависимост на психиката, за нейните предопределени от битието посоки на развитие и изява. Чрез тази линия Райчев утвърждава една по-трезва и задълбочена оценка за исторически сложилите се форми на съществуване.

Разбира се, тези две линии трудно биха могли да се изолират една от друга, защото те постоянно си взаимодействуват и именно в тяхното взаимодействие лежи силата както на психологическия анализ, така и на философско-естетическите обобщения. И за да разберем в какво се състои своеобразието на Райчев, нека очертаем параболата на тези две линии в разкази като „Карачакал", „Вълчето" и „Човекът и лисицата".

Предисторията на „Карачакал", както подчертава Е. Константинова, е свързана с някакъв спомен от юношеските години на писателя, когато „видял в съседното на своето село, в Коларово, един грамаден и окован бик". Вероятно този спомен ще е бил така натрапчиво впит в съзнанието на Райчев, че той години след това се връща към него, за да му даде художествен израз след едно продължително предварително проучване на легендите от този край, както и на научния материал по въпросите на животинската биология и психология. И от обикновен житейски факт темата за животното прераства в задълбочен анализ на вътрешния свят на животното, на неговите взаимоотношения с човека. Когато четем разказа, първото нещо, което прави силно впечатление, е откритата в детайли социално-битова обстановка, в която ще се разгърнат по-късно наблюденията на психолога върху Карачакал. И това е обяснимо, защото целта на Райчев е не само да разчете движенията на инстинктите и да определи границите, вътре в които животното ще се окаже символ на една предизвикана враждебност, но и оня съпоставителен план между животното с целесъобразността на неговото природно битие и човека като система от социални навици, в които ще легне предупреждението на писателя хуманист. Ако не се отчете това, тогава трудно би могъл да се разбере философско-естетическият модел, който Райчев защитава в разказа си „Карачакал". Такъв пропуск впрочем правят Г. Константинов и Е. Константинова, когато свеждат „случая Карачакал" до една художествена алюзия за силите, които преследват човека и при определени обстоятелства могат да се окажат фатални за него[4]. Така животното се открива като носител на първична алчност, сляпа сексуалност, гола инстинктивност и стихийност — все черти, които при човека „социалният опит е изменил само външно, като ги е подчинил на редица условности"[5].

А Е. Константинова пише по този повод: „Георги Райчев много мисли, много се вълнува от мисълта за този властен зов на плътта, който иде от праисторическото минало и остава незаглушен, непокорен и от най-сложно и деликатно устроената човешка психика, и от най-силния човешки ум."[6]

В този смисъл двубоят между животното Карачакал и човека се разглежда като художествено уплътняване на непримиримите противоречия, определящи природата на личността. Едната страна на това противоречие са обществените условности, чийто „носител" става селският говедар, а другата — биологичната същност на човека, законспирирана дълбоко в неговата душевност и персонифицирана от Карачакал. Или, с други думи, човекът в светлината на тая постановка представя

---

[4] Константинов, Г. Предговор към „Избрани произведения на Г. Райчев". Т. 1. С., 1940; Константинова, Е. Цит. съч., 208—212.

[5] Константинов, Г. Цит. предговор.

[6] Константинова, Е. Цит. съч., с. 209.

„биологичен атрибут", а не съвкупност от обществени отношения. Съзнателно или несъзнателно между природата и обществото се поставя изкуствена граница, която е преодолима единствено чрез прехода в атавистичното, чрез оная необяснима и необуздана стихия на „праисторическото", което „помита всичко по пътя си, всичко руши, изпепелява, смачква". В контекста на една такава концепция победата на човека в двубоя му с животното се въвежда като завоевание на човешкия разум над биологичното, чиято неовладяност и неконтролираност се „обаждат" от време на време в обществения опит на личността[7].

Мисълта, че в човека са залегнали две взаимноизключващи се същности, които го водят към гибел, лесно би могла да се обори. Нейната несъстоятелност е очевидна и аз няма да се опирам върху нея. Трудно би могла също така да се приеме и тезата за техническата революция като изход от разрушаваща човешката цялост зависимост, съподчиненост на природно-инстинктивното, защото така според мене една революция (дали ще бъде научна, или техническа това е просто въпрос на социалния опит) има своя смисъл само когато води до усъвършенстване на връзката между човека и природата. Подчиняването на нейните възможности за потискане на едното в името на другото винаги води до трагични последици. И не е изключено Райчев в този разказ да е интуирал именно тази опасност, убеден в неподготвеността, а оттук и в неспособността на едно общество да реши въпросите на историческото развитие.

Може обаче да се приеме желанието на Г. Константинов и Е. Константинова да потърсят и определят спецификата на отношението човек — природа, защото природата малко или много упорито поставя своя отпечатък върху личността и независимо от обществеността въздействие запазва някои свои позиции. Но оттук именно започва и неубедителната трактовка на споменатите критици. Неправилно още в самото начало на анализа те се опитаха да наложат убеждението, че Райчев съзнателно е оголил художествената идея на разказа — човек е естествено съчетание от разумното и от животинското, съзнателното и биологичното, и че наблюденията на писателя са насочени именно в търсене на жизненоправдив материал в защитата на тази идея. Дали обаче е така?

Погрешността на една такава постановка идва преди всичко от това, че в случая се приема като единствена творческа задача изучаването на животното Карачакал и на неговия предопределен от самата му природа антагонизъм с човека. Но ако е така, си мисля, тогава наистина трудно бихме могли да разберем цялата философия на Райчев и вероятно ще звучи доста правдоподобно поставеният от Е. Константинова знак за равенство между Карачакал и самия писател[8]. Едно такова заключение звучи почти неубедително. В действителност нещата стоят другояче и не в подобни разсъждения е затворена истината за този разказ, пък и за самата концепция на автора.

Повествованието на „Карачакал" започва с един съзнателно успокоен ритъм на художественото действие, въвеждайки ни в някои битови подробности на случката.

---

[7] „Зловещата гибел на Карачакал — ще заключи Е. Константинова — е израз на вярата в човешкия разум, който ще победи сляпата стихия на пола, в неограничените възможности на човешкия технически напредък. Техническият прогрес, разумът побеждават карачакаловското начало у човека, овладяват оная древна, наследствена стихия, която руши, гази, помита всичко, което й се противопоставя, но която в същото време е очарователна с първичната си мощ, с неизтощимата си жизненост" (Константинова, Е. Цит. съч., 211—212).

[8] „Подобно на Карачакал — пише тя — писателят е могъщ владетел на полето, с тънки обоняния за мириса на ливадите, закопнял за съживителните лъчи на тракийското слънце, което събужда сладострастни тръпки по могъщата снага на бика. Както и Карачакал, и Райчев сякаш съзнава своята сила на единствен, непокорен, непобедим в своето царство. Неограничаван от никакви предразсъдъци, от никакви книжни канони и тези, той свободно разгръща първичната сила на таланта си и изстраданите си житейски концепции" (Константинова, Е. Цит. съч., с. 212).

И още тук Райчев залага основните елементи на интригата, от които не е трудно да се разбере, че през цялото време ще става дума за определен тип взаимоотношения. Защото от обещанието на говедаря („Дядо хаджи, главата си залагам, ако дам да падне косъм от него — нека селото ме съди") до първоначалното съприкосновение на животното с човека лежи едно пространство, в което Райчев ще разположи причините за непрекъснато задълбочаващия се антагонизъм. „Говедарят държеше пред себе си дълга дрянова сопа, изрязана от корена на дървото. Той дигна сопата на рамо и подвикна — Карачакал тръгна покорно навън. Отначало той не разбра какво правят с него, извърна глава и спря. Може би не му се искаше да се отдели от другите. Същия миг покрай очите му профуча дряновата сопа и ако не беше отклонил овреме глава, щеше да опита тежестта ѝ. Чу се пак отсеченият вик на говедаря. И Карачакал пое напред."

Това описание не само ни въвежда в атмосферата на разказа, но и открива характера на първия контакт, който Карачакал има със средата, сред която му е отсъдено да живее. Тук животното се сблъсква с човека, като претърпява първото си сериозно поражение. И в тоя двубой не се крие никаква алюзия за подсъзнателното, за биологичното. Всичко е един естествен ход на събитията, които са реални както в своето зараждане, така и в своята реализация.

Като поставя върху такава основа творческата си задача, Райчев насочва анализа към откриване на ония върхови моменти, в които най-ясно и категорично ще се открои същността на философско-естетическата опозиция човек — животно. Неслучайно, когато става дума за тази опозиция, писателят ще се стреми да фиксира психологическото състояние на животното с глаголи, които не само ще определят близостта му до човека, но и ще посочат конкретния смисъл на всички качества, които издигат Карачакал в символ на едно обществено съобразно поведение: „Карачакал не *разбра* какво правят с него", „Карачакал спря настрана и *дигна любопитно* глава", „Карачакал *не подозираше* това", „Карачакал *знаеше*", „Карачакал *чувствуваше*", „Карачакал *съзнаваше* силата си", „В очите на Карачакала *блеснаха* ядовити пламъци", „Карачакал *не забравяше* стадото", „Карачакал *обичаше* да гледа" и др.

От друга страна, изборът на такива обстоятелства ще зависи точно от движението на нравствено-естетическите стойности от животното към човека и след това, проверени в директността на техните взаимоотношения, ще се върнат като философски извод за природата на обществото. Ето как например изглежда изчистената от подробностите на действието структура на сюжета: раждането на Карачакал — първият му сблъсък с човека и със света въобще — избухването на биологичната страст у него — второто му поражение при сблъсъка с човека и неговото унизяване — трагичният му край. Вътре в тази структура Райчев включва допълнителни елементи, които доуточняват социално-нравствения характер на двубоя между човека и животното, всекидневната философия на живота, разсъжденията върху избора като отношение към заобикалящия свят и като отстояване на възможни и на илюзорни права на съществуване.

При художественото уплътняване на своята идея Райчев следва оная последователност на събитията, чрез която най-убедително би могло да се стигне до истината за човека и животното. Ето защо тезата „злото ражда зло, насилието — насилие" разделя художественото действие на две части, всяка една от които откроява социалната обреченост на определен тип държание (самотата на силния!) и природната енергия на инстинкта за самосъхранение. В същото време прераства чрез участта на Карачакал във философско обобщение, от една страна, за природата, която се оказва неспособна да съхранява достойнствата на собствената си целесъобразност и от друга — за обществото, което не може да отговори на най-високите изисквания, събрани от разума в кодекса на човешкия морал. Убеждението

на Райчев, че разминаването между природата и човека става именно тогава, когато едната страна направи опит до подчини другата, се издига в разказа като универсален код, чрез който би могла да се разчете диалектиката на общественото развитие. В двубоя на Карачакал с говедаря Куно и с младия пъдарин в самото държание на животното, осъзнало своята физическа сила, има нещо, което логически извежда нашите съждения в сферата на нарушената целесъобразност, на едно взаимно несъобразяване, което именно тласка в повечето случаи човека и животното в смъртен двубой. Тук Райчев вече се интересува от тази вътрешна симетрия, която винаги е била нарушавана; неговият поглед е насочен към всичко, което в своята генетическа предопределеност или социална формираност пречи на човека да се издигне над собствения си егоизъм и късогледство.

Има нещо показателно и доста интересно като замисъл в това движение на Карачакал подир стъпките на непрекъснато изплъзващата се от животинския му разум истина за устройството на света като враждебност, като влечение и като несигурност. Природно даденото в него му пречи да осмисли нещата и затова винаги по-силна се оказва сляпата възбуда пред неизвестното, готовността по-скоро да го отрече, отколкото да го приеме като една необходимост. И тази крачка, ни подсказва авторът, е длъжен да направи именно човекът, но и той се оказва неспособен поради ред причини, залегнали в самия него и в неговото общество. Ето защо психологът Райчев никога не изпуска възможностите, които предоставя логиката на художественото действие, за да докаже, че цялата сила и красота, неповторимост и трагичност на живота се крият в неговата пълнота, в постоянството, с което този живот се открива непрекъснато като нещо ново, като нещо противоречиво в своята конкретност и единно в своята същност.

От тази именно философска позиция Райчев ще тръгне, за да обясни „явлението Карачакал". И ако се вгледаме внимателно в перипетиите на разказа, несъмнено ще ни направи впечатление тая съзнателно търсена диалектика в отношението на Карачакал като враждебно настроена сила и като търсене на топлина и разбиране. „Онова, което беше забранено на другите — разказва Райчев, — нему се позволяваше. Дори Куно говедарят беше друг вече — не господар, а приятел и закрилник. Той го гледаше през студените зимни дни, хранеше го, поеше го. Решеше го утрин с кръгъл железен гребен, милваше го и му приказваше галени думи. И Карачакал му отвръщаше със същите ласки. Той духаше ръцете му, търкаше челото си по гърдите му и махаше с късите си рога, а пъстрото му око се смееше с весел смях." Следващите епизоди (борбата с младия пъдарин, пакостта, която Карачакал прави на селяните, и т.н.) се наслагват в устойчивото убеждение на писателя, че и във връзката човек — животно решаваща се оказва необходимостта от опазването на ония морални закони, които са способни да съхранят единството на правата и на задълженията. За Райчев това единство е с общовалиден характер и се отнася с еднаква сила както за човека, така и за животното. Тук именно писателят психолог търси и открива вътрешните причини за утвърждаването на оня модус вивенди, в който се оглежда трагическата съдба на Карачакал. Може ли едно същество — човек или животно — се пита авторът, — да бъде щастливо, когато се подчини на по-силния? И неговият отговор е отворен към логиката на житейските обстоятелства.

Този въпрос впрочем усложнява естетическата фактура на разказа и открива пред читателя цялата трудност, която е трябвало да преодолее Райчев в опита си да разбере и обясни сложната парабола на живота. И без да се впуска в излишни разсъждения, писателят снема тази парабола в битието и трагичния край на Карачакал. Победен от човека, единствено в полето животното осъзнава своята сила, изживява сладките тръпки на свободата. В полето, сред природата то разбира какво е загубило в своето примирение, в близостта си до света на човека. В тая обстановка Райчев анализира подробно неговите преживявания, преживявания на „обезвредения, обкования, унижения". Оттук авторът тръгва към яростния и

безумен бунт на животното срещу онова непознато общество, готово да му отнеме всичко, което би го направило щастливо. И цялата сложна амалгама от чувства е така плътно обрисувана, така зрима, че се възприема безрезервно, изцяло, с всички рецептори от читателя. А краят на фабулата разрешава убедително психологическата и философската загадка за животното Карачакал, в което се съдържат повече човешки черти, отколкото животински инстинкти.

Има нещо показателно и в сюжета на разказа: Карачакал защитава своята свобода, а човекът я покушава. Нарушена е хармонията в техните взаимоотношения и това според Райчев е следствие от нарушаване на една целесъобразност, върху която се крепи смисълът на битието. Към този смисъл писателят насочва логиката на художественото действие, в него той търси признаците на една голяма опасност, надвиснала над човека и човешкото общество. Може би краят на разказа е едно хрумване на Райчев, но дълбоко в него са вплетени нишките, по които изтича енергията на отрицанието, на безпаметния бунт, на дълбоката убеденост в онова, което така точно и силно звучи в думите на индианския вожд Сиатъл, казани в края на миналия век: „Какво е човекът без животните? Изчезнат ли всички животни, човекът би умрял от голяма самотност на духа. Каквото и да се случи на животните — то скоро се случва и на човека!“ И без да насилваме идейния контекст на произведението, естествено ще стигнем не до някакъв крайпътен знак, изписан с фройдистки йероглифи, а до нещо много реално и правдиво: нарушената хармония в живота. Така Карачакал прераства в дълбок символ не на биологичното, сляпо сексуалното, а на дълбоко човешкия стремеж към свободата, към волността.

В подобен аспект са решени и другите два разказа — „Човекът и лисицата“ и „Вълчето“. И в двата случая Райчев търси отново пресечните точки на прагматичното битие с природната целесъобразност на нещата. Двубоят между човека и животното в действителност е защита на правото на съществуване. А идеята, че в защита на това право винаги побеждава по-силният, се налага като възможност да се определят конкретните стойности на тази почти атавистична враждебност, която разделя разума от инстинкта, прави почти невъзможно откриването на онова пространство, където те биха могли да се установят като хармонична даденост. Хитростта на човека и на животното винаги имат една и съща цел, която е подчинена на тази враждебност, но в същото време формите на нейната изява подсказват колко различна е стойността на вътрешно-нравствения стимул, който поддържа разума и инстинкта в тяхната амбиция да надделеят един над друг. Както в „Човекът и лисицата“, така и във „Вълчето“ побеждава разумът, но тази победа винаги води до едно трагично състояние — самотата на победителя. За нея авторът подготвя своя читател с началните думи на повествованието („Посред заснеженото поле усамотено лежи сградата на малката гара. Селището е на няколко километра от гарата и началникът с двамата си чиновници и стрелочникът са като загубени в околната снежна пустош и виелиците.“) и с нея ще завърши двубоят между човека и животното. След смъртоносния изстрел всичко ще изглежда „толкова пустинно и човек можеше да си помисли, че по земята няма вече топли селища, шумни градове и гърмящи през полета влакове, а че открай време под просторите цари това ледено мълчание“. Има нещо йовковско в тези заключителни акорди, които подсказват, че на Райчев не е била чужда философията за съхранената красота на поддържаната и усъвършенствувана хармония. Човек е дошъл на този свят, ще заключи авторът, не само за да взема, а и да раздава, да поддържа, да укрепва, да създава. Безсмъртието на живота не може да се подчинява на никакви условности и съображения. Безсмъртието на живота се крепи върху непрекъснатото движение и особено място в това движение се пада на човека. Той трябва да е готов да приеме своите задължения (като следствие от природната закономерност!) и да не злоупотребява със своите права (като следствие от обществено сложилите се

условия на живот!); да се стреми към такъв начин на съществуване, при който единствено природно съобразното може да стане оправдание на извършеното.

На този философско-етичен принцип Райчев подчинява и сюжета на „Вълчето“, разказ, в който темата за взаимоотношенията между човека и животното е изведена като директна защита на определен морално-дидактичен кодекс на човешкото присъствие в природата. Омекотените линии на повествованието, топлата атмосфера, битовите подробности, дълбокото навлизане във вътрешния свят на човека и на животното — всичко е подчинено на желанието да се докаже, че добротата и грижата, искрените чувства могат да създадат и от „звяра помощника и другаря“ и че злото събаря онова, което е съграждано така дълго и търпеливо. Хармонията тук се нарушава не защото „вълкът козината си мени, а нрава никога“, а понеже човекът, на когото е съдено да поддържа тая хармония, да я създава и направлява, не проявява във важния момент разумността на своята сила. Затова Райчев прави цялостен психологически разрез на сцената, в която си дават среща човешката непоследователност и грубост и животинският инстинкт.

За Георги Райчев животното е част от природата и носи в себе си нейните сложни измерения и нейната съвършена хармоничност. При взаимоотношенията си с човека то открива онния страни от живота, които, без да бъдат вулгаризирани, се налагат като един нов и интересен свят, в който е определено благородното място на човешката разумност. Затова разказите „Карачакал“, „Човекът и лисицата“ и „Вълчето“ са повествование не само за животното, но и за човешката етика, за красотата и грозотата на човешкия жест и в не по-малка степен — предупреждение към хората, увлечени в своите амбиции, забързани в решаването на въпросите на своето битие, забравили, че истинският живот е там, където не е прекъсната връзката между природно даденото и обществено придобитото.

Йордан Василев

ДЕБЮТЪТ НА ИВАН ХАДЖИЙСКИ В СПИСАНИЯТА „ФИЛОСОФСКИ ПРЕГЛЕД“ И „ИЗКУСТВО И КРИТИКА“

В началото на март 1937 г. във „Философски преглед“ се появява заглавието „Историческите корени на нашите демократически традиции“ от Иван Минков (Хаджийски). С много свои белези тази статия е показателна, възлова, повратна, ако щете — съдбовна за развитието на своя автор.

Изминала е половин година от самозакриването на „Кормило“, единствената литературна трибуна на културните дейци с антифашистки разбирания. Всички опити да се създаде нова са осуетени от властта или се оказват неефикасни. А 30-годишният автор усеща как у него напират идеи, дошъл е моментът на зрелостта. Дотогава не му е идвало и наум да печата в издание, което не е свързано с партията на работниците. Но инстинктът му подсказва, че настъпва период на мрак, че скоро едва ли ще може да бъде основно ново списание или вестник с открита прогресивна насока. Тогава той решава да се обърне към уважавания професор от Философския факултет, който бе проявил необикновена благосклонност и търпимост към своя експанзивен и дори опърничав студент. По време на упражнения младият троянски комунист си бе позволявал да спори и дори да апострофира всеобщо тачения проф. Д. Михалчев.

Моментът за тази нова среща между двамата иде с обещаващи обстоятелства: сп. „Философски преглед“ вече е имало достатъчно време, за да покаже толерантност към различни мнения и идеи през своите изпълнени осем годишнини, в него сътрудничат автори с различна ориентация и между тях видни философи, писатели, публицисти. Освен това в края на 1936 г. проф. Михалчев се завръща в София след двегодишно пребиваване като първи пълномощен министър на Царство България в Москва. Може би не е бил без значение и един биографичен факт, без съмнение известен за жадните рецептори на Хаджийски — съпругата на проф. Михалчев е сестра на загиналия през 1925 г. изтъкнат деец на комунистическата партия Димитър Гичев, самата тя активна литераторка и участница в сп. „Философски преглед“.

И тъй марксистът Хаджийски, който не прави компромис със своите възгледи, решава да потърси гостоприемството на това демократично списание, което в очите на мнозина от неговите другари минава за буржоазно.

Искала се е голяма доза решителност, за да прекрачиш прага, през който минават само автори „от лъв нагоре“, и при това да предложиш ръкопис (той с положителност е бил написан с намерението да бъде предложен тъкмо във „Философски преглед“), който не крие идейната позиция на автора, а напротив — дръзко влиза в атака. Днес е трудно да се схване тази почти скандалност на статията и тя се възприема като едно кротко изложение на схващания.

Но проф. Михалчев не е забравил и след десетилетие този напрегнат за него миг. Интересно е да се взрем в интервюто му от 1948 г.:

„Когато дойде за пръв път при мене, аз видях един човек, тих, затворен, мълчалив. Повече слушаше, по-малко говореше. Донесе ми статия. Аз я прочетох. Трябва да ви кажа, че тя не беше блестяща. Аз му казах откровено:

— Господин Хаджийски, статията ви е добра. Аз мога да я отпечатам още сега, в този й вид. Но виждам, че не е това, което можете да ми дадете вие. Поработете

върху нея, задълбочете анализа на психологическия портрет. Вижте клетките, мускулните влакна, и тогава ми я донесете. Сега сте ми очертали само отделните органи — ръце и крака. А аз искам да видя клетките, обмяната на веществата, мускулите.

Той се сконфузи. Човек рядко може да срещне по-чувствителен автор от него, което показваше, че е мислил много върху статията.

Разбрах, че ще я вземе и няма да ми я донесе повече. Затова посегнах, дръпнах статията от ръката му и казах:

— Аз може би греша. Оставете ми я! Аз ще видя какво да се направи.

Слушайте сега какво стана по-нататък.

Той се изчерви още повече. И ми каза:

— Господин професоре (той рядко ми казваше господин Михалчев), господин редакторе... (но в думата „редакторе" вложи малко, съвсем малко троянска язвителност и аз го схванах), аз ви моля да не печатате статията в този ѝ вид. Знам, че няма да ми я дадете. Но аз ще ви донеса друга статия. Ще се постарая.

Повече нищо не каза. Нито дума. Стана и си отиде.

Аз се позасрамих.

(Тук проф. Михалчев се усмихва.)"[1]

Споменът често прави аберации. У професора се е запазило впечатлението за някакво колебание и нежелание да отпечата този текст, а също и за опасение, че ще изпусне един интересен сътрудник. В действителност нещата вероятно са стояли малко по-иначе. Статията (както я виждаме и днес) съвсем не е слаба и опитният редактор след първия прочит е схванал това. Но за него в онзи момент е било ясно и друго — този текст ще го постави в конфликт с колеги от факултета (тогава Историко-филологически, вкл. и специалност философия). И все пак той се е решил — дал е път на дебютанта веднага, без отлагане. Статията е отпечатана в следващата книжка (списанието излиза на два месеца).

Но време е вече да видим какъв е този текст, за който именитият професор припомня така подробно след доста години.

Освен заглавието — „Историческите корени на нашите демократически традиции" — и едно бегло анонимно споменаване — „намериха се общественици и професори...", в статията на пръв поглед няма нищо предизвикателно.

Интонацията е спокойна, бих казал — академична, като се изключи финалът. Материалът е исторически и привидно неутрален. Нападки няма срещу никого. Текстът, изграден с такт, с умение за дозиране и градиране, ловко прикрива своя полемизъм.

Заглавието не може да не прикове вниманието на тогавашния читател. Споменаването за демокрация в момент, когато Търновската конституция е отменена и голяма част от дейците на разтурените политически партии водят битка за възстановяването ѝ, когато Илия Бешков създава прочутата своя карикатура („Никой няма да се сети, че аз съм я откраднал"), когато заслепени политици и безскрупулни кариеристи пригласят на вносните теории за отживелостта на тази институция и нуждата от нова обществена структура, като се опитват да правят реклама на тоталитаризма, споменаването за демокрация тогава е било предизвикателство. А Хаджийски не пропуска да назове още в началото и самата Търновска конституция.

И за да не остане съмнение относно действителната, вътрешната тема на текста, за да не се сметне, че заглавието е случайно, още първата фраза поставя проблема с тревожност:

---

[1] Топалов, М. За Иван Хаджийски, за българските писатели, за родината. Фрагменти от разговори с проф. Димитър Михалчев. — Лит. мисъл, 1971, № 5, с. 152.

„Пред нашата общественост стои един голям и съдбовен въпрос: из кой път трябва да бъде поведена близката ни политическа история — по пътя на демокрацията или по пътя на авторитаризма и автокрацията?“

В първия ред стои категорично и приковаващо: „Съдбовен въпрос“. Самата фраза има въпросителна форма. Като че авторът стои пред своята публика и знае, че е длъжен да ѝ зададе този съдбовен въпрос. Още с встъплението на тази своя първа творба от периода на зрялост Хаджийски прибягва до похват на реториката, застава в ораторска позиция. Едва ли може да се приеме, че тази нагласа иде случайно. Тя очевидно е повеля на времето (и като политическа, и като жанрова ситуация), на съдбовността на момента, когато трябва да се бият камбаните, да се говори, да не се мълчи (мисълта от неговия фейлетон „Гражданска смърт и безсмъртие“)[2], да се разяснява, да се убеждава. А това е основният признак и призвание на реториката.

В краткото встъпление авторът спокойно изяснява своя възглед за „историческа приемственост“, говори за „политически реализъм“ и това е вече един сериозен намек, защото той влиза в съзнанието на читателя в полемика с неназования свой антипод — политическия авантюризъм. А това е асоциативна верига, която бързо включва болезнения спомен за двете национални катастрофи. Тяхното начало бе сложено тъкмо чрез ограничение на демокрацията — през 1911 г. чл. 17 от Конституцията бе прередактиран и разреши на монарха да сключва тайни договори без знанието на Народното събрание.

След като е успял да прикове интерес към думите си и да възбуди тревога, той превключва към напълно неутрално (разбира се, само привидно) историческо изброяване, припомняне: краят на турските завоевания пред Виена в 1683 г., ролята на българското занаятчийство и учредяването на автономия за неговите организации с ферман от 1773 г., просвещението, борбата за черковна независимост и после за политическо освобождение, като подчертава, че при всички тези прояви у българина се формира и затвърждава чувството за демокрация. После той се спира на създаването на българската нация, на чувството за единение, за да напомни отново в обобщение: „И ако можем да говорим за политическо съзнание и политически традиции на нашия народ, това са традициите на демокрацията.“ Почти по същото време по-подробно разглежда същия въпрос в отделна статия във в. „Глобус“.

Следващият откъс от текста е разделен на три номерирани пасажа, в които се разглежда турското самодържие, представено в „три лица“: 1. турската администрация; 2. българското изедническо чорбаджийство; 3. гръцкото духовенство. Хаджийски използува данни и постановки от трудове на проф. П. Ников и Н. Станев, от сборника за миналото на Копривщица, от спомените на П. Пешев и изложението уж запазва своя неутрален научен ход, но отведнъж се появяват „чужди тела“, сигнали за някаква стилистична пренагласа. Още когато говори за единението на народа, той прави изненадващо за подобна научна статия заключение: „Когато Иван Арабаджията чистеше своето шишине, той знаеше, че ако това не правят българите от всички краища на България съгласно общия революционен план, това шишине ще служи само за лов на зайци и мечки.“

Тази фраза може да се приеме като неовладяна склонност към шегобийство или пък като осъзната нужда да се освежи с хумор историческия обзор, да се избегне монотонието. Но оттук нататък започват все по-често да се мяркат подобни елементи, неприсъщи за високия научен стил и за една статия, разпараграфена по точки. В една фраза ще ги съзрем причудливо бракосъчетани с терминология: „Настъпи ерата на прочутото турско социално безгрижие и грижи за *кефа и рахатлъка*.“ Но и самият термин е сходен по своя характер — „социално

[2] Хаджийски, Ив. Гражданска смърт или безсмъртие. Есета, статии, рецензии, интервюта, фейлетони. Съст. и ред. Й. Василев. Варна, 1986.

безгрижие“ е всъщност метафора, т.е. нетермин. А веднага след него иде и откровена игра на думи — „безгрижие и грижи“. Отново се притичат на помощ и турцизмите, тук особено на място.

В друг случай заключенията са представени чрез метафорен мост в глагола: „Върху загниването на тази администрация *поникнаха гъбите* на корупцията и произвола.“ При трети повод коментарът е даден под линия и сам е допълнен с многозначително обстоятелствено пояснение: „... и до днес старите хора си спомнят *с въздишка* за турските данъци.“ При четвърти случай внушението е възложено без съмнение тъкмо върху чуждия стилистичен елемент: „Решенията на Първото народно събрание в Оборище се взеха с дигане на *мазолестите ръце* на депутатите — селяни и занаятчии.“

А когато стига до „чорбаджийската изобретателност за обиране на народа“ — израз, сам неприсъщ за високата наука, авторът отведнъж напълно скъсва с историческото изложение и се залавя да *разказва* анекдотични истории: за чорбаджи Кътьо в Бяла черква (без да пропусне да отбележи в скоби, че той е един от предателите на Бачо Киро), за Илия Видинлията в Габрово, за неговия приятел Иванчо Димчев, за безименния търновски йошурджия (в двете досегашни издания досадна печатна грешка го превръща в „търговски йошурджия“ — пълна безсмислица), за севлиевците Велко Тарафа и Христо Пулеков, впуска се в разсъждения за „чорбаджийски тефтер“, напомня за четиримата троянски чорбаджии и др.

Всички тези поучителни примери имат наистина и функцията да разнообразят, да направят по-популярно историческото изложение, но те са адресирани съвсем не към строгите очила на научната публика.

Това е без съмнение още един обичаен ораторски похват за освежаване на аудиторията и за нейното емоционално привързване към внушаваните идеи. Но за текст от 13 печатни страници присъствието на толкова чужди елементи е направо изобилие.

Като че ли за да опровергае подобни умозаключения, авторът бърза веднага след тези неприсъщи отклонения да се върне към общоприетото научно изложение, отново прибягва към групиране по точки: 1. Аграрният въпрос; 2. Правната сигурност; 3. Чорбаджийският въпрос. Това са според него „обществените задачи на освободителните борби“, които са и „движещите сили на тези борби“. И отново тук прозвучава основната тема: „Революционните комитети бяха организувани не на началата на водачеството, а на равенство.“ Това е преходът към енергичния финал, където авторът вече ще си разкрие картите.

Завоят към настъпателна, бих казал дори, агресивна интонация, се осъществява отново чрез най-практикувания ораторски похват — въпроса: „Каква бе идеологията на водачите на революционноосвободителната партия?“

И започва стремително изброяване: те „до един бяха демократи“, не се пропуска и напомнянето, че „някои дори се намираха под влиянието на социалистическите и народническите идеи на XIX в., за да се закове актуалното заключение, съпроводено с убедително присъствие на уважавани и популярни имена: „И Каравелов, и Левски, и Ботев, и Захари Стоянов се чудеха как може българският народ да чака освобождение от една държава, която държи в робство своя собствен народ!“ Може да става дума за царска Русия, но преведено на езика на тогавашните (в 1937 г.) вълнения това значи: как може да се чака национално обединение (постоянният лозунг на буржоазния печат и на властвуващите политици) с помощта на държава, която е превърнала пред очите на цял свят своя народ в роб, в механизиран и безропотен изпълнител на налудничава воля.

Това е удар по външните врагове, които се представят за покровители. След това авторът без всякаква боязън насочва острието към върховната институция в

тогавашното българско общество. Отново чрез исторически напомняния, един вид цитиране: „Левски, който беше най-самобитният българин и с това най-добре изразяваше тежненията на народа, беше за демократическа република.“ С две думи: монархията, ето една от основните причини за националните катастрофи, а тя е първото нарушение на демократическите традиции.

Второ напомняне: в учебника по „Словесност“ на Добри Войников има „специални уроци против чорбаджиите“. Разбирай: втората съществена причина е в самото наличие на богати, на капиталисти, на буржоазен строй. И веднага заключението:

„Такива бяха политическите идеи на нашето Възраждане, на нашето освободително движение. Нашето освобождение беше борба за политическа и стопанска демокрация.“

На Възраждането и на възрожденците никой не се осмелява да посегне, това е общопризнато достояние на народа ни. И Хаджийски умело блокира възможното недоверие или отрицание чрез позоваването си на тези устои. А тъкмо в онзи период на начална фашизация на страната ни се правят опити за превратни тълкувания на възрожденски идеи, както и за омаловажаване или дори отрицание на част от възрожденските дейци — революционерите. Точно тази е причината, това е вътрешният двигател за създаването на текста, който се появява във философското списание.

И оттук започва пряката атака. Изчезват всякаква деликатност и предпазливост, няма място вече за тях:

„У нас често се повтаря една *лъжа*: че българинът бил с робска психология и че тази психология имала извора си в петвековното турско робство. Не е вярно нито първото, нито второто.“

Контрадоводът е кратък и съкрушителен: „Малко са народите, които са дали толкова жертви за извоюване на свободата си.“

Атаката продължава ескалиращо: „Не е вярно... Не е вярно...“ и стига до болезненото явление:

„Че политическата ни демокрация е така тясно свързана с нашата освободителна борба, личи и от следния факт: Когато у нас се направиха първите опити за ликвидиране на политическата демокрация, намериха се обществеици и професори, които обявиха националноревюлюционното ни движение и неговия върховен израз — Априлското въстание — едва ли не пагубни за България.“

Библиографското позоваване под линия — „сп. „Просвета“, г. 1, кн. 2, 4 и 5“, ясно изтъква, че не става дума за някаква отминала епоха, а за тогавашното парещо всекидневие, защото посочената първа годишнина на списанието е от предните 1935—1936 г. Трябва да се види кои са неназованите опоненти. В статията за Априлов от проф. Борис Йоцов четем:

„И ако в България се явеха след Априлова не десет крупни революционери, а пет скромни просветители от негов род и дух, които биха отворили училища като Габровското на запад и на юг в българската земя, ако в Цариград би се открила българската гимназия, както замисля П. Р. Славейков, или университет, както мечтае Ив. А. Богоров, българският народ, обединен от Охрид до Тулча и от Ниш до Чаталджа, кой знае дали би дочакал страшния свой разлом през 1878 г.“[3]

Това недвусмислено отрицание на революционното течение в Българското възраждане е било първият подтик да се възрази. В една от следващите книжки на „Просвета“ излиза и статия от проф. Петър Мутафчиев, който изказва интересно мнение, нелишено от социалнопсихологическа предпоставка:

---

[3] Йоцов, Б. Василий Евст. Априлов. — Просвета, 1, 1935, № 2, с. 135.

„Освобождението, за което ние сами нямахме никаква заслуги, а след това — неочаквано лекият ни успех при Съединението и войната в 1885 г.... Ние заживяхме с лекомисленото съзнание, че големите постижения в историческото битие на един народ не се нуждаят от дълга и всестранна подготовка... Поради това народът ни навлезе в най-новата си история с психиката на парвенюто и авантюриста: две черти, които и до ден-днешен образуват най-характерната особеност в духовния образ на нашия полуинтелигент."[4]

Тук намекът за прибързаността, т. е. революционните действия, е далечен и прикрит. В мисълта на големия историк има и плодотворна преценка за същността на полуинтелигента, един от постоянните герои на Хаджийски. Но статията се включва в контекста на цялата серия от изказвания срещу дейността на революционерите. Основните възражения е предизвикала следващата статия. Неин автор е проф. Михаил Арнаудов. Той представя нашето възраждане като низ от усилия на изтъкнати личности, оспорва една мисъл на Ботев за народната революция:

„Защото може ли „народната революция" да разкъсва робските окови, задоволявайки вкуса на младите за славни героични дела, тя има и печалната развръзка — да оставя големи части от общото отечество под чужда власт и да изнурява в нови, най-рисковани борби народните сили, отстранявайки често за дълго бляна за национално единство. Който не знае етапи и не върви методично в извоюването на най-голямото човешко благо — свободата, той я губи най-неблагоразумно или я използува твърде непълно, без великата радост да я споделя с всички свои сънародници."[5]

На това Хаджийски противопоставя своята теза за Възраждането като „сложен обществен процес", като изтъква решителната роля на революционерите за Освобождението.

В същата книжка на сп. „Просвета" е отпечатана и статия от стария писател и общественик Тодор Влайков в характерно заглавие: „Ако то не беше станало..." Заглавието има предвид Априлското въстание. Влайков цитира същата фраза от статията на Б. Йоцов, която бе приведена по-горе, за да сподели, че отдавна същата мисъл била узряла у него, но изпитвал неудобство да я „направи предмет на обществено обсъждане"[6]. Ето и една от възловите оценки на престарелия писател:

„Ако въстанието в 1876 г. е било една съдбоносна грешка с непоправими за целокупния български народ последици, тази грешка се дължи на факта, че в един даден, от решаващо значение момент, чувствата са взели връх над разума, буйният възторг — над спокойния разсъдък, временните примамни успехи — над по-далечните, по-трайни и сигурни постижения."

Очевиднно Хаджийски не е можел да остави без отговор всички тези в основата си антиреволюционни възгледи. И той намира достоен, а същевременно ясен начин да се изкаже: без пряко да полемизира с отделни фрази и постановки, без дори да сочи заглавията и авторите на статиите, той влиза в спор с основните постановки и се задоволява да насочи тактично читателя си към повода за рязкото идейно несъгласие чрез една бележка под линия.

Направих тази дълга екскурзия в идейните схватки през средата на 30-те години, защото иначе полемичният характер на дебюта на Хаджийски във „Философски преглед" би останал скрит, както и досега не е посочен от изследвачите, а с това остават спящи и много от скритите значения на текста.

Изтъкнатите обстоятелства хвърлят светлина и върху спомена на проф. Михалчев. Можем да предположим, че прочитайки ръкописа на предлаганата статия

---

[4] Мутафчиев, П. За културната криза у нас. — Просвета, 1, 1935, № 4, с. 393.
[5] Арнаудов, М. Народностната идея като двигател на Българското възраждане. — Просвета, 1, 1936, № 5, с. 527.
[6] Влайков, Т. Г. Ако то не беше станало... — Просвета, 1, 1936, № 5, с. 528.

(края на 1936 г. или януари на 1937 г.), той е бил смутен от несъмнената ѝ насоченост срещу публикации на негови колеги от факултета. Но въпреки колебанието си той ѝ е дал място в своето списание.

Противниците и идеите, с които авторът воюва, се посочват чак в самия край на текста — като че мимоходом. И това е един от признаците на публицистична похватност — да прокараш словото си до читателите въпреки цензурата, въпреки натрапените официални идеи.

Финалът е вече подготвен и той прозвучава с тимпанните удари на четирикратно повторено във възходяща интонация „без": „Без нашето вътрешно освободително движение ние щяхме да станем задунайска губерния. Без това движение не беше възможно поражението на консерваторите в Учредителното събрание. Без това движение... Без това движение..."

След бурните „без, без, без, без", в чисто музикално изграждане като финал на симфония идват двете звучащи успокоено, но настойчиво бавно заключителни фрази — за демокрацията и отново — за Търновската конституция, тогава символ на демокрацията.

Прибегнах към сравнение с музикални принципи, но все пак трябва да се види и да се каже какво представлява всъщност този текст. Без съмнение авторът няма стремеж да издирва нови исторически факти, следователно не преследва осведомителност. Наред с това обаче страниците му гъмжат от културеми — в случая гранични, решителни събития от историята, действителни личности с техни характерни постъпки или идеи и т. н. С това си качество текстът на Хаджийски рязко повишава своята социална функционалност, защото задоволява глада на съвременния човек от културеми, както посочи Никола Георгиев[7].

Може би трябва да търсим нови исторически съпоставки, тълкувания? Дали ще открием тук някаква нова историографска концепция? Авторът ни предвардва от такива изисквания — той добросъвестно препраща към изследванията на историци. Материалът, с който борави, е познат, проучен. До известна степен нова е неговата интерпретация. Но едва ли ще се намерят достатъчно основания, за да бъде обявен този текст за исторически концептуален. Това не е историография.

Тогава да отпратим произведението в обширната област на журналистиката? Трайността на текст, издаван в книга десетилетия след първопечатането му, предпазва от подобна прибързаност. Не може да се каже за него с лека ръка — вестникарство, маскирано като ученост.

Полемичната насоченост, недекларирана съвсем ясно, но несъмнена, насочва към определена зона. Непрекъснатото съобразяване с невидимия читател, т. е. апелирането към аудитория и въвеждането на разнообразни похвати от ораторската проза показват, че текстът стои далеч от неутралната научност и няма нищо общо със спекулативното мислене (в най-добрия смисъл на това определение). Авторът цели практическото разрешаване на конкретни обществено-политически задачи. Най-лесната работа е да се отсече: та това си е публицистика. Но това определение още не е жанрово и самото е толкова обхватно, че през цели епохи в него се включват и голяма част от литературните жанрове.

На няколко пъти споменах старанието на автора да внушава, да убеждава с всички средства — и по рационален, и по емоционален път, а нерядко и като разчита на изградената вече в обществото историческа митология, свързана с явления (Възраждането) или личности (Левски, Ботев). Не на последно място той разчита и на своето слово — и като лексика, и като интонация, и като композиция. Слушателят е пред него като жив и той трябва да употреби всичките си сили и възможности чрез слово да го приобщи към своите идеи и цели. Тази форма вече хилядолетия се обозначава с наименованието „проповед". И така ми се струва —

---

[7] Георгиев, Н. Тиражи, окървавени раса и семиотика. — Пламък, 1984, № 12.

пред нас е една съвременна проповед. Сигурен съм, че произнесена, тя ще звучи още по-силно, още по̀ на място отколкото в страниците на философското списание. Затова в нея всъщност никак не са чужди посочените „чужди" елементи. Затова те така прилягат към цялото, включват се в неговата динамика.

Хаджийски произнася пред обществото своята проповед върху болезнено актуални политически проблеми, като използува исторически материал и фон, но привлича на помощ какви ли не допълнителни средства и похвати, включени дееспособно в изпитания от времето реторичен жанр. Използувани са и въпросите, и повторенията, и изрежданията, и обръщенията към публиката като връзка или акцент („ние можем да минем сега към разглеждане на някои подробности", „аз ще посоча най-куриозните"), и метафорни преноси, и вградени анекдоти, и просторечия, и турцизми с тяхната принадена хумористична натовареност... Ораторската авторска позиция е спойката, конститутивният елемент на текста.

Произведението е изградено с необикновено чувство за мярка — и в словесния подбор, и в композицията, и в интонационните варирания — от ударност и тревожност към плавно натрупване на доводи, после игрива шеговитост в разказвателност и увлекателност, за да завърши с гръмка настойчивост и твърда убеденост във финала.

Текстът не назовава само една своя опора, но тя е истинският му темел: моралната позиция. Ораторът, разбира се, сам няма да декларира — аз съм нравствена личност. Но ако е наистина вътрешно обвързан с народната нравственост и предан към достоянията на миналото, това несъмнено личи в неговото слово, защото никъде не е толкова лесно доловим фалшът, както в проповедта. Отсъствието именно на този елемент превръща речите на мнозина от тогавашните буржоазни политици в куха и бомбастична фразеология, в зле прикрита демагогия с евтини битови обещания за близкото бъдеще или с мъгляви призиви от най-общ характер — за национално единение, за обединение на целокупното отечество... Но задължителната, посочена още от Квинтилиан нравствена позиция липсва, защото отнапред се знае, че ораторът се е изправил пред бъдещи избиратели и че едничкият му стимул е да ги убеди да гласуват за него, а щом това стане, той тутакси забравя идеалите, обединението и обещанията... До следващите избори.

Силата на нравствената личност, както я виждаме в „Историческите корени на нашите демократически традиции", е реалната безкористност на автор, който проповядва не заради себе си, а заради тези, които го слушат.

* * *

Годините 1937 и 1938 са период на бурно развитие за дарованието на Хаджийски. Чрез проявите си в сп. „Философски преглед" той става не само забелязано и дори популярно име сред интелигенцията в столицата и в провинцията, но открива истинския залеж на своето творчество — и като тематика, и като жанр. През тези две години той не участвува в други издания. Изключение прави серия от няколко статии във в. „Глобус". Те разглеждат периода на формирането на българската нация и развитието на общинското самоуправление през Възраждането чрез пример от миналото на Габрово. По външен вид те са исторически, а в подтекста си крият публицистична острота, полемизъм, отново напомнят за демократичните традиции на миналото, за да подскажат как те се рушат. Авторът намеква за това още в началото:

„Преди да почна изложението, трябва да призная, че то ще бъде малко скучно, особено за тези, които не разбират още от сега смисъла му."[8]

[8] Минков, Ив. Габрово под турско. Общинско самоуправление. — Глобус, № 14, 18 февр. 1937; Хаджийски, Ив. Гражданска смърт или безсмъртие. Варна, 1986.

През 1939 г. Хаджийски отново излиза с мнения по актуален повод. В първата книжка от втората годишнина на сп. „Изкуство и критика“ се появява негов отзив за „Обща теория на изкуството“ от Тодор Павлов. Освен всичко друго трябва да се посочи отново удивителният усет на социалния психолог да се ориентира към издания с прогресивна позиция. Той съди по фактите, пренебрегвайки каквато и да е предубеденост или груповско твърдоглавие. Голяма част от писателите комунисти тогава бойкотират списанието на Георги Цанев, обявено като „второ издание на „Златорог“, въпреки че полемизира със златорожци. Реално погледнато, „Изкуство и критика“ е единственото демократично литературно списание през време на фашизма и отказът от участие в него лишава от трибуна авторите, несъгласни с официозната политика.

В „Изкуство и критика“ сътрудничели Г. П. Стаматов, Радевски, Далчев, Фурнаджиев, Илия Бешков, Орлин Василев, Константин Петканов, Любомир Пипков и др. Тяхното участие било достатъчно основание, за да се включи и той в дейността на списанието.

Отзивът за „Обща теория на изкуството“ има за цел да обърне внимание върху книгата на теоретика марксист и същевременно да посочи необходимостта от стабилна идейна подготовка и позиция за всеки писател. Текстът на Хаджийски не предлага нито анализ, нито оценки за формулировките на учения, по отношение на книгата той остава на равнището на информацията — изброява какви въпроси се разглеждат.

Същевременно социалният психолог не пропуска възможността да се спре на един напълно неразработен и незасяган от друг автор въпрос — за ролята на социалния опит при формирането на писателската личност. Размислите и обобщенията му са не само интересни и днес, продължават да имат не само историческо значение. Хаджийски търси причината за бързото творческо изчерпване, за тесния кръгозор и отсъствието на обхватни изображения на съвременния социален живот и като проникновен психолог се добира до корена на явлението:

„Нашите писатели идат обикновено от село или от малкия град. В София те донасят със себе си един ограничен жизнен опит, добит от преживявания и наблюдения на една ограничена среда. И по-нататъшната им литературна работа се състои от експлоатацията на този мъничък багаж.“

Може би столицата преобразява и обогатява този ограничен опит? Социологът не е пропуснал да проследи развитието на своя типаж при променените условия:

„Общественото положение на нашите хора на изкуството е такова, че те не могат да влязат във всички обществени среди на столицата, чийто живот дава материали за най-новото ни обществено, нравствено и психическо развитие. Мнозина съзнателно странят от столичните низини. Така че, без да бъдат в средите на социалните върхове, бягайки от низините, нашите хора обикновено прекарват дните си в един триъгълник, очертан от канцеларията на вестникарската редакция, квартирата и литературното кафене...

И понеже по този начин те черпят материали и вдъхновение само от своето минало, създава се едно убеждение, че за да бъде човек писател, достатъчно е да има само вдъхновение. И това убеждение става стил на литературната работа, защото не се слагат по-големи мащаби; получава се едно равновесие на възможностите и никой не се сеща да каже, че тук имаме едно непозволено „взаимоопрощение грехов“.“

Не са много литературните работници в онова време, които така ясно виждат процесите и състоянието на родната култура. Хаджийски е в състояние да схване всичко това не само защото притежава вече школуван поглед за преценка на социалните фактори, но и защото самият е социална личност, а не е егоистично съсредоточен върху завоюване на някакъв относителен успех и престиж сред масата на посочената от него посредственост.

Магдалена Шишкова

ЕДИН ОТ ТЯХ БЯХ АЗ...
(Никола Вапцаров и поезията на антифашизма)

Веднъж в разговор със съвременници на Никола Вапцаров в родния му град Банско някой спонтанно изрече: „Той си е наш!“ Запитах: „На кого? — На Банско? На Пиринския край? На България?“ След пауза на размисъл последва обобщението: „На България, но... и на човечеството!“ В този мъдър отговор се съдържа истината за сублимната принадлежност на човечеството и човешката духовна общност чрез принадлежност на родината, народа, революцията, чрез талантливата и саможертвена защита на най-светлите идеали на епохата. Принадлежност по призвание и дълг, по личен избор и повеля на времето, по мащабност на духа и поетическите послания. Принадлежност — извоювана с дело, със слово и подвиг, — станала безсмъртие.

За съвременните изследователи на Н. Вапцаров е повече от ясно, че художественото му дело[1] — с огромното си проблемно и интерпретационно богатство — представлява не само върхов момент в утвърждаването на пролетарската ни литература, но и своеобразен синтез на най-плодотворните развойни линии в областта на естетиката, философията и поетиката на националната ни художествена класика. В това малко по обем дело — единствена приживе издадена стихосбирка със симптоматично за времето заглавие „Моторни песни“, неголям брой стихотворения, шедьоври на поетическото мислене, невключени в стихосбирката поради строгия авторски подбор и по цензурни причини или пък създадени след излизането ѝ — се съчетават сложно традициите на патриотично-патосното светоотношение (Ботев, Вазов, П. П. Славейков) с духовните прозрения на психологическата лирика с открит или приглушен драматизъм (П. К. Яворов, Д. Дебелянов, Н. Лилиев), по-късно — с интерес към делнично-предметните измерения на „обикновения“ човешки свят (Далчев, Багряна, Д. Пантелеев) и авангардната мисловна провокативност, модерното „оварваряване“ на поетическия слог и изказ на българския експресионизъм (Гео Милев, Ламар, Фурнаджиев).

Потърсим ли — при невероятната му творческа и човешка изключителност — приобщеността на Никола Вапцаров към едно или повече литературни поколения, ще назовем имената на Пантелей Матеев, Крум Пенев, Никола Ланков, Христо Радевски, Младен Исаев, Ангел Тодоров, Александър Геров, Александър Вутимски, Коле Неделковски, Радой Ралин, Валери Петров, Богомил Райнов, Божидар Божилов. При цялата пъстрота на дарованията и човешките биографии, при големите различия в степените на реализация, те разкриват в творчеството си родствено урбанистично съзнание, сходна отзивчивост към една и съща проблематика и поетика, а комунистическите идеи, пронизали по различен начин художествения им мироглед, дават основание да ги обединим в относително единна художествена генерация градски поети от пролетарски тип. Ще подчертаем с особено внимание творческата дружба на Никола Вапцаров с Христо Радевски; ще отделим името на най-близкия на сърцето му човек и приятел — поетът-публицист Антон Попов, с когото са братя не само по перо, по душевен строй, по нравствена култура, по

[1] Тук става дума само за поезията на Н. Вапцаров, създадена от 1936 г. до 1942 г. вкл.

поведение, но и по съдба: застават рамо до рамо пред фашисткия съд, пред леденото безмълвие на Гарнизонното стрелбище, в безсмъртието... Ще припомним, че Никола Вапцаров се вглежда внимателно в прозата на младия Георги Караславов, където открива съчетание на епическо мислене със социален психологизъм и драматизъм, че Николай Хрелков (с когото има лично познанство с трайни психологически дири) го привлича не само със стоицизма на борец комунист и нравствено изградена личност с необичайна литературна култура, но и с примера на едно творчество, свързало песенно-изповедния лиризъм със сюжетно-фабулната повествователност. От Николай Марангозов, а може би от мнозина изброени дотук, а най-вече — от революционното минало на родния си край и настоящето на политическото всекидневие — Никола Вапцаров придобива изострен творчески интерес към големия въпрос на всяка голяма литература: въпросът за съотношението личност — социална съдба, човек — история.

Картината на човешките и творческите му привързаности и пристрастия, на духовната и художествено-мирогледна родственост би била непълна, ако не спомена за близостта му с такива представители на революционната ни художественотворческа интелигенция като художниците Александър Жендов, Борис Ангелушев, Стоян Сотиров, Николай Шмиргела, Иван Керезиев; като артистите Иванка Димитрова, Сашо Стоянов, Магда Колчакова и режисьора Боян Дановски; като мнозина от членовете на дружеството „Нови художници", на Македонския литературен кръжок и говорещия хор „Гоце Делчев".

Но стремително извисен връх в националната ни художествена панорама, Никола Вапцаров откроява най-ясно внушителния си образ в съизмеримостта и градирането на множество отправни точки в поетическата география на света. Днес той разкрива реалната си духовна мащабност в контекста на сложната обществено-политическа и художественотворческа обстановка на 30-те и 40-те години в Европа, чието историческо съдържание се определя от драматизма на антифашистката борба и Втората световна война. Мястото му в трансформационните мисловно-естетически процеси на века се обуславя от принадлежността му към поетите на социалистическата революционна класика, поетите на Съпротивата и антифашизма. Повечето от тях влизаха в света на духовните ценности не само с талант, но и с граждански биографии. Ставаха творци, защото бяха личности. И това беше най-голямото им социалнопсихологическо предимство, най-неоспоримото им достойнство. То определи до голяма степен приносното им присъствие и авангардната им роля в панорамата на световната литература.

Днес, когато неумолимият съдник — времето — е подредил вече стойностната йерархия на създаденото от тях, оказва се, че Никола Вапцаров обективно е изиграл ролята на един от най-пълноценните изразители на новаторското им художествено мислене, на духовното им родство и мирогледно единство, на новаторската им идейно-тематична, образна и стилистична близост. Става дума за единство и близост не от контактологично естество — тогава те не са се срещали, познавали, превеждали, чели взаимно, — а за близост типологична, родена от сходното изживяване на кардинални за човечеството събития и проблеми, оформила закономерно естетико-развойния модел на хуманистичната антифашистка поезия на десетилетието.

Внимателното съпоставително-разграничително проучване от позициите на литературноисторическата дистанция на преживяното време и натрупания художествен опит показва, че Н. Вапцаров е сред доминиращите фигури на литературното братство поети на антифашизма, в големия списък на които ще подчертая имената на Федерико Гарсия Лорка, Пабло Неруда, Назъм Хикмет, Бертолд Брехт, Луи Арагон, Пол Елюар, Владислав Броневски, Юлиан Тувим. Това поетическо съзвездие открива своя първообраз в дръзко изрязания върху революционния

хоризонт на Европа профил на поета новатор Владимир Маяковски, чието художествено дело е своеобразна енциклопедия на социалистическата революция, лирически кодекс на червения авангард на човечеството.

Направим ли опит синтетично да очертаем типологическата характеристика на генерацията антифашистки творци, ще изтъкнем на първо място факта, че тя утвърди качествено нов тип граждански и творчески статут на личността на поета. Маяковски определи най-точно този статут с думите: „Участие в революцията и революционност на методите на участие." Антифашистката поезия без изключение беше поезия на участието, което в условията на фашизма и Съпротивата означаваше участие със слово и с оръжие във всекидневието на историята. Участието, активната действена съпричастност тогава носеше името борба, непримиримост, сражение, чийто епохален исторически драматизъм Никола Вапцаров метафорично обозначи с понятието „двубой". И неслучайно това понятие придоби категориален смисъл и концептуално значение в поезията му.

В гранична за цялото човечество историческа ситуация създателите на художествени ценности ставаха творци на революционни събития и дела с общочовешка значимост, отговорност и последствия. Създаваха ярка политическа поезия, която сама влизаше в борбата, ставаше част от борбата и нейно оръжие. Лявата и авангардна художественотворческа интелигенция на Европа, чийто талантлив представител бе Вапцаров, завинаги напусна лоното на творческия солипсизъм, егоцентризъм и избраничество, за да се зачисли по свой избор в действуващия боен отряд на прогресивното човечество, на воюващата революционна класа. Авторските и гражданските съдби на мнозина от поетите антифашисти от различни меридиани на човешката земна общност по времето на фашистките диктатури, Съпротивата и Втората световна война потвърждават този факт с исторически смисъл в художествения живот на Европа, с трайни последици в литературната ни съвременност.

Във Франция Луи Арагон и Пол Елюар, превъзмогнали мнимата революционност и авангардност на дадаистичната и сюрреалистичната си младост, се включват в Съпротивата и създават социалистическа поезия. Испанската гражданска война изтръгва чилийския поет Пабло Неруда от интелигентския херметизъм, за да го изведе до авангардните редици на световната революционна поезия. В условията на фашизма участието — борба, най-често означава граждански изпитания, изгнание, затвор, смърт. Първата скъпа жертва на франкистския фашизъм, установил десетилетна диктатура, е поетът художник Федерико Гарсия Лорка, разстрелян в пролетта на разцъфтяващото си многостранно дарование. Испанската гражданска война-революция, разтърсила политическата съвест на човечеството и задълго станала фокус на международното обществено внимание, издига на вълната на големите художествени постижения Антонио Мачадо (загинал в емиграция след разгрома на Испанската република) и Рафаел Алберти — редник на републиканската армия, познал изпитанията на емиграцията и фашистките лагери. След време Рафаел Алберти ще каже: „В годините на емиграцията аз написах най-много и може би най-добри стихове за моята Испания, за моя народ." Със самочувствието на духовен емигрант в собствената си родина Никола Вапцаров ще напише тъкмо за Испания стиховете: „Сега за мене ти си участ,/сега за мене си съдба/и аз участвам неотлъчно/в борбата ти за свобода" — които днес осмисляме като класически израз на действен интернационализъм, на мащабно, планетарно политическо мислене. Показателен е фактът, че преди да напише най-хубавите си песни на патриотична тематика — „Родина", „Земя", „Имам си родина", „Елтепска", „Илинденска", — Никола Вапцаров бе създал вдъхновените си творби за Испания, а преди това

стихотворенията „Епоха“, „Горки“, „Пушкин“[2]. Тъкмо с публикациите на стихотворенията „Сън“ и „Песен на другаря“[3] от испанския цикъл той става популярен сред българската прогресивна читателска публика, която едва след две години ще има в ръцете си единствената му самостоятелна книга „Моторни песни“. И там — в „Моторни песни“ — Вапцаров ще обособи четири самостоятелни циклични единства — „Песен за човека“, „Песни за родината“, „Песни“ и „Песни за една страна“, — за да обозначи четирите доминиращи и равноправни начала в художествения си свят и самосъзнание: Човекът, Родината, Поетът, Светът (тогава съсредоточен в тревожна Испания).

Революционните поети на Германия — Брехт, Бехер, Вайнерт, Щефан Хермлин — пишат в изгнание. Гръцкият поет Одисеас Елитис, авторът на поетическия шедьовър „Аксиом ести“, твори в чужбина като борец срещу италианския фашизъм. Владислав Броневски, свързал голямото си дарование и живота си със социалните борби на полския пролетариат, по време на Втората световна война също е в политическа емиграция. На Броневски принадлежат думите: „Борбата е най-възвишеното съдържание на нашето творчество.“ Петнадесет години Назъм Хикмет е из фашистките затвори, където успява да съхрани искрящото си жизнелюбие, за да напише по-късно „Легенда за любовта“ или пък „Човешка панорама“ — кореспондираща идейно-тематично, образно и по епическа проблемност на художественото мислене със стихотворението „История“ на Никола Вапцаров. Революционната борба оплодява творческото развитие на Витезслав Незвал. Друг син на Чехословакия — духовен родственик на Вапцаров по светоусещане и гражданска участ, — редакторът на вестник „Твóрба“, членът на Централния комитет на Чехословашката компартия Юлиус Фучик написа под сянката на бесилката изповедно-публицистичната си книга с предсмъртно завещание: „Хора, обичах ви, бдете!“ Със същата интонация на оптимистичен трагизъм Никола Вапцаров бе казал: „Но да умреш, когато /се отърсва/ земята/ от отровната си плесен,/ когато милионите възкръсват,/това е песен,/да, това е песен!“ Като военен пилот във Втората световна война, макар от позициите на по-абстрактно човеколюбие, французинът Антоан дьо Сент-Екзюпери — авторът на есеистичните романи „Земя на хората“ и „Боен пилот“, на философско-лиричната поема в проза „Малкият принц“ — заявява: „Ролята на свидетел ме ужасява. Какво съм аз, ако не участвувам? Имам нужда да участвувам, за да съществувам.“ Тези думи, изречени в немерена реч и неособено популярни дори днес, когато популярността на „Малкият принц“ надмина очакванията, могат да бъдат приети за ключова формула към личностното и гражданско-творческо самочувствие на поетите антифашисти.

За Н. Вапцаров участието — борба за човечност, за нов свят и ново човечество, се превърна в нравствен абсолют и върховен смисъл на съществуването. Борбата-участие стана първопричина, сърцевина, съкровен смисъл, върховно предназначение и на поезията му. Той създаде образец на поезия на участието в съвременния социално-етичен и ценностно-онтологичен смисъл на това понятие. Единна мирогледно-естетическа система, Вапцаровата поезия предлага непреходни критерии за активна хуманистична съпричастност и политическа ангажираност. Съпричастност и ангажираност със съдбата на Човека „от най-затуления тъмен кът“ на битието и от авансцената на Историята; Човекът — едновременно субект и обект на големите и повседневните събития и дела в тази История („История“, „Епоха“, „Хроника“, „Двубой“). Човекът от епическия двубой на класата, колектива, народа („един от тях бях аз“...) и от самотната му, всекидневна епическа битка за

---

[2] Никола Вапцаров. Ръкописно наследство. С., БАН, 1982. Тук се посочва установеното или предполагаемо време на създаване на стихотворенията.

[3] „Сън“ и „Песен на другаря“ са публикувани за пръв път съответно във в. „Заря“, № 5093, 20 юли 1938; в. „Заря“, № 4941, 19 февр. 1938.

„парченце хлеб“, за необходимия минимум илюзии („Рибарски живот“), за оцеляване на „пшениченото зърно“ човешка вяра в „мрачните дни“ на ненавист, разочарования („Дохождат дни...“). Човекът, измъчен в ограниченото до херметизъм пространство на личното страдание зад „всяка стена и ограда“, хванат „в капана на живота“, затворен в „клетка“, в алениращия завод и под „стоманената каска — небе“ на войната... и човекът с разширени, отворени духовни пространства, който се съизмерва със „звездите отгоре“, със „синята безбрежност на морето“, с летежа на металните птици в „небето синьо“. Човекът — възведен от анонимната си безименност до ревностен опонент на монументално-епични събеседници от типа на Народа, Човечеството, Епохата, Историята.

Съпричастност и ласкаво състрадание към децата („Послушайте, малки,/ послушайте, мънички мои...“), към неудачника самотник („Един слеп...“). Съпричастност и действена ангажираност със съдбата на родината — „Аз мисля, че първата капка, която/ от своята кръв/ за света ще пролея, /ще бъде за мойте/ поробени братя,/ ще бъде за нея.“ Мирогледно осмислена, целенасочена съпричастност към историческия път на класата, на прогресивните сили на човечеството във всички етапи на епохалното им единоборство със силите на ретроградността, етапи, белязани с възход и падения, с кървави човешки драми и могъщи подеми, с морална низост и жажда за широки духовни кръгозори („Двубой“).

Политическа ангажираност от висш разред с фундаменталните проблеми на човечеството — войната, социалните преобразувания в световен мащаб, научно-техническият прогрес, отчуждението на човека от природата... — и поемане историческа отговорност за съдбата на света. Този тип участие-отговорност, проява на зряло политическо мислене, на обогатена рефлективност и нараснала нравствена взискателност, бе характерно изобщо за поетите на антифашизма, които днес смятаме поети на човечеството. Политическата ангажираност означаваше интернационална солидарност. Когато Н. Вапцаров с езика на поетическата условност в „Двубой“ превъзмогна временните исторически граници, унищожи пространствените разстояния, постигна множественост на присъствието, стана вездесъщ, епически мащабен, планетарен, за да защити универсалността на прогресивните идеи и приобщи тези идеи към „Libertè cherie!“ на Великата френска революция, към песента на моторите в свободното небе на мечтаното човечество, когато се нареди под „кървавите знамена“ на испанските републиканци, Владислав Броневски им изпрати своето поетическо послание „No pasaran“. Във времето, когато Вапцаров писа „Във Мексико златното зърно/ изгарят във парни котли./ А роби с напукани бърни/ събират го нощи и дни“, когато предупреди — „В заводите „Круп“ днес отливат гранати./ Натъпквайте здраво! За нас са те, братя./ Те нашата кръв из полята ще пият./ Натъпквайте здраво! Милиони сме ние...“, в Германия — Бертолд Брехт изпя знаменитата „Песен за солидарността“ и произнесе поетическа възхвала на героя от Лайпциг Георги Димитров. Когато Вапцаров създаде изповедното писмо „Писмо. Майко, Фернандес убит...“, за да съпостави историческата драма на испанския народ с личното страдание на една от хилядите жени — съпруги на герои, Пабло Неруда в „Песен за майките на загиналите войници“ откри друг зрителен ъгъл — майчинския — към същата историческа и човешка драма.

Осмислили епическата преломност на своето време, влезли в диалог, в полемика с епохата, поетите неизбежно влизаха и в „диалог“ помежду си: поетическата карта на света през десетилетието разкрива разнопосочна и многостепенна кореспонденция на поетически гласове, преплитане и пресичане на послания, успоредно движение на мотивни интерпретации на общи или сродни теми, едновременност и тъждественост на граждански жестове и реакции, които

значително по-късно могат да бъдат анализирани в тяхната детерминизираност и закономерност, корелативност и типологическа отличителност.

И тъй — поетическо съзнание, гравитиращо към планетарност — широко отворено за проблемите на човечеството в екстремна историческа обстановка, властна обвързаност със съдбата на класата и прогресивните обществени сили, с идеите на революцията и хуманизма, с човешката духовна общност. Това са основните отлики на поезията на антифашистката революционна класика. На алиенацията — хронически болест на човечеството от двадесетото столетие — тази поезия противопоставя морала на солидарността и взаимността, жаждата за социалност, за принадлежност и обвързаност; издигна императивите на общуването и взаимодействието. Участието-борба в нея означава проява на колективистично съзнание и колективистична етика в най-добрия, зачитащ човешката изключителност на индивида смисъл на тези понятия.

Затова бихме казали: за Никола Вапцаров, както и за мнозина от представителите на европейската антифашистка поезия, крилатата фраза на Декарт се преосмисля, трансформира и обновява в съзвучие с времето — „Communico, ergo sum" — „Общувам (приобщавам се), следователно съществувам." Такъв е непрокламираният девиз на тази поезия. Така достигаме до друга, безспорна типологическа отлика на поезията на Съпротивата и антифашизма — нейната осъзната, мирогледно осмислена комуникативност. Комуникативност също от нов тип — като априорна авторска позиция, като избран конструктивен принцип, продиктуван от демократичния генезис, от войнствуващия антиестетизъм, от актуалните социални функции и разширения, масовизиран социален адресат на тази поезия. Комуникативност — пронизваща всички равнища на системно-структурната организация на творбата, засягащ всички елементи на текстовата ѝ функционалност. Обърнете внимание: една от най-натоварените семантични единици с голяма честота на употребата е обръщението (което имплицира осъзната комуникативна ситуация, диалогична необходимост, връзка между субекта и обекта на поетическото послание): „Родино на Гоце и Даме", „Майко, Фернандес убит...", „Учеше ме, майко, ти със притчи", „Ти помниш ли морето и машините", „Не бойте се, деца, за утрешния ден", „И ти, завод, се мъчиш пак отгоре", „Как мислиш, приятелю, ти", „Мъже и жени, народ/ ще строим завод на живота", „И аз не спя, и те не ще заспят./ И ти не ще заспиш, човечество", „Какво ще ни дадеш, Историйо, / от пожълтелите си страници?", „Но в бурята ще бъдем пак със тебе,/ народе мой, защото се обичахме..." Диалогичност, целенасочено избрана комуникативна авторска позиция, интимно общение-съпричастие с един или повече читатели, слушатели, събеседници, приятели, в чиято интелектуална готовност и емоционална отзивчивост безрезервно се вярва. Чието единомислие и способност за единодействие са крайната цел на поетическото слово. Оттук и диалогичност не само във вътрешнообразната система, в многообразието на формите на изява на лирическия „аз", но и извеждане на комуникативността до жанровоконструиращ принцип и жанровопродуктивно начало. Не е трудно да се забележи, че не само Никола Вапцаров, а и мнозина от споменатите поети на Съпротивата проявяват трайно предпочитание към жанрови форми с открита (и откровена) комуникативност: писмата, песента — Вапцаров нарече не само единствената си стихосбирка „Моторни песни", но и циклите в нея и отделни стихове „песни"; химните — „Неспирно напирай, разраствай", „Огромен град със звезден покрив", „Ще строим завод..." и т.н. Демонстрация на откровена комуникативност, пряко насочване към социален адресат с богати социални поръчения и задачи се съзира и в предразположението към публицистичните или литературно-публицистичните жанрови форми — „Доклад", „Хроника", към апела със злободневна политическа цел — „Селска хроника", към философско-епическото обобщение-послание — „История"...

Поетите на антифашистката хуманистична поезия осъществяват по различен начин комуникативността като идейно-естетически и изобразителен принцип, но обща за всички е новаторската им антиестетичност, водеща до „приземяване", прозаизиране и разговорност на поетическата лексика. А това освобождава поетическия текст от традиционното му орфическо песенно начало. Разновидностите, формите на реализация на разговорността са много и различни; варират от агитационно-пропагандната реторичност и патетика, насочена към многобройна аудитория — Маяковски, Брехт, Пабло Неруда, Назъм Хикмет, Вапцаров („Ще строим завод" и др.) до съкровената доверителност, изповедност — отново у Вапцаров: „Послушайте малки, послушайте, мънички мои...", „Пролет моя, моя бяла пролет...", „Понякога ще идвам във съня ти..." и т.н. Никола Вапцаров постига разговорността и прозаизирането чрез характерни за устната реч езикови обрати, чрез своеобразна трансформация на словореда, чрез словесни предизвикателства спрямо синтактичните норми на литературния език, чрез резки семантични изненади, провокиращи интелектуалното напрежение, интелектуалната бдителност, изискващи пъргави емоционално-мисловни реакции у читателя, за предпочитане — у слушателя-събеседник и приятел. Тази семантична провокативност, разчитаща на нарасналата мисловна активност на публиката, бе, разбира се, характерна още за поезията на Владимир Маяковски и неговите следовници на много места в света, но не е излишно да се подчертае, че нейната авангардност и функционалност са родствени и на интелектуалната поезия на 60-те и 70-те години на нашия век, че тя кореспондира по замисъл и задачи с поетиката и практиката на Брехтовия „епичен театър", разчитащ на зрителя — естетически съмишленик, трезв и скептичен сътрудник на драматурга с ясно съзнание за условността на сценичната реализация, за „театралността" на театъра.

Типологическото сходство и новаторство на поетите от антифашистката революционна класика се проявяват с особена сила и категоричност в постигнатата богата душевна структура на създадения от тях многонационален, но своеобразно единен, родствен лирически герой. При опит за генерализация ще констатираме, че в многобройните си превъплъщения той остава реален и земен, жив човек от плът и кръв, от достойнства и уязвимости, конкретен и битовизиран, делнично обикновен и духовен и винаги с осезаемо човешко присъствие. И това е може би най-голямото му предимство пред лирическите му събратя от предходните десетилетия. Това предимство го прави не само близък, „свой", но и нужен на читателя. „Обикновеността" на човешкото му присъствие не означава обедняване и прагматично елементаризиране на житейското многообразие; тя е съчетана с богат спектър на социални предназначения и роли в живота: той е работник, дребен чиновник, хамалин, огняр, селянин, рибар, поет, стачник, хайдутин-харамия, революционер, летец-изпитател в „пробна машина"... той е огняроинтелигент по новаторското определение на поета — интелектуалец и работник с обширна естетико-литературна култура, с богата за времето професионална техническа подготовка и с още по-богата култура на изживяванията, на емоциите, на поведението и делата. Култура на характера и душевния строй.

Новият лирически герой е изобразен в различни жизнени състояния и екзистенциални прояви; той съществува чрез непосредственото си участие в разнообразни екзистенциални действия и ситуации: раждане, любов, смърт, болести, страдания, убийства, разочарования, мечтателност, себевъзмогване, единство с масите и самотност сред безброя на сините рубашки, революционна устремност, жажда за научно-технически прогрес и глад за личен душевен уют в спомена, в носталгичната болка, в „дивия копнеж по Филипините"... Той е масовик и самотник-съзерцател („Ще бъда стар, ще бъда много стар..."); той е престъпник-отцеубиец („Песен за човека") и вдъхновен творец на нова техника („Моторът, който

пее горе,/ е труд на моите ръце...“); той е участник в битката с „кървавата ретроградност“ и в братоубийствените улични схватки („Двубой“); той е партиен функционер, агитатор („Селска хроника“); той е току-що прогледнал за истините на революцията човек („Фернандес бе прав, дори мисля, че грешиме ние...“); той е патриот и интернационалист, който умира на барикадите, по фронтовете на войната... по стрелбищата на фашистките казарми. Във всички свои прояви въплъщава пъстротата на човешките възможности, вписва се в координатите на историческите реалии; разкрива богатствата на човешката природа, приливите и отливите на индивидуалното самосъзнание на личността в единението ѝ или в драстичната ѝ конфликтност с другите, със социалните обстоятелства и среда. Личността — груба и вдъхновена, примитивна или изключителна, вулгарна или романтична, унизена или възвисяваща близките си, съкрушена или водеща... но винаги личност на жив, реален човек, съществувал, съществуващ, принадлежащ на бъдещето.

Поетът не го щади: битието му е конфликтно и многопроблемно, животът му — съпротива, сражение, битка за оцеляване, за самопостигане. Дълъг е извървеният от него духовен път, много са изпитанията на днешния му ден, затова и много са литературните му предходници, спътници в одисеята на личностното му консолидиране. Дошъл е или пък идва от „дъното“ на Горки, от подземията на Достоевски, които оставят рани в душата; познава душевните терзания, неизречените болки, „престъпленията и наказанията“ на „бедните люде“ от света на великия руски човеколюбец. Усетил е алиениращия климат на модерния град в средата на двадесетото столетие, изживял е деперсонализиращия ужас в лабиринта на Кафка, оттласнал се е, отчуждил се е от „човека без качества“ на Музил... Такъв е пътят на оцелелия човек на Вапцаров, който без поза и показност извършва своя мълчалив всекидневен подвиг: в епоха на „дива жестокост“, в единоборство с живота — „циничен развратник“, скромен, непримирим и достоен, духовноцелесъобразен и по своему цялостен, работи, живее и стихове пише, тъй както умее... Нещо повече — при всичките си човешки болки, при цялата си неудовлетвореност той ще ни смае с душевната си устойчивост, с жаждата си за духовен полет, с пленителната си „бронирана“ вяра в „дните честити“, със спокойната увереност, че „Утре живота ще бъде по-хубав, живота по-мъдър“. Жаждата по красота и мъдрост осмисля дните му.

И ние не можем да не му вярваме, защото той е неоднозначен, конфликтно устроен, обременен от проблеми, реален; той е страдащият човек, многократно раняваният и нараним човек, но — което за Вапцаров е особено важно — той е вярващият човек. Тъкмо такъв човек може да бъде творец на революцията и революционната саможертва, постигнати не без изпитания и вътрешна съпротива, самопреодоляване, но затова пък — одухотворени, хуманизирани, носещи белезите на пречистена нравственост, на личен катарзис. Той е героят на „безмилостно жестоката“, на „епичната“ борба, както неотразимо ясно и точно е охарактеризирал Вапцаров голямото всекидневие на революцията. Всекидневие, в което поетът революционер изписа със собствената си кръв една червена дата — 23 юли 1942 година.

Едва ли опитът за типологическа характеристика на поезията на антифашистката борба ще бъде убедителен, ако не се подчертае нейната — ето вече десетилетия доказана — обновяваща се и респектираща актуалност. Може би тъкмо тази актуалност осигурява днес не само национално, но и световно поданство на Вапцаровата поезия. Може би тъкмо тя кара мнозина от съвременните революционни поети да наричат спонтанно Вапцаров свой „брат по перо“, свой съвременник. Тя призовава към самостоятелно изследване с днешна дата.

От какво се обуславя тази от нов тип, многоаспектна и нестихваща актуалност?

— От светлото, действено човеколюбие, пронизало всички страни на взаимоотношенията: личност — колектив, личност — социална среда, личност — общество, личност — родина, личност — човечество, личност — революция, личност — време, личност — история.

— От съвременното ценностно съотнасяне, съпоставяне и градация на непреходни, общозначими човешки представи, понятия, категории, свързани със самосъзнанието, с жизнената и социалната реализация на човека в миналото и в днешния ден.

— От актуалното до злободневност поставяне и осмисляне на съдбовни за днешното човечество алтернативи: мир — война, научно-техническа революция — консерватизъм; култ към човека — дехуманизация и тоталитаризъм, отчуждение — комуникативност, наситена с духовно съдържание, с реализация на ярки човешки личности.

Нека подчертаем: в началото на 40-те години Никола Вапцаров постави с присъщата си категоричност съдбовния и за последната четвърт на нашия век въпрос за войната като безумие и модерно самоубийство на цивилизованото човечество. В епоха на „дива жестокост, препускаща лудо напред" поетът зададе ултимативните си въпроси със съвременно политическо звучене:

Война!
А безброя от гладни?
Война!
А безцелната смърт?

Наш съвременник е Никола Вапцаров и с поривите на своето антидогматично, антимитологизиращо поетическо мислене и творческо поведение. По традиция пренебрегван от години е фактът, че тъкмо той — пословично скромният в житейския смисъл на това понятие поет (което често се смесва с творческа скромност), си позволи в поетическите си послания незапомнена — и твърде съвременна, актуална — авторска дързост: Вапцаров заговори на „ти" с човечеството („Антени"), изрази увереност, че ще му принадлежи в бъдещето — „Не! Очаквам. Чака ме светът!" („Огняроинтелигентска"); позволи си да свали Историята (която в ръкописите си изписваше с голяма буква) от монументално-епичния ѝ пиедестал, погледна я отблизо, в упор, заприказва с нея фамилиарно, на „ти" — от свое име и от името на героичното си поколение („История"); обърна се свойски, с доверително-изповедно обръщение към българския народ — „Народе мой, защото се обичахме..." („Борбата е безмилостно жестока..."). Вапцаров си позволи тази „дързост", защото в саможертвеното си участие в борбата се беше отъждествил, идентифицирал с народа, с Историята, с човечеството, с времето.

Демитологизиращата епическите категории и понятия фамилиарност на Вапцаров му бе позволена — при цялата му нравствена самовзискателност, мъдрост и овладяност — защото той вече знаеше, че е положил младия си живот върху олтара на революцията. Тя е така естествена и логична за него, както всичко друго, дало живот на поетическите му откровения. Тя следва логиката на избраната гражданска и мирогледно-естетическа платформа. Беше я постигнал не само в дръзкия си антитрадиционализъм и антидогматизъм, а и в дълбоката си лична убеденост на човек, у когото словото и делото са в единство, човек, способен „да влее"

Ума и кръвта си,
живота си даже
във нашта идея.

Демитологизиращите „предизвикателства“ на Никола Вапцаров, антипатосното му отношение към Историята, Епохата, Времето, Човечеството, антисакралното отношение към Родината бяха израз не само на авангардно естетическо съзнание и разкрепостена художествена мисъл; те бяха възведени до промислена творческа концепция, изпреварваща с широтата и далновидността си няколко литературни и политически десетилетия от новата ни история. Тяхната актуална цена нараства в съзвучие с най-новото ни време, в преклонението ни пред действителните герои, пред реалната саможертва, пред поетическото послание, защитено с биография и подвиг. Преклонение пред антидогматичната освободеност на таланта, интелекта и въображението на една светла личност, постигнала най-трудното, но единствено способно да убеждава съзвучие — между идеал и морал, помисли и дела, слово и дълг.

Елка Константинова

ФАНТАСТИЧНОТО И ФАНТАСТИЧНАТА ЛИТЕРАТУРА

Фантастичното като съществен елемент на художественото творчество и фантастиката като специфичен вид художествена литература се раждат още с появата на литературата и преживяват еволюция успоредно с различните художествени видове и жанрове. Затова те са постоянен обект на световната теоретична мисъл.

Количеството на научните изследвания върху фантастиката особено много нараства през последните две десетилетия. Все по-голям брой учени се стремят да обяснят термина, да дадат точна и прецизна дефиниция на фантастичното и на неговите разновидности, появяват се нови и нови интересни теоретични трудове в съветската, американската, немската, английската, френската, полската и други литературни науки.

Този небивал досега интерес към фантастиката се дължи на нейния разцвет в световното съвременно изкуство, на активизирането и разширяването на функциите на фантастичното в съвременните художествени структури. Но колкото по-разнообразна и по-широко разпространена става този вид литература, толкова по-голямо объркване настъпва в опитите да се изясни нейната социалнопсихологическа, структурална и функционална същност и роля, да се определят характерните ѝ черти, които я отделят от другите литературни типове, да се посочи генезисът ѝ.

Генезисът на фантастичното е в митотворчеството, в най-древното синкретично изкуство, където присъствува неосъзнато поетическо начало, в което са претворени в емоционално-конкретни образи наивните представи на тогавашните хора за Вселената и изконните им мечти да я подчинят изцяло на своята воля и власт.

Древното митотворчество, в което се корени началото на по-късната художествена фантастика, притежава не само естетически качества, но е и система от възгледи за света; в нея е вграден мирогледът на личността, или както казва видният съветски изследовател Е. Мелетински: „...Древнейшая мифология в качестве некоторого синкретического единства заключала в себе зародыш религии и древнейших философских представлений (формировавшихся, правда, в процессе преодоления мифологических истоков).“[1]

Във вълшебните приказки и в старата българска литература фантастиката е със специфично неосъзната художествена организация на представите; в нея са изразени и някои вечни, изконни психологически особености, както и един устойчив национален художествен модел. В българската фолклорно-митологическа и религиозно-сакрална литература откриваме онтологичната система на нашите прадеди, един всеобщ модел на света, изграден преди повече от тринадесет века на територията на България.

Литературната фантастика е рожба на новото време, когато господствуват научното мислене и новото рационално съзнание, а вярата в чудесата и религиозните митове става невъзможна — затова в онтологичен смисъл тя не може да се възприеме обективно.

---

[1] Мелетински, Е. Поэтика мифа. М., 1976, с. 7.

Фантастичната литература е многолика и в същото време е единна, тъй като всичките ѝ разновидности са подчинени на един общ закон за своеобразно, нереално образотворчество, на един общ принцип за обобщаване на познанието за Вселената. Този именно принцип видният съветски литературовед М. Бахтин[2] нарече „гротесков тип образност“ или „най-древен тип образно мислене“. С теоретически блясък той разкри същността на народно-карнавалната смехова култура и нейната роля в световните културни процеси. В областта на поетиката на фантастиката създаденото от него понятие „карнавализация“ се превръща за нас в ключ към нови теоретически открития.

Разглеждайки единното смехово виждане на света в многообразните прояви на народната смехова култура, Бахтин всъщност засяга проблемите на фантастично-игровото начало в народното средновековно изкуство и в литературата на Ренесанса. Гротесковият тип образност е основан на народната фантазия, която измисля невероятни превъплъщения за участниците в „карнавализацията“. Фантастично-игровото изображение и фантастичната гротеска в по-късната атрактивна фантастика произхождат от средновековните карнавални празненства и постепенно променят жанровата си структура с промените в структурата на човешкото мислене.

В светлината на Бахтиновите открития можем да анализираме фантастичната образност в нейния общонароден, празнично-утопичен и гротесков аспект в българския фолклор, в средновековната и предренесансовата ни народна култура и литература и да проследим трансформирането на нейните традиции до нашата съвременност.

* * *

Фолклорно-митологическата, сакрално-религиозната и литературната фантастика са три вида (от социалнопсихологическо гледище) от обобщаващия ги тип литература; функционират като относително самостоятелни системи и значително се различават помежду си поради различните задачи, които различните исторически епохи им възлагат. Различията им са предимно от социалнопсихологически характер, но и в естетическо отношение са отделни категории, бележещи три хронологически етапа в еволюцията на жанра. Неговото възходящо движение от митологически-фантастичното към литературно-фантастичното (обхващащо и „научно“-фантастичното) е дълъг процес на естетическо обогатяване, на засилване на многопластовостта и иносказателността на образната система.

Съживяването и рединамизирането на фолклорните структури води до многобройност и разнородност на смисъла и образността, до сложност и многозначност на повествованието. Във вълшебните приказки, както и в апокрифите и в старобългарските повести и разкази вярата в чудесата и вълшебствата обуславя една затвърдена и повтаряща се схема на разказване. Автоматизирането на жанра, основан върху мита и ритуала, се извършва в продължение на хилядолетната традиция.

Появата на литературната фантастика и по-късно на Science Fiction преодолява тази наивна някогашна вяра в чудото и по този начин неизбежно въвежда динамика в състоянието на жанров застой. Пораждащото се усещане за нереалност, невъзможност, фантастичност в новата българска литература (в самата изобразявана действителност и в качествено измененото читателско възприемане) провокира ново напрежение, нов живот в структурите, придава метафоричност и иносказателност на образите. Достатъчно е да сравним която и да е фолклорно-фантастична

---

[2] Бахтин, М. Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на средновековието и Ренесанса. С., 1978, с. 18.

творба с която и да е съвременна фантастична творба[3], за да се убедим, че и в националния ни художествен процес се е извършила очевидна интензивна рединамизация на художествените структури.

Фантастиката като тип литература в националното ни културно развитие е твърде показателна за начина, по който българинът възприема и оценява света, за неповторимите черти на българското рационално мислене. Още във фолклора и в старата българска литература именно във фантастиката откриваме представите на народа за устройството на всемира, за реда на нещата в реалното битие, за превратностите на съдбата, за природните стихии, за възтържествуването на доброто над злото. Пътищата, по които върви народното въображение, характеризират цялостната душевност и психология на народа.

В българската художествена литература фантастичното най-често е изпълнявало второстепенна роля в преобладаващо реалистичните художествени структури. Поради здравите и трайни връзки на нашия писател с конкретните прояви на народния бит и обществен живот фантастичното (като форма, в която символично кристализират творческите идеи, като специфична образна реализация на абстрактни и универсални концепции) се използува от сравнително по-малък брой писатели, отколкото са писателите, които реалистично изобразяват действителността.

Светослав Минков, Георги Илиев, Йордан Радичков, Любен Дилов, Павел Вежинов, Александър Геров, Емил Манов, Атанас Наковски, Димитър Пеев, Светослав Славчев, Васил Райков, Агоп Мелконян, Весела Люцканова, Любомир Пеевски, Величка Настрадинова, Тошо Лижов и др. са днешните автори фантасти с твърде различни възможности, но с нещо общо в светоусещането, което не е най-типично за българина. Изключение от това правило е Й. Радичков, на когото фантастиката помага да навлезе по-дълбоко в народния характер.

Българското творческо съзнание обикновено търси трезвото, логичното, практическото решение на социалнопсихологическите конфликти; избягва абстрактните и космическите дилеми, остава чуждо на духовната мистика и на ирационалното тълкуване на битието. За разлика от литератури като полската например, в която мистичната фантастика изпълнява главна функция, нашата литература изобразява националния живот и народопсихологията в конкретни реалистични картини и герои или пък във фантастично-иносказателна образност, чийто идеен подтекст е винаги ясен.

Реалисти като Елин Пелин („Ян Бибиян на Луната") прибягват до фантастичното само в детските си произведения. Дори романтикът Йордан Йовков въплъщава своите мечти и идеали за нравственост и красота чрез конкретно, почти документално повествование за националния живот и характер.

На пръсти се броят в нашата художествена проза творци от типа на Г. Илиев — основоположника на фантастичната утопия, или от типа на Св. Минков и Л. Дилов, които чрез въображаеми случки и герои изобразяват абсурдите на кибернетизирания и дехуманизиран свят, или от типа на Й. Радичков, който възражда фолклорната фантастика за весело и лукаво надсмиване над абсурдите в световния исторически процес.

Прави впечатление фактът, че към фантастичната образност българските писатели се ориентират в периоди, когато се активизира в родното ни изкуство процесът на европеизация, в периоди, когато най-упорито се търси универсалното,

[3] Да вземем например старобългарската повест за българската царкиня Персика и романа на Емил Манов „Пътуване в Уиробия" — две произведения, в които приключенско-забавният елемент е основен. В старобългарската повест сюжетните перипетии, макар и наивно-нравоучителни, изпълняват главно забавно-увлекателна функция; тук текстът е лишен от метафорично-символни образни значения. А в романа на Е. Манов зад видимия приключенски пласт на повествованието прозират иносказанието и алегорията.

когато се засилват чуждите влияния и стремежът за приобщаване към световното литературно развитие (както става след войните и през последните две десетилетия). Това се дължи безспорно на факта, който вече отбелязахме, че фантастичното винаги съживява и реактивизира жанровите структури, преодолявайки по този начин настъпилия временно жанров застой.

Нереалното и ирационалното, доколкото присъствуват все пак в образната система на нашите белетристи, са или качествено ново продължение на традициите на фантастичните народни приказки (например фолклорно-фантастичната традиция в лирико-драматичната поема на Георги Райчев „Еленово царство", в пиесата на Емануил Попдимитров „Воденичарят", в цялото творчество на Йордан Радичков и т. н.); или служат като орнамент в декоративно-символистичното повествование (както е в приказките на Николай Райнов); или са съставка на диаболичното повествование (нахлуло у нас след Първата световна война като подражание на немския диаболизъм и неоставило съществени следи в по-нататъшното развитие на градската ни проза); или са подчинени на гротеската и сатирата (например в „Марионетки" на Чавдар Мутафов, в разказите на Любен Дилов „Двойната звезда", в приказките на Георги Величков „Приказки за мен и за вас", в сатиричните драми на Станислав Стратиев и т. н.).

Дори съвременната Science Fiction, която напоследък силно се развива у нас, е в тесен контакт с реалистичната психологическа проза и с хумористично-сатиричната, а не е напълно самостоятелен и чист жанр, както е в някои европейски литератури и в американската литература. Точно този вид „научна" фантастика, която залива западния пазар и крайно компрометира жанра със самоцелната си атрактивност, у нас успешно се преодоля.

Своеобразието на новия вариант на фантастиката у нас днес в сравнение с чуждите литератури се проявява в по-трезвото и приземено отношение към бъдещето на човечеството и в очевидното актуализиране на иносказателно-фантастичната проблематика. Например във великолепната повест на А. Геров „Неспокойно съзнание" и в романа на Е. Манов „Пътуване в Уиробия" е открито прокаран антикултовски патос; в новелата „Без сенки" на А. Наковски фантастичното действие се развива в днешното софийско ежедневие, а в романа на Л. Дилов „Парадоксът на огледалото" всички въображаеми инциденти протичат по времето на габровските дни на хумора. Обяснение за второстепенната роля на фантастичното в националната ни художествена традиция трябва да търсим в нашата история и народопсихология, в националните ни възгледи за света, в начина на мислене на българския творец.

Български писател трудно би създал фантастично-мистичния Соларис на Станислав Лем; този невъзможен океан, който възкресява мъртвите, за да измъчва гузната съвест на космонавтите, и който е в съзвучие с полската религиозна мистика. Това съвсем не значи, че българският творец има по-бедно и ограничено въображение, а че въображението му е от друго качество — ведро и окрилящо. Каквото е и фолклорното въображение. Когато в българските творби се случва нещо ирационално, то най-често се свързва с някогашните езически вярвания на народа ни.

Да вземем например повестта на Радичков „Кожения пъпеш", в която авторът се подиграва с абсурдите в днешното софийско ежедневие и разказва невероятната история за двамата космически герои и поправения от тях телевизор. Фантастичното тук изпълнява функцията на засилената ирония и гротесковостта на изображението. Надсмивайки се над глупостта на съгражданите си, авторът вплита с блестящата си находчивост някогашните суеверни представи на народа: когато двете тайнствени момчета изчезват, след като са прибрали в кожения пъпеш всички части на телевизора, съседите започват да разказват, че са видели червен конец

между зъбите им. И пришълците от другата галактика се превръщат изведнъж от герои на научната фантастика в обикновени таласъми и вампири. Така в иронично-гротесковия разказ на Радичков се осъществява конкретно приемствеността от фолклора.

Неслучайно най-често срещана днес у нас е не самостоятелната, а иносказателната фантастика, и то иносказанието е изразено с полуреалистични, полуфантастични образи (балона на Радичков, сакото от велур на Стратиев, скафандърът на Дилов, апаратът за четене на чужди мисли на Вежинов и т. н.). Защото българският писател по неповторим начин преплита реалното с въображаемото.

* * *

Съвременната литературна фантастика, както вече казахме, богато използува елементите на вълшебната приказка и древните митове, но ги интерпретира по нов начин, в преобразени форми и структури, в които се въплъщават основните черти на съвременното мислене, на общественото поведение и на художествената практика. Авторите фантасти, особено тези на XX в., въвеждат нови форми и нов ред в изобразяваната действителност, внасят значително увеличена информация чрез рединамизиране структурите на древната фантастика.

Извършват се съживяване и претворяване на тези автоматизирани структури, като се засилва техният естетически облик. В значителна част от днешната българска „научна" фантастика фантастичното има и самостоятелна, а не само второстепенна, спомагателна функция и тъкмо това е необичайното (в сравнение с традицията ни) и новото, което тя внася в съвременната ни проза.

Фактурата на образите и типът повествователна структура тук се определят от чудесата в областта на науката и техниката, от не открити, а въображаеми природни явления и закони. „В света, в който живеем, както е известно, няма дяволи, свръхестествени сили, вампири, изведнъж се извършва събитие, което е невъзможно да се обясни с помощта на известните ни закони: това е или илюзия, игра на въображението и законите остават пренебрегнати; или събитието наистина съществува, явява се интеграционен елемент на реалността, но в такъв случай тази реалност се управлява от закони, които не са ни неизвестни."[4] И в такъв именно момент идват на помощ съвременните научни митове, върху които се създава Science Fiction.

Фантастичността тук се основава на отношението на възприемателя, който нѐ може да се идентифицира с героите относно природата на едно или друго странно събитие, а го възприема като невъзможно, нереално, въображаемо — независимо дали е игра на въображението, или е плод на още неизвестна закономерност. И в двата случая в Science Fiction не може да става дума за научност, тъй като „прогнозирането" на бъдещето не почива на вече открити закони, а на въображаеми (например транспортирането на героите във времето и пространството за часове или години вместо за хилядолетия при пътешествията до други галактики).

В „научната" фантастика се говори за науката на бъдещето, за научните закони на бъдещето, т. е. от наша, днешна гледна точка всичко тук е ненаучно или антинаучно. Човешкият разум търси отговор на страничните явления, които съвременната наука още не е разрешила и обяснила, и чрез творческото си въображение ги отнася в стотици и хиляди години напред, където иска да си ги представи вече научно обяснени. Създателите на съвременната фантастика натоварват науката с въображаеми възможности, реализирайки по този начин мечтите на днешния човек за всемогъщия разум, за всемогъществото на познанието и науката (оттам е условното название „научна" на съвременната фантастика).

[4] Todorov, T. Introduction à la littérature fantastique. Paris, 1970. 29 p.

Създаденият вече в световната и нашата фантастика „физически мит", за който някога копнееха романтиците, и ориентацията на масовото въображение към загадките на Космоса обосновават този нов модел на света. В него всичко може да се случи; той е също така недетерминиран като фолклорно-фантастичния, но за разлика от него не може да се приеме обективно в онтологичен смисъл; напротив — не отговаря на съвременното познание за битието и на състоянието на научното мислене, а прогнозира науката на бъдещето.

Пред очите ни се раждат все нови и нови фантастични образи: космически разумни същества (например всемогъщият океан на Станислав Лем), мислещи и чувствуващи машини (например „Аз, роботът" на Айзък Азимов) и т. н. Тъкмо с тази нова и твърде разнообразна образна система се свързва понятието Science Fiction — литература, в която са изобразени псевдонаучни митове, фантастичен персонаж, въображаеми ракети, звездолети, различни технически космически съоръжения, фантастични индустриални пейзажи на бъдещето и т. н. За истинска, художествена „научна" фантастика става дума обаче само в случаите, когато фантастичната образност не е самоцелно атрактивна, а носи значителен идейно-съдържателен заряд. Такава е най-често днешната фантастика на страните от социалистическата общност и образците на западната.

В мащабите на галактиките и във време от хилядолетия социалистическата „научно"-фантастична литература разглежда проблемите на бъдещето на света, в който живеем, проектирайки в невероятната изобразена действителност нашите днешни мечти и копнежи. Налице е едно съвпадение на социалните с естетико-историческите модели, които най-силно се проявяват в новия „универсален" жанр (сходствата в мисленето и в художествените системи на съветските, българските, унгарските, чешките, румънските, полските писатели фантасти).

В произведенията на Ал. Беляев, Ив. Ефремов, Братя Стругацки, Ст. Лем, както и в произведенията на българските писатели фантасти пътуването из космическите пространства се превръща в пътуване из висшите сфери на философията; поставят се съвременни гносеологически, философско-етични, нравствено-психологически проблеми. Характерен за този общ модел на социалнопсихологическата утопична фантастика е романът на Л. Дилов „Пътят на Икар". Това е всъщност един философски трактат за бъдещето на човечеството, осъществен с фантастико-епически художествени средства.

Сложният замисъл на писателя да изгради стройно концепционално виждане за вселената на бъдещото научно познание и за духовното богатство на интелектуалеца на бъдещето е реализиран в сгъстени фантастични образи, натоварени с мисловна енергия. Тук увлекателните случки, заинтригуващият сюжет, драматичните ситуации са пренаситени с „научни" идеи. Романът е интелектуален, философско-анализаторски, в известен смисъл дори научноизследователски. Л. Дилов е отлично осведомен за най-новите теории и открития на физиката, биологията, радиоастрономията, парапсихологията, астрофизиката, социологията, футурологията. Фантастичните му изображения на Космоса се базират върху определени съвременни научни теории и хипотези — например генезиса и суверенността на човешкия разум той разглежда като частен случай на генезиса и суверенността на разума изобщо (разумът като абстрактно понятие с неограничени възможности).

Но конкретно „аргументираните" в текста прогнози на автора са недостоверни, невероятни и всъщност „ненаучни", защото са преди всичко рожба на богатото му творческо въображение. Така, когато Л. Дилов прекъсва движението във времето на своите герои, когато те попадат в антипространството, в безвремието, в нищото, ситуацията е за нас, читателите, изцяло фантастична, въпреки че съвременната физика вече отхвърли Нютоновата представа за абсолютното пространство и време и доказа, че във вселената има области, където времето се движи в направление, обратно на нашето.

В „Пътят на Икар“ авторът се придържа към логиката на парадокса (която е всъщност логика на съвременното научно мислене), но за възприемателя всички тези идеи за нихилацията на материята, за възможността след милион години от смразяващия антисвят да се роди друг човешки свят, за модификациите на свръхорганизмите, населяващи космоса, за безкрайните възможности и превъплъщения не само на човешката мисъл, но и на човешкото тяло и т. н. са измислени, фантастични идеи на едно твърде дръзко писателско въображение.

Романът на Л. Дилов е типична съвременна утопия и изцяло е подчинен на закономерностите на този фантастичен жанр. В него научнофилософските експерименти се проектират в далечното бъдеще и се извършват от въображаемите хора на бъдещето. Героите са носителите на всички абстрактни гносеологически и философско-психологически проблеми, вътре в тях протичат драматични сблъсъци между вярата и неверието, между познанието и неизвестността, между предполагаемото и абсурдното. Изградени са като различни индивидуалности с художествените средства на съвременната интелектуална проза.

Любен-Диловите икарци символизират нарасналото интелектуално могъщество на човечеството, но като конкретни художествени реализации всеки един от тях носи своята индивидуална, човешка драма. Пътешествията из космоса се превръщат в пътешествие на автора из сложните лабиринти на човешкия дух.

Всемогъщите жители на Икар проникват по фантастични начини в тайните на вселената, подчиняват я на своите потребности, управляват и най-сложните кибернетични машини, регулират размножаването си чрез обмислен подбор на поколенията, населяват далечни планети. За тях светът, в който живеят, е нормална реалност, тяхно ежедневие и почти нищо в него не ги изненадва и плаши. Само за възприемателя този свят е невероятен, фантастичен — фантастичността тук е провокирана от цялото повествование, а фантастичното се явява само в няколко случая, когато и икарците се смайват от космическите чудеса. Така в романа се поражда двойно напрежение от присъствието и на фантастичното, и на фантастичността.

Тук и договорността между разказвача и възприемателя е двойствена — от една страна, още в началните изречения откриваме познатата ни жанрова конвенция (читателят веднага разбира, че всичко, което чете и което ще прочете, е фантастично и че не може да съпостави изобразеното с житейския си опит), а от друга, възприемателят разбира, след като се е запознал с героите, че те са всемогъщи като древните богове и ще се справят успешно и с най-трудните препятствия.

Тази типична за фантастичната утопия конвенция засилва окрилящото, оптимистичното звучене на фантастичното повествование. Тя е особено присъща на фантастичната литература от страните на социалистическата общност. Дори в известния роман на Ст. Лем „Соларис“ въпреки мистичния ужас, който преживяват героите от срещата си с фантастичното, те накрая щастливо се прибират по домовете си на свещената майка Земя — омъдрени и духовно извисени.

В романа на българския автор оптимистичното звучене е значително по-силно. „Пътят на Икар“ внушава убеждението, че никаква сила не е в състояние да спре човешкия устрем към познанието. Авторът утвърждава богоборческото начало у човека в извънпланетарни мащаби, изразявайки своята собствена вяра в щастливото бъдеще на човечеството.

В малка част от днешната българска „научна“ фантастика фантастичното има самостоятелна, а не спомагателна функция — „Пътят на Икар“ е единственото сполучливо произведение на новия фантастичен епос.

В случаите, когато научният мит се използува самоцелно без философско, психологическо и обществено съдържание, фантастичната творба е лишена от художествена стойност. Такава самоцелна фантастика с огромен технически

инвентар се появи в нашата литература през петдесетте години и заплашва с разрастването си. За щастие скоро станаха ясни нейната научна несъстоятелност и антихудожественост и тя безшумно слезе от сцената.

В западната масова култура подобна компрометирана „научна" фантастика бе израз на стремежа за насочване на масовото съзнание към положителните науки и техниката и за откъсването му от острите социални проблеми и конфликти. Нейна разновидност в световния литературен процес е развлекателната, атрактивната фантастика, която поне не претендира за „научност". Когато е антиутопична, атрактивната фантастика е доста близка до литературата на ужасите. И в нея невероятното се изобразява само за себе си, заради сензационния ефект и болезнената нервна възбуда, която предизвиква у възприемателите.

Тук героите бягат от житейската си неудовлетвореност, от сивотата и скуката на безсмисленото си битие, от личните си неуспехи и конфликти, бягат в страната на красивите химери (в развлекателната утопична фантастика) или в света на ужасите и кошмарите (в развлекателната антиутопична фантастика). И в двата случая фантастичната образност, породена от вътрешни психологически стимули, се явява като еквивалент на т. нар. „сън наяве" и като специфичен вариант на особен психически феномен се обяснява с мистичното мислене. Тъй като подобен тип мислене и подобни психически феномени не са характерни за българския творец, то напълно естествено е, че такъв вид литература у нас не се създава.

В атрактивната, зрелищната фантастика и в случаите, когато фантастичното се използува от авторите като своеобразен наркотик срещу житейската неудовлетвореност, като заместител на недостигащи в реалния живот възбудители и силни усещания (както и в диаболизма, у някои романтици и в демонологичната и приключенско-авантюристичната фантастика на XIX и XX в.), тълкуванията на Фройд и последователите му за фантастичното като компенсатор на болезнени комплекси се оказват приложими и убедителни.

* * *

Произведенията на българските съвременни автори съдържат, както видяхме, в по-висока степен нормалното, отколкото свръхестественото в изобразявания свят (така е главно в литературната ни традиция и в селската, и в урбанистичната ни проза). В нашата съвременна литература нарушаването на нормалните принципи в изображението обикновено носи иносказателен смисъл. Да вземем например повестта „Бариерата", която е върхово постижение не само за П. Вежинов, но и за целия ни културен живот. Тук е напълно ясен алегоричният замисъл и фантастичното изпълнява подчинена роля. Невероятното, невъзможното летене на Доротея е символ на възвишения й порив към любовта и познанието, подчинено е на реалистичната тъкан на това забележително произведение.

Цялостният характер на повестта, нейният реалистичен тип повествователна структура съвсем не изключват, а, напротив, налагат участието на символно-фантастичния елемент за реализиране на по-обхватно философско обобщение. В детерминирания модел на света, който П. Вежинов изгражда, има само едно фантастично допускане: Доротея може да лети като птица и всички последствия са логично изведени от него, без да нарушават общата закономерна картина на реалното в претворения мир. Установените норми за нормалното действуват през цялото време заедно с фантастичните. Истината за живота се носи от едно лудо момиче, а „нормалните" герои са пошли, неподвижни, мъртви души.

Фантастичното този път не е пренесено на друга планета (както беше в „Сините пеперуди" от същия автор), Доротея не е жител на други галактики, а въплъщение на нашите духовни стремления. Всред най-баналното наше софийско ежедневие е намерено „фантастичното" момиче със свръхестествени дарби, с рентгенов поглед за

неща, които ние не можем да видим. Нейният въображаем свят е пълно отрицание на убожеството и нищожеството на еснафската среда, всред която са минали детството и юношеството ѝ. Животинското поведение на нейната майка и на любовника на майка ѝ, жестоката безотговорност, причинила смъртта на родния ѝ баща, патологичната жестокост на чичо ѝ... — всичко в реалното ѝ битие, което я е погнусило и ужасило, е причина за нейната „лудост". В лудостта си тя намира духовно убежище, спасява се от непоносимите страдания на духа.

В „Бариерата" всичко, свързано с Доротея, с душевността и интелекта ѝ, с любовта ѝ към композитора и с желанието ѝ да го спаси, носи парадоксалност, ексцентричност, фантастичност и прераства в символ на истинска възвишена човечност. Загадъчното е в поривите на героинята към небесната чистота, в нечовешкото ѝ търсене на истината. Тя притежава фантастични дарби да чете чуждите мисли, да гледа право в най-скритите гънки на съзнанието и душата на хората, да разбира живота на птиците и вещите, на звездите и космическите сили. И колкото по-парадоксални и абсурдни са нейните способности, толкова по-близко е тя до истинското познание. Защото то в същността си е фантастически дръзко.

Срещата с Доротея е среща с невъзможното, с фантастичното и буди изумление у композитора, както и у читателя, но постепенно изумлението се превръща във възхита, защото става ясно, че „фантастичната" е не тя; фантастичен е диаболичният свят на луди, еснафи и садисти, всред които чувствителната ѝ душа примира от болка. Тя е единственият жив човек всред бездушните сенки на обкръжаващите я, на патологично деформираната действителност. Фантастично-символното тук отрича пошлостта и меркантилността на еснафското съществуване и извисява повествованието, разкривайки истинските стойности на духовното битие.

Олицетворение на чистата духовност, Доротея фантастично преобръща живота и мислите на здравомислещия композитор, измъква го от сивото му инертно и обезсмислено съществуване. Фантастичното приключение, което композиторът преживява с Доротея (той лети само веднъж заедно с нея), го изкарва от релсите, но само временно; той е безсилен да мине бариерата на собствената си душевна инертност; няма сили да излезе окончателно от своя дребен уютен мир, да види истината и да заживее с нея. И това убива Доротея.

В образа на композитора П. Вежинов въплъщава типичните черти на съвременния „псевдоинтелектуалец" — затова героят е обобщен, а не конкретен, индивидуален — и на неговото жалко безсилие пред познанието. Композиторът не вярва в свръхестествените способности на Доротея, те преди всичко го плашат, не вярва и в науката, която утвърждава тези свръхестествени способности и сили (в лицето на д-р Юрукова се осъществява това „научно" утвърждаване), не разбира, че в нашата ера на научно-техническата революция чистата духовност и познанието почти се идентифицират. Психиатърът д-р Юрукова знае тази истина и се опитва да му я внуши, но той приема с ирония убедителните аргументи. В позицията на д-р Юрукова, в нейната безгранична вяра в науката писателят въплъщава своята собствена вяра. Тук се чувствува благотворното влияние на научната фантастика над П. Вежинов (преди „Бариерата" той написа „Сините пеперуди" и „Завръщането на Аякс").

Отношението на д-р Юрукова към „болестта" на Доротея, научното обяснение, което психиатърката дава на свръхестественото, привидно намалява степента на фантастичното в повестта. Всъщност тук символът не е призивен, а засилен от аргументите на науката и фантастичното преминава в реалното и възможното. Цялата повест е изградена върху това преплитане на двата повествователни пласта: фантастичния (свързан с Доротея и преживяванията ѝ) и реалистичния (свързан с композитора и с останалите действуващи лица). Пластично-изобразителната стихия на големия писател се проявява и във фантастичните, и в реалистичните

изображения; ярко визуалните пластични образи излъчват необикновена атмосфера и силно емоционално напрежение. Свежестта и финесът на живописния детайл (особено в реалистичните изображения, свързани с детството на Доротея и с нейната външност) се врязват завинаги в читателското съзнание; талантът на твореца тук избухва в цялата си стихия. Изобщо повестта „Бариерата" е връх в творческото развитие не само на П. Вежинов, но и на съвременната ни метафорична проза.

* * *

В съвременните художествени структури ролята на фантастичното безспирно се засилва както в световната, така и в българската литература на 60-те, 70-те години и в наше време. Тя се проявява по различни начини: в активизиране на емоционалното художествено внушение и на стиловата експресивност (карнавалната фантастика на Радичков или фантастиката на бълнуването и съновидението в психологическия разказ на П. Вежинов „По тротоара", фантастичните гротески на Ст. Стратиев, Л. Дилов, Г. Величков и др.), в носене на иносказателен смисъл на творбите, в които придава метафорична плътност и сила на художествения образ „Бариерата" и „Белият гущер" на П. Вежинов; в новаторски начин за осъществяване на типизацията и художественото обобщение чрез научните митове (романите на Л. Дилов „Тежестта на скафандъра" и „Пътят на Икар").

В модерната лирична проза у нас все по-често се среща фантастичната гротеска, наситена с философски смисъл и фантастиката на абсурда („Януари" на Радичков, „Сако от велур" на Стратиев), както и пародираната фолклорна фантастика („Родихме се змейове" на Йордан Вълчев, „Приказки за мен и за вас" на Георги Величков; новелите и разказите на Й. Радичков). Дори в историческата ни проза между фантастичната измислица като ефикасно средство за предаване отношението на съвременника към историята („Рицарят" на Вера Мутафчиева).

Фантастичното в българската литература — от митологичния образ до явната художествена условност, от народните приказки за лами и змейове до гротесковата пищна образност на Радичков — обединява във фактурата на образите елементи от фолклорното въображение до съвременното научно мислене, от средновековната и романтичната представа за чудесата до съвременната ирония към абсурдите на света.

Развитието на фантастичното и на неговите все по-многостранни функции в съвременната ни литература още веднъж доказва нейните здрави реалистични традиции. Защото то продължава да обогатява преди всичко пълноценната реалистична проза. Разновидностите на фантастиката активизират движението в литературния ни живот, тласкат към мащабност на идеите, към универсалност на художествената мисъл, към по-широко и решително излизане от „домашната" проблематика. Разширяването на иносказателната роля на фантастичното засилва субективното начало в съвременната ни литература, засилва инвенцията, произволното реконструиране на действителността, художествената енергия, с която се очертават мащабните категории на съвременната творческа мисъл.

Този сборник* бе замислен още приживе на акад. Георги Цанев и трябваше да излезе за неговата 90-годишнина. По различни причини издаването му се забави и сега той се появява 5 години след смъртта му. Статиите на различните автори са свидетелство за мисленето и позициите им през изминалото десетилетие. Съзнателно те не са подлагани на корекции и преоценки след 10. XI. 1989 г., за да бъдат полезни на бъдещите изследователи като един автентичен документ за своето време.

СЪДЪРЖАНИЕ

Ефрем Каранфилов. Академик Георги Цанев и българската литература 5
Георги Димов. Пътят на Георги Цанев като литературен историк и критик 7
Здравко Петров. Уроците на критическия воин 17
Константин Еленков. Призвание и съдба на критик 20
Христо Йорданов. Две книги на Георги Цанев 24
Ирма Димитрова. „Изкуство и критика“ и поетите от 40-те години 33
Ваня Бояджиева. Ученици и последователи 39
Илия Тодоров. Стихотворенията на Константин Миладинов 49
Румяна Дамянова. За научния интерес към ръкописното наследство на Добри Чинтулов 59
Николай Аретов. Страница от предисторията на българския исторически роман 64
Иван Радев. Ранните повествования на Л. Каравелов и проблемите на жанра 76
Дочо Леков. Васил Д. Стоянов – популяризатор и изследовател на българската литература и култура в Чехия 87
Милена Цанева. За три ключови думи в поетичния език на Вазов 99
Катя Бъклова. „Хубаво си, Отечество мое!“ (Пътеписите на Иван Вазов) 105
Любен Георгиев. Реализъм, критичност, народност (Проблемът за народ и държава в творчеството на Михалаки Георгиев) 117
Елена Димитрова. Някои сатирични похвати на Алеко Константинов 123
Симеон Хаджикосев. Поет на неизповедимото страдание 130
Александър Йорданов. Трансформационни аспекти на проблема за идейните влияния върху българския модернизъм 136
Катя Янева. Сатирикът Христо Смирненски във времето си 148
Христо Дудевски. Две измерения на темата за Октомври (Христо Смирненски и Йоханес Бехер) 156
Любомир Стаматов. „Ни крачка назад от своето време!“ (Непубликувани писма на Д. Найденов до А. Разцветников) 160
Иван Попиванов. Парадоксите на кървавото хоро 170
Петър Велчев. Художественият свят на поемата „Септември“ 182
Мариана Тодорова. Приказно-лирични интонации в пиесата на Георги Райчев „Еленово царство“ 186
Любен Бумбалов. Анималистичните разкази на Георги Райчев – идейно-естетически и психологически принос 191
Йордан Василев. Дебютът на Иван Хаджийски в списанията „Философски преглед“ и „Изкуство и критика“ 202
Магдалена Шишкова. Един от тях бях аз... (Никола Вапцаров и поезията на антифашизма) 211
Елка Константинова. Фантастичното и фантастичната литература 221

ЛИТЕРАТУРНА ТРАДИЦИЯ И СЪВРЕМЕННОСТ
В ЧЕСТ НА АКАД. ГЕОРГИ ЦАНЕВ

Редактор *Добринка Василева*
Художник *Тодор Кюсмарлиев*
Художествен редактор *Лиляна Радева*
Технически редактор *Елисавета Илчева*
Коректор *Андриана Савова*

Издателски индекс 11814
ISBN 954-430-072-4
Дадена за набор на 27. II. 1991 г.
Подписана за печат на 1.XI.1991 г.
Формат 70/100/16 Тираж 400
Печатни коли 14,50 Издателски коли 18,79

Печатница на Издателството на БАН
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“ бл. 6
Поръчка № 308