Сборник в чест на проф. ЕЛКА КОНСТАНТИНОВА

ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
БЪЛГАРСКА
АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

П7520

Модерният наратив

ИНТЕРТЕКСТУАЛНИ ПРЕСИЧАНИЯ

Проблеми
на българската литература
през XX век

Век 21 прес

КОРПОРАТИВНА ТЪРГОВСКА БАНКА АД

Този сборник се издава
с любезното съдействие
на Корпоративна търговска банка АД

Дар
слуис.

А8220

II 7520

МОДЕРНИЯТ НАРАТИВ.
ИНТЕРТЕКСТУАЛНИ ПРЕСИЧАНИЯ
(Проблеми на българската литература през XX век)

Сборник в чест на проф. Елка Константинова

БАН - Институт
за литература
БИБЛИОТЕКА

© Институт за литература, 2006
© Издателство „Век 21 – Прес“, 2006
ISBN-10: 954-90282-3-2
ISBN-13: 978-954-90282-3-2
© Елка Трайкова, Мариета Иванова-Гиргинова,
Пенка Ватова, *съставители,* 2006
© Борис Драголов, *дизайн на корицата,* 2006

П7520

Институт за литература
Българска академия на науките

МОДЕРНИЯТ НАРАТИВ. ИНТЕРТЕКСТУАЛНИ ПРЕСИЧАНИЯ

(Проблеми на българската литература през XX век)

Сборник в чест на проф. Елка Константинова

Съставители:
Елка Трайкова, Мариета Иванова-Гиргинова, Пенка Ватова

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

Издателство „Век 21 – Прес“
София, 2006

886.7.09(082)

B59962

II 7520

Инв. № 41667

БАН
БИБЛИОТЕКА

ДАР

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

Съдържание

Елка Трайкова. Встъпителни думи ➤➤➤ **9**

ПРОБЛЕМИ НА ПРОЗАТА

Огняна Георгиева-Тенева. Смехът в историческото повествование на Иван Вазов ➤➤➤ **13**

Сава Сивриев. Модерното повествование в идилиите на Петко Тодоров ➤➤➤ **17**

Борис Ангелов. Наративът за вестовоя свинар – микрофизика на властта в казармата ➤➤➤ **24**

Бисера Дакова. „Несвоевременната“ проза на сп. „Художник“ ➤➤➤ **33**

Николай Аретов. Закон и морал. Добри Немиров в развитието на българската литература за престъпления ➤➤➤ **45**

Николай Димитров. Страховете на модерния човек в българската литература от първата половина на XX век ➤➤➤ **51**

Любка Липчева-Пранджева. Въобразености – със и без Вайнингер ➤➤➤ **64**

Борис Минков. Градът като място на модерното в творчеството на Георги Райчев ➤➤➤ **78**

Емилия Алексиева. Проблемът за престъплението в разказите на Георги Райчев и някои чужди литературни модели ➤➤➤ **88**

Иван Иванов. Разказът „Смъртен сън“ на Чавдар Мутафов ➤➤➤ **96**

Цветанка Атанасова. „Невероятните“ разкази на Светослав Минков в контекста на модерната литература ➤➤➤ **103**

Пенка Ватова. Невъзможното човешко в разказите на Светослав Минков от края на 20-те и началото на 30-те години на XX век ➤➤➤ **115**

Едвин Сугарев. Бегонията и нищото (Един възможен прочит на „Разказ за една бегония“ от Светослав Минков) ➤➤➤ **122**

Цветан Ракьовски. „Вечери в Антимовския хан“ – двусъставността на книгата ➤➤➤ **129**

Татяна Ичевска. Чифликът без граници (Библейското и светското в романа „Чифликът край границата“) ➤➤➤ **136**

Светлозар Игов. Самоубива ли се поручик Бенц? (Първият роман на Димитър Димов) ➤➤➤ **148**

Светлана Стойчева, Юлияна Стоянова. Навътре към чуждото – стратегията на едно творчество ➤➤➤ **162**

Румен Шивачев. Образът на Йов у Илия Волен ➤➤➤ **174**

Богомил Попов. Единството и множествеността на гледните точки в „Барутен буквар“ на Йордан Радичков ➤➤➤ **180**

Ерика Лазарова. Ставащото битие, или историческият роман като намиране на изгубеното време ➤➤➤ **189**

Илия Пачев. Интертекстуалността в романа „Хитър Петър“ на Георги Марковски ➤➤➤ **206**

Георги Цанков. От предградията на духа до развалините на бездуховността (Размисли за творчеството на Александър Томов) ➤➤➤ **219**.

ПРОБЛЕМИ НА ПОЕЗИЯТА

Мариана Христова. Авторът – липси и свръхупотреби на името ➤➤➤ **229**

Живка Симова. За любовния дискурс в „Люлека ми замириса“ от Иван Вазов ➤➤➤ **239**

Галя Симеонова-Конах. Границата между Поета и Лилията или възможностите на междутекстуалността ➤➤➤ **248**

Георги Василев. Поезията в проза на Стефан Гечев ➤➤➤ **260**

Пламен Антов. Постмодерният исторически наратив. Интертекстуални пресичания ➤➤➤ **270**

ПРОБЛЕМИ НА ДРАМАТУРГИЯТА

Мариета Иванова-Гиргинова. Осуетената „змейова сватба“ в полите на Витоша ➤➤➤ **283**

ПРОБЛЕМИ НА ЛИТЕРАТУРНАТА ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ И ПРЕВОД

Георги Стайков. От текст към хипертекст ➤➤➤ **301**

Мирослав Дачев. Устреми към другото: Символизъм/символисти. Цвят. Език ➤➤➤ **315**

Надежда Александрова. „Какво ще кажем ние на младите сърца“ (Николай Лилиев – Учителят) ➤➤➤ **340**

Антония Велкова-Гайдарджиева. Поетическият телос на литературната история (За превъплъщенията на литературноисторическото между „изгревите“ и „залезите“, между „пътя“ и „света“) ➤➤➤ **352**

Дьорд Сонди. Рисковете на поезията. Думите на Ласло Наги на български език ➤➤➤ **363**

Вихрен Чернокожев. Митът за априлството ➤➤➤ **372**

ИЗВОРОЗНАНИЕ И БИБЛИОГРАФИЯ

Александър Йорданов. Епистоларни изповеди в личния архив на Владимир Василев ➤➤➤ **379**

Мария Младенова. Библиография на трудовете на проф. д.ф.н. Елка Константинова ➤➤➤ **412**

Елка Трайкова
БАН – Институт за литература

Встъпителни думи

Сборникът с научни изследвания „ Модерният наратив. Интертекстуални пресичания“ бе подготвен през 2002 г. в чест на 70-годишнината на проф. Елка Константинова. Отказаните възможности за издаване отложиха във времето неговата среща с читателите, но със сигурност не накърниха научната му стойност. Сложната съдба на тази книга неизбежно предполага асоциации с нелекия и осеян с превратности творчески и житейски път на Елка Константинова. Потомка на богато духовно наследство, артистична интелектуалка, надарена с таланта да пише увлекателно и проникновено, в своите книги проф. Константинова открива, утвърждава и анализира новаторски и талантливи автори и творби, създава неопровергани и неостарели литературно-критически модели, публикува уникални факти от културното ни минало. Нейните книги създават висока мяра за коректност и отговорност пред науката и обществото. Те маркират етапите на нейния променящ се, отворен към новото знание и предизвикателства, дух. Защото тя е не само учен, който има основополагащо място в българското литературознание, но и необикновен човек. Общуването с нея носи рядко срещаното удовлетворение на споделеност на идеите, житейските сполуки и неудачи. Тя умее да изслушва, да съпреживява, искрено да се радва на чуждия успех. С невероятна щедрост професор Константинова дарява хората до себе си с творчески идеи и човешка топлота. Прави го естествено и ненатрапливо. С преболяна мъдрост тя приема и признанието, и огорчението, и суетата на обществената слава, и усамотението на академичния труд. Без да накърни своята убеденост в мисията си да твори, да помага, да търси и понякога открива доброто, тя ни накара да повярваме, че големият учен е и всеотдайният, себераздаващ се, обичащ човек.

Затова тази книга не е просто ритуален юбилеен жест, тя носи посланието на уважение и благодарност към Учителя и Приятеля – професор Елка Константинова.

ПРОБЛЕМИ НА ПРОЗАТА

Огняна Георгиева-Тенева
МОН – Главна редакция на педагогическите издания

Смехът в историческото повествование на Иван Вазов

Художественият разказ за миналото обикновено е сериозен. С раждането си през 1762 г. българското историческо повествование начева да гради памет за достойното и монументалното в пътя на предците, при което закономерно търси естетическия код на възвишеното и трагичното. Зададената от Паисий тоналност следващия век се развива в тоталност. С почти монолитна ненакърнимост тя обема както възрожденските, така и следосвобожденските исторически идеализации, които съграждат българския героически пантеон. Те разтварят за националното ни самочувствие високи пространства на историческа ценност, основана върху митологизации за древния ни и свещен произход, благословената ни земя, светостта на родния език, ранната ни християнизация и специалната културна мисия, както и за трагичните посегателства срещу българската идентичност – все парадигми на „големия" исторически разказ, който познава единствено сериозния тон, с интонации на величаене или трагизъм.

Разчупването на утвърдения модел на историческо героизиране става при Иван Вазов. Иначе последователният митологизатор на националното още в „Под игото", чиято образност мислим в категориите на възвишено-трагическото, прави пародийни спускания в низкото, в нищожното, будещи смях с неочаквания си контраст: гърмът на легендарното черешово топче е сравнен с нецензурен звук от телесната долница на Боримечката. Източник на комичния ефект тук е внезапното превръщане на напрегнатото очакване в нищо (Кант), аксиологическата деградация, при която национална ценност от най-висок ранг намира съответствие в явление от физиологичния примитив.

В романа „Светослав Тертер" (1907) Вазов разгръща комичното от епизодичен похват в стратегия на художественото моделиране – при образа на цар Смилец. С това са прекъсва традицията, тръгнала от Паисий, за българския цар да се пише или прославящо, или нищо. А това е традиция с вековна продължителност: за Възраждането царят е символ на носталгиите по българска държавност, а в първите следосвобожденски десетилетия – на радостта

от нейното възстановяване. Понятията *царство* и *държава* при Паисий, без да са пълни синоними, често преливат едно в друго и взаимно се представляват: „Или българите не са имали царство и държава?“ При митологизациите на царя в „История славянобългарска“ се наблюдава повторителност, която обхваща четири отделни части на творбата. Повторителност, която възпроизвежда не само възрожденската, но и следосвобожденската ни литература – чак до „Борба за самостоятелност“ от Д. Ганчев (1888), „Царица Теодора“ от В. Благоева (1894) и „На Царевец“ от Н. Начов (1907). Короната свети с неизменно чист блясък и метонимизира средновековното българско величие.

„Светослав Тертер“ отхвърля безусловното апологетизиране на царя. От една страна, народът според този роман жадува „да се кланя на някой кумир, да събере надеждите си в едно силно лице, да вярва в някого...“ От друга страна обаче съвсем скоро същият народ произнася присъдата си над недостойния Смилец: „Ще си изберем друг цар“, а накрая декларира съвършено нова своя истина: „Може и без цар“.

Каква е причината за развенчаването и кое в изображението буди смях?

При Вазов срамът и славата са устойчива опозиция. Срамът е негативът, без който позитивът слава не би се проявил в достатъчна степен – величието на Светослав Тертер, един „истински българин“, не би било така ослепително без тъмния позор на родоотстъпника Смилец. Позор, който историческият разказ заклеймява, но и над който се смее.

Смилец има „аристократическа глава“. Има и „римски профил“, вероятно желан и съзнателно дооформян, тъй като „наумяваше статуята на императора Траяна, която стоеше срещу парадния вход в палата“. Механичното и автоматичното са източници на смешното, според теорията на комичното. Смешното във външния образ на Смилец черпи ресурс и от неочакваните апострофи на достолепието: главата на царя е „хубава, аристократическа“, но едновременно с това е и „малка“, „несъразмерна с величието на снагата му“. Като прибавка тя е и „кръгла“ – форма, която в случая буди асоциации за простосмъртност и обгрижвана телесност, а в контекста на българската митология може да се тълкува и като „преграда между културата и природата“[1]. Съчетанието „малка“ плюс „кръгла“ недвусмислено отвежда към идеята за интелектуална недостатъчност. Сложен до една могъща историческа личност, оглавявала могъща империя, българският цар изглежда като карикатура, чийто основен похват е художественото умаляване. Пародийната съпоставка със знаменития римски държавник, чието име се свързва и с културното строителство по българските земи, се увенчава с характеризиране на очите на Смилец. Иначе светилник на духа, тук те са „лишени от живот“, гледащи, но невиждащи – поредно разминаване между предназначение и

функция в образа на царя. Като форма на смешното пародията изразява критично отношение. Сравнението на Смилец с император Траян, при което претенцията бива подигравателно демаскирана, повествованието използва рефренно, като акцентира върху литотата „малка": „неговата малка римска глава", „твърде малка за широките му рамене и едра снага"... Принизяващото различие от величавия исторически прототип градира в комическото противоречие „Неговата хубава глава на римлянин погрозня, вратът му сякаш потъна в раменете му" – когато народът го низвергва, и кулминира в „римската глава на Смилеца отфръкна от врата" – когато народният гняв му отмъщава за родоотстъпничеството.

Несъответствието като средство на комичното се въплъщава и в поведенческите жестове на царя – изменник. В унизителен порив да спаси телесната си цялост той пада на колене пред хан Ногай и целува скута на червеното му джубе. Разминаването между сан и същност, унищожаването на голямото от малкото, лесният отказ от достойнството на българин и от царствения аристократизъм са обект на сатирично осмиване.

Езиковият каламбур е комически кодираното средство за ценностно развенчаване на царя предател от страна на героите антагонисти. „Смилецовото честито царуване" те преиначават в „честито слугуване". Игрословицата представлява остроумна словесна антитеза, явяваща нищожието на българския владетел. Тя се оказва ироническо пророчество – скоро абдикиралият цар захвърля багреницата и я заменя с „рухото на придворен слуга". Слугинажът се оказва истинска същност на Смилец, дълго прикривана с бутафорни монархически атрибути. Преобличането дезавоалира имитацията, бележи логичното сгромолясване от върха на държавната постройка до кота нула. Представата за йерархичната деградация се подпомага чрез просторечивата дума „рухо", чийто тънък смислов оттенък буди асоциации за първичност. В друг сюжетен момент героите антагонисти оприличават Смилец на баба и това е поредно иронично изтъкване на срамната истина, че българският цар е слаб и немощен държавник, безволев и мекушав, според ореолните значения на сравнението. Чрез комичното в думите на простосмъртните герои Вазов се докосва до народната смехова култура, която тепърва ще търси своите образи в българската литература.

Ето и поантата на сатиричното изображение като директна изява на смешното: „...до одеве венценосний господар на Царевец и на България се лъзгаше на задницата си низ урвата". Повествованието вече не се интересува от главата на самодържеца като средоточие на духа – доколкото въобще го е имало, а се премества към „задницата" – едно катастрофално за царския авторитет отелесяване и смъкване надолу, към профанното, което се съчетава с пространственото пропадане на героя „низ урвата". Според Бергсон[2] комич-

ното в ситуацията често се дължи на транспозиция на високото в ниско. В случая царската мощ се преобразува в слугинска немощ – сякаш за да се потвърди афоризмът, че всяко нещо от този свят си отива със смях.

В повестта „Иван Александър“ (1907) фокус на комическото изображение е любовната жар на застаряващия цар. „Той, ако и в напреднала възраст, остаяше жизнен, страстен човек, с любовни пориви на младеж.“ Иронията тук отново се явява като ефект на несъответствията. Оценяващото съзнание на повествователя осмива, като привидно се възхищава от царевата младежка енергия в любовта, а в действителност я осъжда като несъвместима – не толкова с възрастта, колкото с държавническия дълг на Иван Александър, особено при надвисналия трагизъм от турското нашествие: „С Александровата улисия в еврейката те (турците – б.м., О. Г.-Т.) ще дойдат и дотука“, негодуват болярите. Да си „необуздан в поривите си“ „коронован старец“ е фрапантно отклонение от аксиологическите норми, дълбоко погрешен поведенчески избор. В основата на смешното тук стои сравнението на деформираното с правилното, нормалното, редното[3].

Различни по форма, комическите фантазии у Вазов имат единна прицеленост: да изразят гражданско недоволство от егоцентричното поведение на „върховете“. Впрочем смехът в „Светослав Тертер“ и „Иван Александър“ означава типични за Вазов гражданско-демократски идеи, които са смислов център както на „сериозните“, така и на „неисторическите“ му творби. Връзката между тях е в убеждението, че причина за историческите несполуки на българите са упадъкът на нравите (вж. напр. „Кардашев на лов“, 1895) и безотговорността на управниците („Елате ни вижте“, 1897, носи емблематична идейна тъждественост). Късогледият егоизъм и липсата на държавническа съвест у „мъдрите велможи“, „дето в покой и в палати“ стоят, за Вазов е жилав, вечен морален порок, който логично се открива и в историческия му наратив, и в повествованието му на съвременна тема.

Критиката в комическа форма за Вазов не е нова творческа идея – „Кардашев на лов“ завършва със знаменателното обобщение-призив „Настоящето може да дава живот само на сатирата. Нека бъде сатирата!“. За Патриарха минало и настояще тъжно си приличат...

Бележки:

[1] *Българска* митология : Енциклопедичен речник. С., 1994, с. 182.
[2] **Бергсон**, А. Смехът. С., 1996.
[3] **Паси**, И. Смешното. С., 1979, с. 314.

Сава Сивриев
Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“

Модерното повествование в идилиите на Петко Тодоров

Без съмнение, с „Идилии“ (1908) Петко Тодоров създава нов модел на българския разказ.

Знае се, че през 90-те години на XIX век Иван Вазов създава жанра разказ. Това е времето, когато се изгражда българският фонд на типа текстове, наречени литература. Както е прието да се мисли, Вазов създава жанровия модел на short story[1]. Той приспособява тази модерна повествователност към българската социокултурна среда и към традициите на българската книжовност. Погледнато от другата страна, чрез разказите си Вазов показва как българското като социалност, култура и книжнина може да бъде представено чрез модерно литературно писмо.[2]

Най-общо казано, в разказите на Вазов има две теми – българският възрожденски свят с неговата духовност и героика и българският следвъзрожденски свят, светът на нова България, с неговата социалност, прагматизъм, ежедневие.

Разказите от първото тематично гнездо могат да се свържат с възрожденските представи за света, с възрожденската аксиология. Разказите от второто са вариант на позитивизма. Времето е отредило на Вазов да завърши Българското възраждане и заедно с това – да въведе в българското културно поле опит от романски, германски, славянски, от „чужди“ литератури. Разказите му установяват правилото да се разказват случки из всекидневието. Метаморфозата на сюжета, задължителна за късия разказ (short story), има поне две явни функции. Първо – създава у читателя усещането за изключителността на събитието, задържа и приковава читателското внимание. Второ – създава възможност за пълна промяна на персонажите. Те са едни преди метаморфозата на сюжета (с маски – акустични, на характерите им, на техните социални или етични представи) и други, по-точно истински, онова, което те всъщност са – след метаморфозата на сюжета. Персонажите обикновено представят социален тип – средния човек, из българското общество от новото време (в разказите с възрожденска тематика – повседневния и героичен бъл-

БАН
БИБЛИОТЕКА
БАН - Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

гарин). В тези разкази е показано градското общество в края на XIX – началото на XX век – неговите навици, поведение, социални реакции и най-вече етичен статус. В повествователността събитията се случват на реални градски места – улици, църкви, площади, кръчми, кафенета, гробища, редакции и пр. Макар и видяно през очите на повествователя, всичко е такова, каквото то в действителност е.

Вазовият разказен модел създава традиция.[3] Така още с „Хаджи Ахил" (1882), който е един от най-ранните му разкази, се създава представата за цикъл от разкази за причудлив персонаж. „Хаджи Ахил" може да бъде разглеждан като пораждащ модел за разказите на Вазов.

Същият цикъл за причудлив персонаж, в който някои от разказите са с неочакван край, е „Бай Ганьо" на Алеко Константинов. Той възпроизвежда повествователната практика на Вазов, а и Вазов „чува" Алеко Константинов, доколкото може да се съди по разказа „В топлите вълни".

През 90-те години на XIX век Тодор Влайков създава друг модел за разказ, който условно може да бъде наречен „социален очерк"[4]. Неговите текстове се печатат в сп. „Мисъл". Оценени са от д-р Кръстев и след 20-те години на века стават част от българския литературен канон. Влайковият сюжет е така разказан, че случващото се в текста е подобно на събитията от реалния живот. Такава е неговата представа за художественост. Той „открива" и селото, което допреди това не е било материал за литература. Представя го битово и социално. Представя неговите етични колективни добродетели. Битовите разкази са за родовия космос, раждащ и обновяващ се благодарение на добродетелта. В социалните разкази на Тодор Влайков селото е противопоставено на държавата и на нейните институции. Градът поглъща добродетелите на колективния човек, всяко стълкновение с държавата, с нейните институции, с людете от новата социалност води до житейска драма за този човек – селянина.

Схемата на този „социален очерк", битовият и социален белетристичен модел се повтаря и в текстовете на Михалаки Георгиев и на Антон Страшимиров („Смях и сълзи", 1897).

В началото на века излизат „Разкази"(1904) на Елин Пелин, а после и „Пепел от цигарите ми" (1905), „От прозореца" (1906) и „Разкази. Т. 2" (1911). Елин Пелин представя в текстовете си отработеността на жанра „къс разказ", темите и тяхното решение в „социалния" очерк. „Ветрената мелница" е модерно изправяне на Влайковото битово повествование, което завършва винаги с брак благодарение на добродетелта и на любовта на колективния човек. А „Престъпление" например е къс разказ за драмата на селянина при новата държава и при новите управници.

Така историята на разказа до идилиите на Петко Тодоров е представена с двата модела – със социалността, конкретността си, с реалността на съби-

тия, лица, случки, фактура, която изгражда неговия текст.

Голяма част от идилиите си Петко Тодоров пише през 1901–1902 г. Те са съвършено различни от неговите ранни социални разкази. Още първата от тях – „Певец“ (1899), добре показва това. Същата година в „Мисъл“ излиза и програмната статия на Пенчо Славейков „Душата на художника“. През 1896 г. се появява първият том от „Епически песни“. От 1892 г. в „Мисъл“ се печатат неговите философски поеми. Както „Певец“, така и печатаните през 1900–1902 г. идилии показват очевидна близост на идеи и художественост между текстовете на Петко Тодоров и Пенчо Славейков. Петко Тодоров пише идилиите в годините на своето учение в Берн, Берлин, Лайпциг. Подобно на д-р Кръстев, Пенчо Славейков и на част от българската интелигенция Петко Тодоров е „вътре“ в усвояването на модерния европейски културен, интелектуален и художествен опит и в приспособяването му към българската книжовна, културна и понятийна традиция. Иван Вазов, Елин Пелин, Антон Страшимиров преживяват този опит „отвън“. Те възприемат и приспособяват от чуждото онова, което вече се е превърнало в културен или в литературен мит (short story например). Възприемането и приспособяването на реалното чуждо, когато се живее в него, и възприемането и приспособяването на чуждото, бидейки вън от него, са две различни състояния на преживяване на културата.

Знае се, че след средата на XIX век пред българската култура, следваща своята славяно-византийска традиция, стои големият въпрос да приеме и приспособи опита на романските, германските и славянските култури. Този процес става особено интензивен след 80-те години на XIX век, през 90-те години и в началото на XX век, когато приспособяването става необходимост. Тя е породена от новите социални, граждански, икономически, цивилизационни отношения, в които влиза българското общество. Събитията в социалното време са изключително динамични. И ако се върнем към Иван Вазов, ще отбележим, че чувството му за ориентация към чужди образци е безпогрешно. Ала възпяваната през 80-те години от него, по-късно и от Константин Величков,а донякъде и от Кирил Христов Италия, въпреки че из нея произтича светската европейска култура след XII век, в края на XIX е вече музей на култура, културен мит.[5] Вазовата любов към митовете е очевидна и във възпяването на българската героика от Високото възраждане, но това е духът на времето, културна и историческа необходимост, за която Пенчо Славейков пише, че е юнашка.[6]

Модерните идеи след позитивизма на XIX век са в Германия – експерименталната естетика, философията на Шопенхауер, Ницше, музиката на Вагнер. Това Петко Тодоров не гледа отвън, а е вътре в него, в този културен опит и в тези събития.

В това време най-мощната работа за приспособяване на чуждото към

своето извършва кръгът „Мисъл“. „Мисъл“ създава корпус от нови представи, работещ със сигурност до 30-те години на XX век. За ценно се приема вечно присъщото и вечно повтарящото се в човешкото съществуване; универсалистичното, а не локалното и отминаващото. Изкуството е втора действителност, свят на символи с духовен обем. В изкуството естетическото има превес над всичко останало. Индивидът е по-ценен от колектива. Творецът е избраната личност – със свой свят, свои блянове, своя духовност. Нравствен дълг е да върви по своя път – самотен и неразбран. Да твори духовни обеми и да съпреживява духовни светове. Да следва нравствен идеал.

Имат ли образци идилиите на Петко Тодоров и кои са те, е трудно да се каже. Образците му не са в българската повествователна традиция. Но идилиите създават традиция, продължена от Николай Райнов и от Йордан Йовков.

Петко Тодоров създава нова представа за сюжет, персонаж и символика.Сюжетът в идилиите на Петко Тодоров е мит или разказ из Светото Писание. Митовете са национални, обикновено от дохристиянско езическо време („Орисници“, „Над черкова“, „Слънчова женитба“), исторически („Селим Ходжа“, „Сенки“, „Цар Симеон“), антични („Пленника на Калипсо“, „Касандра“), християнски (“Райския ключар“, „Pieta“) и апокрифно интерпретиращи разказ из Светото Писание („В Гетсиманската градина“). След позитивизма, в края на XIX – началото на XX век под влиянието на Вагнер и особено на Ницше, в противовес на позитивизма, в европейската култура се ражда неомитологизмът. Той е различен от предходната културна ориентация към митологията.[7]

В „Идилии“ на Петко Тодоров митът въвежда случващото се в – условно казано, „вечното“ време. Сюжетиката на мита съответства на идеята на „Мисъл“ за универсалистичността на художествения текст. Така се преодолява събитийността, свързана със социалната временност на разказа до Петко Тодоров. Митът събира света в едно и създава представата за сакралност, доколкото митът въобще е разказ от сакрален порядък[8]. Благодарение на това повествователността в идилиите също е сакрализирана – за разлика от социалната конкретност на разказите на Вазов и Влайков, при все, че е изразена от Вазов чрез модерното short story писмо.

Втората промяна е тази на персонажите. При Петко Тодоров персонажите не са знаци на социален тип от селото или от града. Не са и носители на идея за социална нравственост или морал – подобно на персонажите в разказите на Иван Вазов, Тодор Влайков, Елин Пелин, Алеко Константинов. Обяснение на тази система от персонажи се открива в „Орисници“:

> – Дай му, Боже – спря се запъхтяна над люлка орисница, – ум и сръки. Дай му ширина в душата, цял свят в нея да вмести. И небо, и земя от край до край с ум да обходи.

– Дай му – пресече втората, – дай му крепки крила на духът: в миналото да се връща, в бъдещето да прехвръква – над всичко възмогнат да влада и реди…

– Нека! – прекъсна трета припряно. – Но едно сал да не може: вън от себе да излезе. В кожата си да се пражи. И на небото да сеща пак земята. Кожата му дори да загине, пропука и се покрие в струпье, в нея да си остане пак и пак ветрове да гони.

Това е общото между тях – те са избраници, различни от останалите, различни от всекидневния човек. С дар. С ум и талант. С мощно въображение и със силна вътрешна необходимост за духовен живот. И с мощна необходимост за творчество. Това ги и тласка непрекъснато да търсят живот и светове, различни от добрината на всекидневния свят и от правилата за живот в него, които, макар и добри и общоприети, лишават човека от това да живее чрез своята индивидуалност. Тези персонажи не могат да се вместят в никаква общовалидна схема, в правила, в норма, въпреки че светът на ежедневните човеци непрекъснато се опитва да ги въведе в своите представи за начин на живот. Чужда им е всяка представа за всекидневна радост. Поради това е и тяхната самотност, величието им, но и тяхната драма. Така е в „Над черкова“, „Мечкар“, „Несретник“, „Слънчова женитба“ и пр.

Появил се е съвсем нов персонаж. Той изразява концептуалната система на Петко Тодоров и идеята за ценността на личността пред колектива, на личностните ценности пред колективните, на мисълта за свобода и творчество. За търсене на нови истини за личността – чрез дара, който е получен свише.

И накрая, последното, което очевидно прави Петко Тодоров за новия модел на разказ, е ориентацията на художественото изказване към символика на поетичните форми. Тя като че ли може най-убедително да се илюстрира чрез идилията „Над черкова“. Известно е, че в тази идилия е интерпретиран мотивът за неразделните, както е още в текстове на Пенчо Славейков и Пейо Яворов. Опоетизирана е любовта. Сюжетът свършва още с първия абзац на „Над черкова“:

Всички знаят – раздели ги черкова на младини. И кога склопиха очи в един ден, ни поп, ни епитроп дадоха да ги закопаят наедно и там да се не смеси роднинска кръв! Че де се е чуло-видяло кръстник кумица да люби!

Този сюжет, с варианти, се повтаря оттук до края на текста. Любовта на двамата персонажи е не само извън обществената норма, но и извън църковното правило, по силата на което те би следвало да се свържат навеки. Църквата, която би трябвало да ги свърже в съюз на любов, ги разделя. И по всички

правила на знаковостта мъжът (доколкото по правило мъжкото се свърза с дясното) е погребан надясно от храма , а жената (женското – с лявото) наляво. Дотук като че ли всичко изглежда решено, правилото е спазено, законът е утвърден, равновесието е възстановено. Но любовта е над всички правила и закони, сама правило и закон, и равновесие в света. Поради това, за да се опоетизира тази идея за любовта, в текста следва нов ред от символика. Над мъжкия гроб израства бряст, над женския – топола.[9] Това, което е невъзможно в реалния свят, е възможно в света на отвъдното, духовното – свят с друга логика и други правила. Оттук до края на идилията абзаците повествуват за тази връзка – с всичките ѝ приливи и отливи, колебания, решителност и нерешителност, огорчения и възторжени мигове, близост и сълзи на раздялата, но такава е логиката на сърцето. Невъзможна тук, любовта е възможна там, в другите светове, където е роднят край, духовността и свободата.

Според правилата на тези принципи работи символиката и в другите идилии на Петко Тодоров. Това добре може да бъде видяно в „Слънчова женитба", „Ръка" и пр.

Знае се, че значенията на символа не могат да бъдат изчерпани и в това е особеността и художественото предимството на този знак. В идилиите на Петко Тодоров също могат да бъдат определени само най-общите значения на символиката на поетическите форми, а останалите да бъдат неизчерпаеми. И лириката на Пейо Яворов в същото това време е ориентирана към символика на поетическата форма. Това е нов процес в развоя на поетическата система, изхождащ из мисълта за универсализма на художественото изказване. Този начин на художествено изказване създава многозначност. Прави текста дълбок със значения и – което е особено важно – открива възможността той да бъде четен и да оживява в хода на времето при променящите се представи на четящия. Символиката може да бъде откривана по много пътища и така четенето на текста да бъде едно душевно събитие – общение на душевни сродства.

И така, Петко Тодоров създава нов сюжет, нов персонаж и нови поетически форми. Точно тези принципи на разказ доразвива чрез символистичната естетика Николай Райнов, а също и излязлото из тази естетика повествование на Йордан Йовков. Въпреки оригиналността си текстовете на Георги Стаматов, писани по същото време, но следващи Вазовите принципи на разказване, стават само част от социалната литература на реализма.

Бележки:

[1] След пресищането с романови текстове в края на XIX век за европейското културно поле модерно литературно писмо става късият разказ. За историята на short story вж. **Эйхенбаум**, Б. О'Генри и теория новеллы. // Эйхенбаум, Б. Литература. Л., 1927.

[2] Струва ми се че няма яснота относно това, какви жанрови образци има пред себе си Иван Вазов, създавайки българския вариант на short story. Той започва да пише разкази в Одеса. Изглежда елементарно да се мисли, че е бил в Одеса и там е чел А. П. Чехов. Чехов, Мопасан, „Повести Белкина" на Пушкин, Алън По, а защо не и О'Хенри могат да бъдат четени и в София. Както впрочем цитира Верлен във „В унииние" през 1890 г.: "Et toi, dis donc, toi que voilà. / Qu'as tu fait de ta jeunesse?".

[3] Би следвало да си говори не за Вазов модел на разказ, а за Вазови модели на разказ. Текстовият корпус на неговите разкази не може да се сведе само до един инвариант.

[4] Конкретно източниците на този жанр не са установени. А и за Влайков в последните десетилетия няма публикации. Тези източници са в руската проза от втората половина на XIX век – вероятно Н. К. Михайловски, Г. И. Успенски и др.

[5] За преклонението на Вазов пред Италия като културен мит вж. спомените на Михаил Маджаров в „Иван Вазов в спомените на съвременниците си" (1966).

[6] Пенчо Славейков пише: „Аз не вярвам на всичко, което З. Стоянов дава като факти, както вече и друг път съм го казвал – че в устата на нашите въстаници лъжата не може да се отличи от истината и че едната и другата са юнашки." – **Славейков**, П. П. „Жив е той, жив е..." // Славейков, П. П. Събрани съчинения в 8 тома. Т. 5, Критика и обществени въпроси. Очерци. Пътеписи. С., 1958, с. 219.

[7] Вж. **Лотман**, Ю. М., З. Г. Минц, Е. М. Мелетински. Литература и мифы. // *Мифы* народов мира. Т. 2, М., 1982.

[8] **Пропп**, В. Я. Структурное и историческое изучение волшебной сказки (Ответ К. Леви-Строссу). // *Семиотика*. М., 1983, с. 566-585.

[9] Подробно за символиката в идилиията и разчитането ѝ чрез представите на народната вяра вж. **Маринов**, Д. Флора. // Маринов, Д. Народна вяра и религиозни народни обичаи., С., 1994.

Борис Ангелов
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Наративът за вестовоя свинар – микрофизика на властта в казармата

Той копнее за човешка близост, а е обречен на ужасяваща самота, иска да живее смислено, съдържателно, достойно, а с него се отнасят като с ***презряно животно****. (...) Димо е съвършено сам* ***в кошмара на казармения свят****, безпомощно изправен с цялото си човешко величие и благородство срещу една могъща и властна* ***животинска свирепост****, на която никой не може да се противопостави, никой не може да я ограничи. И именно поради своята добродетел и висока нравственост вестовой Димо е обречен в условията на* ***казармения бит****.*

Елка Константинова, „Г. П. Стаматов: „Вестовой Димо“[1]

Въпреки изповядването на (не)здрав скептицизъм към прочитите на тукашни артефакти „през“ авторитетни европейски изследвания върху Западната култура, струва ми се, че пасажите от „Надзор и наказание“[2], посветени на казармата, „сработват“ сравнително удачно, тъй като и самият склад на монополизираното легитимно физическо насилие е „изобретение“ с „отвъдни“ корени. Предпочетен е Фуко пред Хаджийски[3], който с „възрастния“ си казармен опит зад гърба прави блестящо „просмиване“ на войнишката участ, защото френският философ се интересува и от нещо същностно важно за интуициите на Стаматовия разказ (изоморфизма между публично и дисциплинарно пространство). А именно – превръщането на дисциплинарната система в обобщена технология на господство, разпростирането на властта на „дисциплините“ в публичното пространство, независимо от това, че днешните коментатори твърдят противното: „не разпространяването на дисциплинарните технологии в обществото разпростира властта на нормата над публичното пространство, тъкмо обратното: тя от публичното пространство се разпространява към дисциплинарното.“[4] Без да е взета страна в задочния дебат за посоките на прехода, ще се концентрираме предимно върху наличните в текста интерференции между трите типа пространства – дисциплинарно, публично и приватно, като в същото време се държи сметка и за още

интересни оглеждания, подобия или пък реципрочни противопоставяния[5] – между военните и вестовите, – съпътствани от тънки, смислоносещи отличителности: животинския изглед, мечтите и идеалите им, игрите на привидност и същност, думите и душите, маниерите и обноските, дресировката на покорните тела и т.н.

Творбата на Стаматов започва подчертано „фукоянски", с „изкуството на разпределенията" – първата грижа на дисциплината. Но ако в класическата епоха зад тази процедура се съзира строга рационалност, прицелена в индивидуализирането и остойностяването, в преследването на полезност и ефективност, то във „Вестовой Димо" е наопаки. Чрез разпределението на новобранците не е постижимо никакво остойностяване на индивидите, изначално мислени като по-малоценни от един кон, който струва 600 лева („а войници дал господ"). Телосът не е „покорните тела" да попаднат на най-подхождащите на уменията им места („интелигентен" писар според явно безкнижния фелдфебел не предполага обладаване на задължителната краткост и яснота на армейския дискурс, рекомендацията пред командира с възхита изтъква, че протежето му така „майсторски уйдордисал" пощенски плик до дома, че чак „самият чиновник не можал от един път да разбере адреса"). Не ефективността е залегнала в дъното на избора, а ефектността на сценката, демонстрацията на власт и ранг (последователно се появяват фелдфебелът, подпоручикът, старшият офицер и „най-сетне пристигна батарейният командир"). Най-привлекателните казармени длъжности не се добиват по заслуги, те се дават само посредством мизерно заплатени протекции, най-презрените влизат в употреба като своеобразно наказание – и за войника, и за офицера („издигането" на свинаря до вестовой е „на инат", „на шега", диктувано е от волята за мъст към конкурента „по вечеринките и баловете", който „там... беше непобедим, тука трябваше да прекланя глава"). Накратко, в разпределението на строените новобранци няма рационална каузалност, грижа за общностното благо, стремеж за усъвършенстване на войсковата част, мотивировката е далеч от „микроикономиката" на дисциплинарния диспозитив, макар да се споменават някакви „инвестиции", дребни „дарения" под формата на невъзвръщаеми заеми (скромни подкупи от по 5 и 50 лева), гарантиращи лекото поменуване на бъдещия „министър на просвещението" в батареята.

Светът на царската казарма наистина най-точно може да се фигурализира като „кошмар" (Е. Константинова): плашещ, опасен, неконтролируем „хронотоп". Казармата според Фуко е хетеротопия (приведените по-горе отношения между майора и поручик Миловидов сякаш илюстрират дефиницията на „другите места": снет и преобърнат образ на цялото общество[6]), каквито са и болницата, лудницата, бордеят, панаирът и др. Казармата обаче е не толкова кошмарен „свят", колкото кошмарен „бит", когато става дума за слу-

гуващия вестовой, сравнен, освен с животно, и с жена (старият вестовой се почувствал „честит като някоя жена, избягала от харем"; ето и следната знаменателна реплика: „Аз не бих желал да бъда ни на мястото на жена му, ни на вестовоя му. – Че то е едно и също..."). Опозицията тук е с безспорната мъжественост и на военните, и на капитаншата, „маскюлизирана" от наратора с наричането чрез чина на мъжа ѝ (нейното неслучайно име, Елена – така се зове и злата слугиня във Влайковия „Вестовой", – случайно научаваме от заключителната реплика на разтревожената ѝ майка), занимаваща се главно с даване на заповеди („като че ли тя беше старши офицер в батареята") – освен дето „цели часове му обясняваше страниците на дисциплинарния устав", тя властва и над съпруга си, но не е година да върши чисто женските си задължения (с извинение към феминистките, намеквах за Кънчовото „женска работа – да бави и залисва малките деца"), с които се справя по неволя вестовоят. Димо всъщност не е военнослужещ, той не е обучаван за боец, а е употребяван за прислужник: мие, чисти, мете, готви, кърпи, гледа децата (и животните), помага при измиването, оправянето на брачната стая, обличането и събличането и т.н. Във Влайковата повест повече е опасна не „военната" ипостаза на злата жена, а изконно свързваната с дяволската изкусителност на слабия пол – способността на „вакарелската магьосница" с „дяволски искрометни очи", с „разстлана по плещите кафена коса" и с „разкошни гърди" да плени и оплете в мрежите си плахия патриархален провинциалист. Стаматов, напротив, се интересува основно от „фелдфебелското" у офицерските половинки, не от жената „като такава", тематизирана в късните „фройдистки" текстове. Инак лесно бихме определили „Вестовой Димо" като съкращен „конспект" на „Вестовой" (сюжетният „гръбнак" и типовите ситуации са цитатно близки), ако не бяха оразличаващите интонации и издевателстващите над военщината реплики, несъмнено формирани и от чисто персоналния проблем на автора, възпитаник на Военното училище, напуснал с отврата армейската кариера.

Пространството във „Вестовой Димо" не е толкова казармено, действието е разположено в квартирата на Миловидов, в дома на годеницата му, в къщата на капитана, т.е. все в приватното. Налице е и публичното пространство на военните балове и вечеринки, „общественото хранене" на офицерите в кръчмата и на вестовоите в бордея. Съдържанието и обемът на двете трапези са смислотворни – „печено пиле" срещу „пилешки крака" (у Влайков „недогризени кокале и половин кюфте"), „бял хляб" срещу „солдашки хляб", „пълна чиния" срещу „тенекиени чинии с порции фасул" съседстват на една страница, – но по-"говореща" е настойчивата фреквентност, с която се рисува мирновременната вегетация на военните.

Както се загатна в началото, показани са интерференциите, изоморфиз-

мът между пространствата и това е едно от големите открития на текста (изравняването пронизва и горчиво саркастичния израз „дисциплината съдържа в себе си щастие, немилост, затваряния, повишения – с една дума, всичко, от което трепере или за което ламти човек“). Така например, при храненето на слугите виждаме, че те в известен смисъл отразяват началниците си, че са тяхно изкривено огледало, обърнат образ – колкото по-свирепи са те, посвити са вестовите, а този, върху когото няма никакво насилие, просто имитира висшия военен. При обеда на офицерите е мултиплицирана милитаристката дисциплина и йерархичност, масата не е мястото, където всички са равни (пред хляба), както е в празничното (цивилно) гощаване. Забавните „балове“ също са плацдарм на властови отношения, но тук вече ранговете нямат голямо значение, жените (със зестра) са генералите, а след тях се нареждат галантните кавалери (нараторът иронично отбелязва „наслаждението“ от присъствието на началника на щаба: „да имаш възможност – не да му отваш чест, а да му се кланяш, както на дамите по вечеринките“). И в квартирата на Миловидов, и в къщата на капитана отново цари армейски ред, капитанщата е главнокомандващият, пред когото „и самият капитан понякога мязаше на вестовой“.

Строгата пространствена подредба кодира и аутсайдерската позиция на вестовоя, в началото той даже не е в строя на новобранците, „притурени на левия фланг“ – стои извън редиците им, после у капитана обитава едно „кьоше“ в кухнята, храни се в „едно кьошенце“ на малкото махленско „дюкянче“, което семантично не е равно на „кьошето“ в гостилницата (вероятно нещо като сепаре), приютило/отделило дивизионния командир и началника на щаба, подчертавайки така привилегията на пагона.

Езикът на времето води разсъжденията в сходна посока, понеже по „желязна“ хронология живеят и мъжете в мундири, и гражданите: в 12 часа ученици, учители и чиновници излизат от стаите си, за да отидат да обядват (това не важи за Димо, той няма фиксирано време за ядене, нерядко остава и гладен). Разпределението на неговото време в дома на капитана е като по казармен разчет, педантично проследен от наратора: „в 5 пет часа той ставаше... в 8 часа правеше чай на капитанина... в 10 часа туряше чайника за госпожата... в 12 часа слагаше масата“ и т.н. Аналогичната непрестанна заетост на войника е анализирана неподражаемо от Иван Хаджийски, който обяснява, че целта е да не се предоставя свободно време, в което новобранецът да мисли, да мечтае, да си спомня, той трябва да е постоянно в движение, да се изморява до краен предел – за да спи, без да сънува.

Изброените микротопоси са градски, контрапунктно противопоставени на селското със задължително прилежащото му поле, макар че то не е текстова реалност, налично е едва в плана на спомена. Емоционално най-близо до

него са свинарникът и дворът на капитана, доколкото те са населени не с хора, т.е. с властови напрежения, а с домашни животни („при свинете по-хубаво ми беше, много по-хубаво!“, изповядва на глас главният герой). Но парадоксът е в това, че и в тези територии Димо е статусно по-долу от безсловесните обитатели, без значение, че го квалифицират като „свиня“ (в кентаврически вариант – „какво си се опуйчил, свиня?“), „сукин син“, „куче“, „магаре“, „говедо“ (и „говедо с говедо“), „краста“, „въшльо“ и често-често го „дамгосват“ като добитък. В хода на повествованието става ясно, че той е от вида на домашните животни, които само могат да бъдат жертвени животни, а другите са от семейството на хищниците: Миловидов е наречен „човек-звяр“, капитаншата е оприличена на тигрица и змия, цялата батарея е бестиарно хиперболизирана като „съвременният дракон“ (във Влайковия „Вестовой“ войската е „страшна хала“, жената е „люта усойница“, войникът – „свиня“, „свинару“, „мечкару“, „бивол“, „куче“, „пуяк“, „скот“).

Образите на свинята и свинаря са „обрасли“ с доста културни напластявания, идещи от разноредови източници, базата на които в родна среда се намира в Библията (в свещената книга пасенето на свине е най-презряното занятие, блудният син стига дъното на унижението си, като по милост е оставен да пасе господарски свине). В българската история/митология се говори за свинар, станал цар, и това още веднъж потвърждава, че тези са абсолютните полюси в мисленето на групата за престижно препитание. Въпросната установка експлоатира и Стаматов, като аксиологически я травестира – заемащият низините в социалната и армейската йерархия е най-добродетелният, той дава два лева на нуждаещия се войник, споделя скромния си обед със събратята по длъжност, успява да успокои пеленачето на капитаншата и пр. Видна е, разбира се, евангелската струя в остойностяването на простотата, незлобливостта, естествеността (Христос обещава царството небесно именно на нищите духом и на децата, той ходи сред бедните и простите), или образно казано, военните са фарисеите на Стаматовото съвремие. Според евангелието на Матея, Иисус изгонва бесовете от болните и ги вселява в свине, издавили се после в съседния вир (с новозаветната история стартира и „Бесове“ на Достоевски).

В българския разказ безнадеждността е тотална, защото просто няма кой да изгони беса от озверелите военни и да го всели в свинете, над които първоначално бди Димо. Подобно преобърната е и алюзията с притчата за блудния син – селянчето не тръгва по собствена воля, баща му умира и не го дочаква. Вестовоят натрапчиво е отместван към животинското, женското и детското, в невинно-наивните му мечти и думи има нещо инфантилно, свързано със селското му минало, с „широкото поле“, от което е „грабнат“ и „тласнат в казармите“, тъкмо когато става пълнолетен (войската тогава е провали-

ла се инициация, тъй като бащата, който трябва да верифицира успешното изпитание, е мъртъв, в края юношата „плаче като дете“, преди да посегне на живота си).

Главният герой в творбата е именуван по-особено, с малкото, личното собствено, нямащо никаква роля в армията, където важат или неподлежащите на избор наследени фамилии, или раздаваните звания. Заради произхода си името имплицира безплътност и незабележимост (както прозопопейният образ от паремията за дългия Димо без кости, така и Стаматовият вестовой сякаш е лишен от скелет, превърнат е в безформена материя в ръцете на Миловидов, който систематично го малтретира; в текста четем: „Димо изчезна като призрак“); името носи и конотациите на тъмнината и мрака (на два пъти се мерва „тъмен облак“), но там, където има дим, гори огън (следвайки интенциите на автора – в изстрадалата душа на войника, лелял светли бляновe). Получавайки огъня от Прометей, човекът за пръв път се отдалечава радикално от животното, сочи се обаче как през езика на тропите е прокарано регресивното завръщане към зверското. Да не забравяме, че дими и жертвената клада – спомена се за вестовоя като жертва на мъжа „звяр“ и жената „тигрица“, – и обгрижваното от войника домашно огнище (поручикът снизяващо е описан с изпразнената от съдържание синекдоха „пазителят на българските огнища“). Същото противопоставяне/разминаване между привидност и същност функционира и при кръстения с по гоголевски (и по влайковски) значеща фамилия кръвожаден офицер Миловидов.

Както отдавна е забелязано, двойката слуга-господар е необходима, защото чрез нея се конституира оценъчната гледна точка, чрез косвените сравнения, антитези и паралелизми между вестовоя и господарите му се постига най-бързо и категорично характеристиката на персонажите. Елка Константинова, безспорно един от най-прозорливите интерпретатори на разказа, разисква неговата специфичност в контекста на Стаматовото творчество: тежнението към прозата на 90-те, наличието на положителен герой, и то селянин (у народника Влайков дори вестовоят[7] е от градец!) и т.н. Стъпвайки върху изводите от статията, възнамерявам да осъществя крачка напред, като обявя не друг, а точно положителния герой за проблематичен, още повече, че авторът е целенасочено едностранчив по отношение на офицерите и съпругите им, чиито мечти и стремления, в отличие от Димовите, гравитират около външното (дрехите, етикецията) и материалното (парите, имота) – класификатори на амбивалентното „градско“, „модерно“ от Възраждането насетне. Без да строи ретроутопични картини на някаква идилична Аркадия, писателят все пак подпъхва доза безвъпросна позитивност у неукия свинар, който копнее за закопаното в буквите „имане“, надява се, „че за три години в полка ще се научи да чете и да пише“, накъсо: „Димо имаше един идеал: да

може той с ръката си, сам да напише писмо до техните си.“ Деконструктивистки устроената перспектива няма как да не отчете купчина усъмняващи успокоеността неща: писането на писмо до домашните е ценност и за подиграния неграмотен фелдфебел, дивящ се всъщност на майсторското „уйдордисване“; подозрително е и дали адресатите ще разчетат сами посланията (не става дума за това, че чиновникът в пощата е бил затруднен), каквато е спънката за войнишката майка във „Вестовой“, получила собственоръчно писмо, изпъстрено с клишета от „писмовниците“, както се оказва в крайна сметка. Два параграфа по-долу начева и Стаматовото осмиване на липсата на „собствени думи“ и ученето на чужди езици „по приказание“, продължило в язвителната издявка с четивата на поручика („Военен журнал“, „Военни известия“) и капитана (приказки), с неможенето на последния „като чете, да не чете на глас“. Иначе речено, мечтаната образованост индиректно вече е дискредитирана в текста, полкът е лошо училище за селянчето и това изобщо не е тайна за наратора, иронизирал Наполеоновата максима „войската е школа за народа“. Градът и градската (полу)културност, към които радостно и от сърце се стреми Димо („А то тука, в града, е хубаво, ако не бие“), са гротескно окарикатурени и в не малка част от останалото творчество на Стаматов.

На една страница фигурират споменът за таената някога надежда да се научи да чете, крахът на химерата и резултатът от поредния бой: вестовоят „почти престана да говори“, т.е. двете форми за общуване между хората не са компенсаторни и не можем да „виним“ автора в логоцентризъм, гласът не наваксва писмото, звукът не застава привилегировано срещу/над буквата. Речите на враждуващите лагери са едновременно диаметрално противоположни (Димо „тихо отговори“, а военните реплики са високодецибелни: Миловидов „ядосано крещеше“, „изрева като гръмотевица“, фелдфебелът също „изкрещя“, капитаншата „извика... така величествено, че и самият полкови командир би ѝ позавидял“), и неизбежно ближни, понеже са от клиширания перформативен регистър на казармените команди и съответните им автоматизирани отговори (и жестове – Димо „няколко пъти дори неволно ѝ отдава чест“, а „Кънчо пресече гласа си, понеже се замете и не зная как да довърши. На езика му идеше да каже „господин поручик“ или „господин майор“, както обикновено завършваше своите солдатски отговори. Но тук пред него беше жена, макар и майорка, но пак жена, която не знаеше как да нарече“). Ако между подчинени, разнорангови хора априори е невъзможно смислено беседване, то белетристът умишлено фокусира вниманието върху дребнотемието на врявата, съпровождаща обилното обядване на кастата: „говореха за казионно-офицерски коне, емеритурната каса, танцовални вечеринки, настъпващия полковой празник, даже един се докосна до литературата, като разправи 2-3 пушкински анекдота...“ Огледалната сценка в „дюкянчето“ не блес-

ти с дълбокомислие, обаче облекчаващите изповеди на вестовите са поне неподправени и (поради това) терапевтични. И от броените Димови думи, и от неартикулираните му вътрешни диалози впечатлява чистотата и обработката на слога, неговата реч е далеч и от диалектната автентика на другия разпитван при разпределението новобранец, и от разговорната лексика на вестовите, докато речникът на офицерите и фелдфебела е смешение от галицизми, турцизми, русизми (и псувни, считани за „намеквания на чувствата... – „един вид обяснение в любов“).

Казармените хора споделят още една прилика-в-различието – покорни са телата и на военните, и на войниците, първите непрекъснато се кланят на началниците и дамите (Миловидов „грациозно и почтително се поклони към едно кьоше, в което седеше дивизионният командир“, „чупеше се надясно пред дамите, наляво пред началството“, „пред командира се чупеше тъй, както пред годеницата си до официалния годеж“), вторите са като истукани (Димо „замръзна“ или „като статуя дремеше до вратата“, редниците са „неподвижни“). Заповедта „Прибери си корема!“ указва за дресировката, която, по израза на Фуко, фабрикува от „безформеното тесто на непригодното тяло... една полезна машина“ – това е „микрофизика“ на властта, основаваща се на „педантичността на уставите, дребнавостта на надзора, контрола и над най-дребните частици от живота и тялото в... казармата“[8]. Но Стаматов се опитва да покаже, че в затвора на покорните тела дремят чувствителни и неприспособими (селски) души. Димо не се обесва заради физическите насилия сами по себе си, а заради унижението и оскърблението, заради позора от побоя, нанесен му от жена, т.е. той квалифицира деянието според кодекса на срама, не на страха, както би казал Лотман. Влайковият Кънчо също е „убит духом“ след удара на „майорката“, но се примирява и не посяга на живота си – по волята на автора, който го „опазва“ за нови огорчения, причинени му от хитрата слугиня. Самоубийството на вестовоя е мотивирано[9], „подготвяно“ отдалеко още с трите изчервявания от срам при разпределението и след даването на двата лева (повествователят ще го опише и като „срамежлив пред хората“). Клетникът е наясно с безпомощното си положение доста преди плесницата на „деликатната ръчичка“, както и Кънчо, той безутешно (се) пита „Кому да се оплача?“, което е (неефикасна) модерна реакция, отличаваща се от обичайното лично отмъщение на македончето, готово да убива и за „матерни сквернословия“.

Към модерния проект на 90-те Стаматов се отнася и посредством поредния интертекст (позоваванията на Влайков, Гогол, Достоевски и Библията вече се маркираха) – с Алеко-Константиновия „Бай Ганьо“, „заразил“ с порядките си скъперника Миловидов и изпращача, провикнал се по негов адрес на гарата: „Удари кьоравото!“ Макар и с централен герой от село, писателят не

споделя народническите утопични оптимизми, а се залавя със заслужаващия вниманието въпрос за Властта и нейните хладни пипала, разпрострели се из цялото тяло на социалността.

Бележки:

[1] **Константинова**, Е. Г. П. Стаматов: „Вестовой Димо". // *Родна* реч, 1973, № 2, с. 42–43.

[2] **Фуко**, М. Надзор и наказание. Раждането на затвора. С., 1998 (най-вече главите „Покорните тела" и „Нормализиращата санкция").

[3] **Хаджийски**, И. Психология на военната дисциплина. // Хаджийски, Ив. Гражданска смърт или безсмъртие. Варна, 1986, с. 78–126.

[4] **Деянов**, Д. Модерната публичност: многомерният паноптизъм и дисциплинарното общество. // Фуко, М. Надзор и наказание. Раждането на затвора. С., 1998, с. 336.

[5] Съпоставянето и противопоставянето като централни принципи на изграждане отбелязват всички анализатори на разказа: **Каранфилов**, Е. Под острия поглед на сатирика. // Каранфилов, Е. Войникът в строя и в литературата. С., 1956; **Трашлиев**, И. „Вестовой Димо" – Г. П. Стаматов. // *Бълг.* език и литература, 1965, № 4; и особено **Йовева**, Р. Г. П. Стаматов. За някои страни от поетиката на разказа. С., 1985 (в частта „Военни", към която настоящите редове са силно пристраст(е)ни).

[6] **Кьосев**, Ал. Хетеротопия и хомотопия. (Към една фукоянска типология на модерните топоси). // *Лит.* вестник, № 41, 13–19 дек. 1995, с. 12–13.

[7] Върху образа на вестовоя в сюжетите на народническата литература се спира Ж. Иванов, но смятайки родното място на Кънчо за село, докато в текста неколкократно е казано, че то е град, нещо повече: „особено криво му стана от това, дето тя го имаше за шоп и за селянин". Вж. **Иванов**, Ж. Образът на града в творчеството на Т. Г. Влайков. // НТ ПУ „П. Хилендарски". Т. 22. 1984, № 1, с. 343–346; Патриархални тенденции в народническата литература през 80-те и 90-те години на XIX век. // *Втори* международен конгрес по българистика. Доклади. Т. 12. С., 1988, с. 43.

[8] **Фуко**, М. Покорните тела. // Фуко, М. Цит. съч., с.145, 149.

[9] Че няма фалш и позьорство в обесването, обяснява и Р. Йовева (цит. съч., частта „Несретници").

Бисера Дакова
БАН – Институт за литература

„Несвоевременната“ проза на сп. „Художник“

...човекът става култ на една нова метафизика, която за жалост не е метафизична, а опитна и реалистична...

Димо Кьорчев[1]

Знайно е, сега, че съществува област на несъзнаваното (le subconscient, das Unbewusste) и че тя влияе върху нашите постъпки, мимо нашата воля, и дори мимо нашия ум. Поради това несъзнание в постъпките на хората има понякога нещо нечаяно, загадъчно, което никакъв анализ не може да открои.

Симеон Радев[2]

Разлиствайки страниците на сп. „Художник“ днес, не можем да избегнем впечатлението за неговата пъстрота, еклектичност и случайност на събраните в него художествени феномени. Най-общо определяме тази естетическа фриволност като „галски дух“[3] и антидогматичност, доколкото в списанието няма да попаднем на наукообразност и воля за систематизиране от немски тип, а богато аргументираната студия на Симеон Радев „Д-р Кръстев като литературен критик“ (кн. 4 и 5, 1907) сякаш се появява, за да потвърди окончателно първоначалните ни представи. Наистина ли обаче „Художник“ е изцяло лишено от концепция, наистина ли е само убежище за декаденстващите поети, които не могат да намерят място в „Мисъл“, или пък се легитимира в културния ни живот от първите години на XX век чрез публикациите на авторитетни имена като Иван Вазов, Кирил Христов, Пейо Яворов, Цанко Церковски, Трифон Кунев? Само на редакторски пристрастия и симпатии ли трябва да отдадем активното сътрудничество на Елин Пелин в него?

Струва ми се, че от дистанцията на изтеклото време вече става възможно да погледнем по друг начин на „Художник“, т.е. да го анализираме като цялост от взаимно свързани противоречия, като продукт със собствена аура, която се просмуква във всеки негов спорадичен орнамент и го прави функ-

БАН
БИБЛИОТЕКА
БАН - Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

ционален, подчинявайки го на единността на цялото. Когато с лекота мислим „Художник“ за ярко сецесионно списание, по-скоро имаме предвид концептуалната му необистреност, съжителството на анахронични и модни дискурси в него, а не интертекста, който несъмнено се поражда помежду им. Всъщност решим ли да прецизираме дефинирането му като „сецесионно“, то тогава се налага да го мислим като Gesamtkunstwerk, като произведение на изкуството от макротип и в такъв случай или определението „сецесионно“ би разкрило своята непрецизираност и неуместност, или пък неизбежно ще се натъкнем на идиосинкразии в изграждането и работенето на тази цялост.

Насочваме се към прозата, не само защото тя най-малко е била обект на изследователско внимание (това пренебрежение е обяснимо с презумпцията, че поради еклектичната съположеност на разнородните като качество прозаически фрагменти тук всичко е ясно), но и защото дори не толкова задълбоченият ѝ прочит разкрива една отявлено **антидекадентска** тенденция, която в последните книжки на списанието е все по-усилено концептуализирана и затвърждавана – достатъчно основание да говорим за спонтанно, но все пак последователно за периода 1905–1909 година пораждане на естетическа програма. Развитието на публикуваната в „Художник“ поезия с ред уговорки можем да наречем устремено към някаква естетическа финалност, тъй като поезията в семантичен и в изказов план е отворена към новото, т.е. усвоява го инертно и безкритично[4]. В отличие от нея прозата в списанието налучква някакъв много своеобразен свой път, изпробвайки и дискредитирайки индивидуалистичната норма, разграждайки я чрез собствения ѝ отрепетиран вече и чувствително клиширан декадентски език. Или – ако поезията перипетийно съгражда света на индивидуума, то прозата настъпателно го деконструира, доказвайки неговата несъстоятелност, чуждост и литературност. Тази строга диференциация, демонстративният разрив, конституиран като жанров, но едва ли произтекъл от делението на жанровете, би могъл да се тълкува като предохранително задействане на прословутия „антимодернизационен комплекс“ (Ив. Еленков), но по-вероятна изглежда чисто литературната му генеалогия, т.е. прякото (и също така безкритично) пренасяне на идеи, поведенчески модели, драстични профанации на Ницшевата философия от текстовете на Пшибишевски[5].

Колкото и да е неловка, неизкусна, нехудожествена, в някакъв смисъл дори нефикционална, прозата, с която предстои да се занимаваме оттук насетне, е непоколебимо интенционална: стреми се да обследва „заболяването“ на времето, добросъвестно посочвайки неговите причинители и източници, да му даде пълна картина, изчерпателно фиксирайки всички патологични прояви на „истеричния мъж“[6], и накрая – да предложи някои също толкова съмнителни рецепти за „лечение“. Само че изживявайки интензивно

всички типични кризи на модерния човек, непрестанно акцентувайки върху тяхната болезненост и екзотична привнесеност в живота посредством текстовете на емблематични автори (Л. Андреев, Тетмайер, Бодлер), прозата на „Художник" постепенно и неусетно достига едно фундаментално разрешение, което нито е особено оригинално, нито дори достатъчно изстрадано – т. нар. философия на живота, на тялото, на сетивността, на „моментното чувство", която можем да обобщим с термина Lebensphilosophie, без да ни изпълват угризения за некоректност. Разбира се, мощният пробив в солипсистичната затвореност на индивида е осъществен тенденциозно, с наивна декларативност – новата философска парадигма изглежда по-скоро вещана и предчувствана, отколкото действително изживяна, но наличието ѝ в текстове от 1907 година е показателно. Интересът вече явно се насочва от мнимата извисеност на Аза към потайните дълбини на „то", поради което е съвсем резонно да мислим прозата на „Художник" за изпреварващо явление („изпреварващо" в случая е работен термин, тъй като априорно схващаме литературния процес в темпоралната му последователност и прогресивна телеология).

Иван Йотов – един напълно забравен днес разказвач[7] (разбира се, „разказвач" е условно определение), активно сътрудничи на „Художник", като дори развитието на прозата му е проследимо в своята кръговост: от непретенциозната импресия „Защо луната е печална" (кн. 15 и 16, 1906), изцяло изпълнена от така характерните за времето миньорни настроения, изразени чрез тромав, орнаментално претрупан език, до псевдофилософските фрагменти „Гранитни отломъци от планината на тайната" (кн. 5 и 6, 1909) и „Вечната легенда" (кн. 8 и 9, 1909), които звучат повече менторски, отколкото пророчески, тъй като тезисната реторика определено доминира в тях и отново е осезателен орнаментализмът в езика. Помежду тези два значещи текста Ив. Йотов публикува три пространни наратива, които целят именно да диагностицират, да обхванат в пълнота героя на времето: „Безумец" (бр. 2, 1906), „Без място" (кн. 6, 1907) и „Оздравял" (кн. 9–10, 1907). Още заглавията им са твърде издайнически и красноречиви за авторовата интенция, дори задават нещо подобно на единен сюжет в обследването на типичното за времето явление. Текстовете са нескрито дидактични, едва ли не по възрожденски пропевдевтични, но най-ярката им черта е тяхната много силна, изключителна контекстуална обвързаност и зависимост от текстовостта на списанието – както художествена, така и критическа. Разбира се, това прави тази проза мнимо интровертна: макар че прибягва до формите на вътрешния монолог, писмото и дневника, Ив. Йотов най-малко се стреми да навлезе във вътрешния свят на своя пределно обобщен герой. Напротив, намерението му е да го дискредитира като неадекватна душевна нагласа, да провиди в тази псевдокомплициираност явните литературни зарази, както и да разобличи комизма

на философстването[8], което придава на героя особена екстатичност, свръхемоционалност. Характерно за този моногерой е, че той едновременно въплъщава в поведението си модните идеи, непрестанно експлицирайки ги в действията и жестовете си, и е постоянно усъмнен в тяхната меродавност: „Щом аз не мога да постигна с ума си защо живея, то би трябвало веднага да се самоунищожа, но аз не правя това: следователно, аз вярвам в чувството на всеки отделен момент." („Безумец"). Степента на усъмненост е дотолкова завишена, че питанията на героя неволно достигат някаква метапозиция: „дали не съм станал роб на някаква глупава естетика?" Тоест героят в този първи по рода си наратив на Ив. Йотов едновременно се намира вътре и **извън** съответната философска парадигма, което му дава извънредната свобода да се подчинява на нравствените повели на духовните авторитети и да ги коментира, да се съотнася надредно спрямо тях: „няма **добро и зло**, а има **силно** и **слабо**" (подч.м., Б. Д.). Трескавото преговаряне на основните ницшеански постулати не е панацея за героя, който постоянно изпада в „нервни и болезнени състояния". Тук по-скоро става дума за своеобразни контаминации – в случая на Ницше с Пшибишевски[9], – които са неизбежен етап при навлизането в проблематиката на модерността. В „Безумец" всичко случващо се е или скрит цитат, или явна отпратка към актуалната литература или философия. Цитирането или културните алюзии обаче в никакъв случай не са хаотични или еклектични, а съвсем целенасочени: позоваванията са върху свръхемблематични автори за периода на краевековието XIX–XX в., като, естествено, впечатлението за емблематичните културни цитати би могло да бъде и напълно производно на съвременното ни гледище.

В „Безумец" се напипват опорните точки, набелязват се авторитетите, които по един или друг начин ще бъдат по-нататък подривани или утвърждавани в текстовете на Ив. Йотов. Персонажите на този текст си припомнят или направо декламират (най-честата практика за пряко позоваване у Йотов) М. Горки, априорно репрезентиран като автор на пиесата „На дне"[10], както и Лермонтов, Байрон, Хайне (като представителни фигури на романтизма и по-малко „вредни"). Едно по-детайлно взиране в начина на цитиране на Ив. Йотов би могло значително да осветли механизмите на масовата култура на времето, където разноредови фигури спокойно съжителстват в един ред, където липсват узаконяващи ценностни йерархии. Възможно е да се говори дори за цитати-алегории, за цитиращи метонимии, както и за изказ, който е невъзможен сам по себе си без упованието в декадентските визии на ужаса, кошмара, смъртта: „Иска и той нещо за ядене, а те му донасят в череп жива змия и вилица от гнила човешка кост."; „Очите си усеща като два живи, разпалени въглена, а главата му като че е пълна с разтопено олово." (Че тези конвенции са умишлено въведени в текста, свидетелства тяхното драстично

снемане в „Оздравял“, където една жизнерадостна героиня ритуално ще захвърли случайно изровен череп, което съответно ще наведе резоньорстващия протагонист до асоциации с Хамлет – „симпатичен представител на втория стадий от развитието на човечеството“.) Героят на „Безумец“ е граничен персонаж в най-пълния смисъл на това понятие: на границата между разума и безумието, между реалността и своите халюцинации, между литературата и живота... Във финала на текста той успява – чрез любовта – да преодолее тази мъчителна и водеща го към ексцесии граничност, влюбвайки се в живота, но все пак питайки се тревожно: „Но дали и всичко това не е само един момент?“ Тоест философията на момента или т. нар. Stimmungsmensch (човекът на настроенията) взема връх над романтичния индивидуалист, над гордия аутсайдер. И ако в „Безумец“ пробивът в солипсистичната пелена на индивидуума е все още плах и може би спорадичен, в „Без място“ – най-обемния и най-безжалостния като диагностика наратив на Ив. Йотов – дискредитирането е в пълен ход. Тук авторът успява да се домогне до една надредна метапозиция не само спрямо ницшеанския индивидуализъм, но и спрямо езика на социалистите, който е характеризиран именно в обезличаващата си настъпателност към уникалното: „като че е попаднал в зъбите на някакво си катраниво, ненамазано фабрично колело, което скърца неприятно, увлича дрехите му, но той ги откъсва и бяга...“ Спокойно можем да определим този наратив като **цитиращ**, като микро- и макроцитатите в него (от алегоричните имена на персонажите до възпроизведените житейски ситуации) са безспорно осъзнати в своята **клишираност**.

Подобно на Вазовия Кардашев, и Иван Каменов – въоръжен със, или поскоро угнетен от своите книжни теории, тръгва „на лов“ и не успява да се върне с никакъв улов, тъй като непрестанно е зает да категоризира наблюдаваното (в бирарията, бюфета, театралния салон, кръчмата, градската градина, църквата, гората), да поставя лицата, които среща по пътя си, в „списъка на враните или на орлите“. Тази предпоставеност на погледа, който винаги е поглед отвисоко, му пречи да се приобщи към живия живот, да намери своето място в него, което явно липсва в списъка. Така героят открива спасение единствено в „старата книга“, съдържаща рецептата с хинин, и безславно приключва своето дирене на съответствия между живота и литературата.

В „Без място“ най-важен е актът на подреждане на библиотеката, на категоризиране на емблематичните автори: „Най-първо нареди разхвърляните по масата книги: постави на едно място Горки, Л. Андреев и Достоевски, а на друго – Хайне, Лермонтов и Байрон, а най-изящно подвързаната книга „Так говорил Заратустра“ – постави отделно... Тая именно книга – той помнеше това добре – стана причина за появяването на тия мисли и съмнения...“ Внесен е строг ред в културната разноредовост, в хаоса на изпитаните влия-

ния: декадентите са обособени от по-малко опасните романтици, докато Ницше (в симптоматичния му руски превод в тези години, макар че в бр. 5 от 15 ноем. 1905 г. е рекламиран преводът на „Тъй рече Заратустра“ на български) стои извън редовете или над тях . Той (най-вече като автор на „Так говорил Заратустра“ и тук очевидно книгата е далеч по-значеща от своя създател) е фаталният автор, текст, мисъл, нагласа, които проблематизират живеенето с постулирането на неотменните си категории. Обаче прословутото категоризиране на срещнатите персонажи, дилемата „орли – врани“ е тръгнала не толкова от Ницшевия „Заратустра“, а по-скоро е влязла в цитиращия наратив на Йотов опосредствано – чрез един много пряк цитат от стихотворението „Орли“ на Емануил Попдимитров, което в пълния си текст може да се прочете на съседните страници в същия брой на списанието. В този смисъл инвенцията на „Без място“ до голяма степен е породена от паралелен художествен факт, чиито източници и вдъхновения на свой ред са критически снети в текста на Йотов, където поетът Ем. Попдимитров присъства под псевдонима „Венетов“ и където стиховете му (*Орли сме волни и могъщи, / Чертози нам са дивите скали!...*) са въздигнати до нравствен императив на времето, който трябва да бъде преосмислен и разколебан.

Героят на „Без място“ си отива от живота, без да е успял да го проумее, да схване и приеме неговото безметежно течение, без да е съумял да открие адекватната си проекция: „В село почнаха сватбите, засвириха гайди, заудряха тъпани – „враните“ се веселяха и някак наивно-прекрасни бяха те в своите мънички радости и удоволствия, а далече там – в София – в разкошните и топли салони, вълшебно осветлени, ехтяха гръмливи оркестри, в бурен танц се носеха грациозни двойки и младите поети спореха за изкуството, за живота...“ Този финал, съдържащ някакво иронично издевателство над протагониста, е все пак изписан в понятийността на неговото мислене, продължава уж наивно да тълкува непроменимата зададеност на битието в категориите на извисено-духовното и примитивната емпирия[11].

В „Оздравял“ злополучното търсене на съответствия най-сетне е приключило успешно – героят споделя в писмо до приятел своите прозрения за „болестта на човечеството“, а именно „спиритуализма“. Въпреки че този наратив окончателно изгубва рехавата си сюжетност в името на мажорната тезисност, той заслужава внимание най-вече заради предчувстването и огласяването на идеи, които ще бъдат свръхактуални за Гео-Милевото модерно мислене през следващото десетилетие на XX век. Тъй като анонимният и досега Ив. Йотов най-малко би могъл да бъде наречен културтрегер в смисъла, в който е назоваван така Гео Милев, можем само да предположим, че евристичните тези се зараждат спонтанно в неговия дискурс, възниквайки като непосредна реакция срещу индивидуализма, срещу привнесената духовност,

която уврежда жизнеността. И все пак припокриването с основни идеи от „Модерната поезия“ (1914) на Г. Милев[12] е поразително – един наистина твърде преждевременен патос срещу мистицизма и хегемонията на духа: „Духът не само се освободи, но и стана абсолютен монарх и зароби тялото.“; „...той, монархът, живееше разпуснато в своите разкошни мистични палати, където му прислужваха всевъзможни призраци, дяволи и грозни привидения. А върху тие таласъми се развяваше черно знаме с бял като лицето на мъртвец надпис: „Умъртвете плътта!“ Тогава именно заболя човечеството от една болест, която, макар и не твърде сполучливо, може да се нарече **спиритуализъм** (подч.м., Б. Д.).“[13] В „Оздравял“ не случайно е вмъкнат и жестът със символичното изгаряне на библиотеката: „Изгорих цялата си библиотека, с изключение на няколко книги... повечето от тия книги са написани от болни, даже безнадеждно болни, поради и което именно проповядват песимизъм и отрицание на живота.“ Ако въпреки всичко декларирано героят загадъчно се самоубива, то този негов радикален акт би могъл да се тълкува или като авторова слабост към ефектни финали, или през тягата на онова време към неразрешими загадки, или – което изглежда най-вероятно – като недостатъчно силно упование в максимите на новата „проповед“: не-изгарянето на няколкото книги, написани от „болни“ автори във всеки случай е симптоматично. Но „Оздравял“ интригува предимно със заявения интерес и реабилитация на плътта: „Тия наши мършави тела и бледни лица, тие сънливи чувства и противоестествени нравствени правила, тоя ежеминутен страх от грехове...“

Третият текст на Ив. Йотов маркира една друга важна тенденция в Lebensphilosophie: обръщането не само към насладите на живота, но и към онази бездънна и енигматична сфера, която инспирира хедонистичните пориви. Или, ако трябва да сме по-прецизни в боравенето с терминологията на онова време – пробужда се потъпканото „аз“, онова, което първоначално стряска прекалено рационалния герой/героиня, но което успява да се прояви на повърхността на личността. Перифразата тук е от разказа „Обновление“ на също никому неизвестния днес С. Д. Чалъков (кн. 4 и 5, 1907). Заглавието е почти манифестно, а текстът под него – с програмно звучене и скромен като белетристично завоевание. „Обновлението“ на двамата млади става не случайно посред идилични топоси, превърнати в този етап от развитието на селската ни проза в изобразителни щампи: пролет, нощ, „отворила обятията си за безкрайната жизнерадост на света“, дядовата Славчова воденица... В така зададената идилична рамка обаче се загнездват и типичните знаци на декаданса: „изкука кукумявка“; „злокобно ехо“; „незнайна и смътна болка“. Разхождайки се извън селото, героите постепенно ще дават воля на бушуващите стихии вътре в тях – природата ще надмогне духа или по-точно – хармонично ще го преосмисли. Този катарзисен процес на себеунищожаване на

Аза във „вихрена наслада“ е експлициран най-вече чрез образа на селската учителка Милка („девствена дори по своето въображение“), тъй като според конвенциите на краевековието именно жената като нерационално, природно, емпирично същество неподправено следва инстинктите, заложени в нея: „но я виждаше с огнените ѝ очи, с побледнелите ѝ уста, които трепереха, и с гърдите, които се издигаха буйно...“ Мъжът е „хипнотизиран“ от тази „сомнамбулна“ природна власт и не е в състояние да ѝ се противопостави. И разбира се, преди героите да се отдадат на своите страсти, отново прилежно е цитиран „културният“ кът на героинята, който всъщност е репрезентативен за учителската интелигенция в началото на XX век: „Част от масичката, натрупана с книги, и насрещната стена бяха също озарени. Виждаха се портретите на Маркса, Бебеля, Кауцки, наред с ликовете на Ботева, Горки и Шаляпина.“ Красивото озарение на духовните авторитети е погълнато от мрака на плътта и ако разказът „Обновление“ ни се струва важен, то е именно заради това радикално и непресторено освобождаване на плътта – мотив, присъстващ например и в „Мираж“ на Homo Novus (кн. 5, 1905), но по-скоро задушен в драпериите на тежката сецесионна фраза, отколкото действително разгърнат: „В блуждаещия поглед на девицата от време на време бляскаха, като зловещи светкавици през ужасна разрушителна буря, искрите на пожара на страстното желание.“ Тоест желанието тук е по-скоро демонизирано, представено в разрушителната си мощ за Аза , а не в своята естественост.

Ако „Обновление“ на С. Д. Чалъков, въпреки несъмненото долавяне на кризата на модерния човек, е един невинен и спорадичен ескиз, то разказът „Усмивка“ на Райчо Райчев (кн. 7 и 8, 1907) е напълно авангарден[14], доколкото предугажда и набелязва някои от същностните мотиви в прозата на Георги Райчев . В този разказ е преодолян разломът между език и съдържание – гносеологичният порив по „ония деликатни, неимоверно нежни чувства, които стоят утаени в най-тъмното на душата“ органично се вплита в извивките на сецесионните разчленявания и алегории. Героите му не са нито тенденциозно болезнени, нито тенденциозно „оздравели“, а излъчват една некнижна и мотивирана болезненост, останала генеалогически непроникната и неразчетена. Без преувеличение можем да твърдим, че тук наративът е построен по Фройд: налице е рутинната техника „разказ в разказа“, често срещана и у Вазов тогава, но рамкираният вътрешен разказ е предизвикан от неволната поява на изтласкания спомен, който на свой ред е експлициран от външен дразнител – казармените тръби. Подчертан е трансът в разказването: „...все повече се увличаше в своя разказ, и скоро и тонът, и думите му се преляха в странна песен: говореше сякаш в сомнамбулно състояние.“ „Усмивка“ успешно тематизира тъмния герой – тъмен не във Вазовия смисъл на анонимен, неизвестен и неепически, а тъмен в своята психология. Интригуващото

тук е, че героят разкрива дълго носената в себе си тайна, но не е в състояние да разбули тайната в „зловещата усмивка“ на своята любима, при която дух и тяло съществуват в изричната си отчлененост едно от друго: „почувствах я все тъй откъсната и чужда, както и **когато** беше жива.... почувствах и цялото ѝ тяло откъснато и чуждо (подч.м., Б. Д.)“.

Като цяло разказът на Р. Райчев се строи от уедряването на декадентската опозиция „плът – дух“, само че е настъпила една може би неволна аберация в остойностяването: енигматичен е не извисеният дух, а духът, който завинаги е притеглен от низките си и неразрешими противоречия. Не случайно тук ключови символи са „мътната вода“ и „дъното“, чиито значения отвеждат към бездните на личността. „Усмивка“ превръща в свой протагонист героя-“чудак“, характерен персонаж в литературата на романтизма, а у нас най-отявлено присъстващ до 1907 година в поезията. Но тук този герой, още от самото начало въведен като притежател на някакъв кошмарен и странно привличащ наратив, придобива допълнителна отчужденост: той е чужд на света около себе си, защото е неспособен да разреши своя травмиращ го психологически конфликт и макар и експлицирал страшната си тайна, не успява да се освободи от нея. Тоест този герой е повече **болен и уязвим**, отколкото демоничен и похищаващ.

Именно когато говорим за опустошаващата отчужденост на персонажа, за едва ли не автоматизираните му поведение и жестове сред обстановка и лица, които би трябвало да са му изконно свидни и мили, не можем да не си спомним Павел от „Гераците“ (текстът е знаменателно публикуван в същия брой , където се появява и злокобният разказ „Усмивка“): „Гледаше я той и не чувстваше нищо, ни жалост, ни мъка, ни любов, ни радост. Гледаше я като нещо чуждо, далечно, неинтересно“; „гледаше с престорено любопитство по четирите страни на селото...“ Да се мисли публикуваната тук проза на Елин Пелин като изцяло несъответстваща, необвързана със своя журнален контекст, и то поради знанието за нейната несъмнена класичност, най-малкото изглежда несериозно. Струва ни се, че точно в „Гераците“ героят-индивидуалист добива плът и кръв – той вече не е контаминация от Пшибишевски, Лермонтов, Горки и пр., а убедителна фигура в текста. Той се завръща в селото като индивидуалност, носейки със себе си заразите на града, както и измъчвайки се под тягостта на отчуждението. Само че този пределно отчужден поглед върху селската идилия не принадлежи само на героя, а и на самия автор, т.е. – за разлика от Ив. Йотов, който е склонен да се гаври с философиите на своя моногерой, противопоставяйки му „мъничките радости и удоволствия на „враните“, Елин Пелин успява безвъзвратно да накърни и илюзията за ведрата патриархалност. И ако продължаваме да мислим, че в „Художник“ се появява просто откъс от бъдещата повест „Гераците“, би трябва-

ло да уточним, че „откъс“ в случая по-скоро означава не част от цяло, а завършен, самостоен фрагмент със свой център и акценти, който с право бихме могли да наречем **протообраз** на повестта[15].

В заключение бихме обобщили, че макар да е очевидно по-“низшият“ жанр. Прозата в „Художник“ по парадоксален начин се оказва по-гъвкавият, по-приспособимият, по-критичният, по-“мислещият“ жанр. Въпреки очевидните несъвършенства и наивните фикции у Ив. Йотов, Homo Novus (М. Кремен), С. Д. Чалъков, Р. Райчев съществуват достатъчно основания да я възприемаме като надреден метадискурс и идеологически коректив на актуалните философски концепции в началото на XX век.

В случая не става дума за своеволна редукция на образа на класика според съвременния му журнален контекст, а за нещо съвсем различно – за вслушването в гласа на маргиналната художественост, който нашепва много повече истини и е много по-красноречив в заснемането на доминиращите през даден период естетически тенденции.

Бележки:

[1] **Кьорчев**, Д. Идеи за свръхчовека. // Кьорчев, Д. Статии, студии, есета, С., 1992, с. 109. Статията е публикувана под първоначалното заглавие „Един популяризатор на Ницше“ в сп. „Наш живот“, 1906, № 3.

[2] **Радев**, С. Д-р Кръстев като литературен критик. // *Художник*, 1907, № 4-5, с. 38.

[3] Симеон Янев определя естетиката на „Художник” като „израз на нетърпимост срещу наложената догма” и като “незаангажираност с воюващите литературни групировки“. Вж. **Янев**, С. Списание „Художник“ и ранният български символизъм. // *Лит.* мисъл, 1972, № 5, с. 69.

[4] Тук имам предвид обобщенията на С. Янев (вж. **Янев**, С. Цит. съч., с. 80), че „българският символизъм не идва ярко контрастен и рязък“, а че е „примесен с традиционна поетика“. Доказателство за инертността във възприемането на символизма в поезията е публикуваният цикъл на К. Христов „Скрижали на въжделението“ (*Художник*, 1906, № 17–18), където личи силно повлияване от бомбастично-мъглявия изказ на Т. Траянов, а интонациите на Аза са нетипично меланхолни.

[5] Всъщност профанацията на Ницшевите идеи тръгва от романите на Пшибишевски, чийто моногерой е откровена деградация на мъдрото безумие до истерична нервност. Симптоматично е и есето на Пшибишевски „Шопен и Ницше“ (вж. **Пшибишевски**, Ст. Шопен и Ницше (Към психологията на индивидуума). Ст. Загора – София, 1921, с. 4), където авторът също поглежда индивидуализма и индивидуума дистанцирано и **отвън**, като „клиницист“, задавайки фундаменталния въпрос: „...а Ницше – вярваше ли той, макар и за един миг, в този пророк, който си бе създал в тежките мигове на отчаянието?“

[6] Терминът „истеричният мъж“ е заимстван от студията на Ханелоре Бубиц (**Bubitz**, H. Der verdrängte Tod im Diskurs der Moderne. – In: Jürgen Hautz/ Richard Vahrenkamp (Hg.). Die Wiener Jahrhundertwende, Wien/Köln, Graz, Böhlau, 1993, S. 78). Бубиц дефинира „истеричния мъж“ по следния начин: „...възприема жената като не-жива, асексуална, като абстракция и я преодолява посредством деструкцията..., за да очертае пространството на своето собствено „по-съвършено женско същество“.

[7] За този автор, неиздал приживе книга, данните са съвсем откъслечни и незадоволителни: Павел Телчаров (вж. Юбилеен сборник „Еманоил Попдимитров“. По случай 25 годишна литературна дейност 1906–1931. С., 1931, с. 55) го споменава в редицата на „първите застъпници на философията на живота“, заедно с имена като Сп. Казанджиев, Я. Янев, Ат. Илиев, а самият Ив. Йотов се явява на страниците на същия сборник като един от спомнящите си, хвърляйки допълнителна светлина върху някогашното си общо с Ем. Попдимитров духовно израстване (с. 61).

[8] Темата за вредните философии, които раждат чудовища, не е непозната в онези години. Тук не можем да отминем романа на Пол Бурже „Ученик“ (1889), в който героят-философ доста неумело съчетава в образа си масовите представи за Кант и Ницше.

[9] Всъщност, непрецизно е да се говори за контаминация между Ницше и Пшибишевски, тъй като в културното самосъзнание от началото на XX век те съществуват неразчленимо. По-скоро Ницше е бил репрезентиран чрез Пшибишевски, по-леко усвояван чрез неговите профаниращи художествени нагледи.

[10] В студията си „Д-р Кръстев като литературен критик“ С. Радев определя „На дне“ като „дълбока реалистична пиеса“ – още един аргумент в подкрепа на твърдението, че за прозаиците на „Художник“ неговите естетически оценки са били особено авторитетни.

[11] В статията си „Г. П. Стаматов” Симеон Радев задава формулата, по която трябва да бъде мислен и преценяван героят-индивидуалист, визирайки образа на Славин: „тия силуети, макар и живущи често пъти с интенсивен живот, сякаш не се опират на нищо, а се носят край нас летящи и чужди на нашата среда“ – **Радев**, С. Г. П. Стаматов. // *Художник*, 1906, № 3, с. 11.

[12] „Декадентската чувствителна душа е душа на средновековието: пламенна и тъжна, изпълнена с копнеж и мечти – мечти за безсмъртие, копнеж по вечност и покой“ – пише Г. Милев през 1914 в „Модерната поезия“. Вж. **Милев**, Г. Съчинения. Т. 2. С., 1976, с. 57.

[13] В този смисъл и Яворовата поезия от 1907 се насочва към антииндивидуалистичната парадигма или поне с жестока ирония подронва индивидуализма в стихотворенията „Маска“ и „Духът на въжделението“.

[14] Симеон Янев пише за Ив. Йотов и Райчо Райчев: „...двама автори, чудесно усвоили техниката на авангардния европейски разказ, но за съжаление с несъвършен усет за мяра и реалност на ситуациите“ – **Янев**, С. Цит. съч., с. 69.

[15] Основание да говорим за протообраз на „Гераците“, който не е телеологично устремен към класическата повест, ни дават няколкото поредни „нахвърляния“ на конфликта по страниците на различни списания, през период от няколко години

(1904 – сп. „Просвета“; 1906 – сп. „Ново общество“; 1907 – сп. „Художник“). В първите публикации „Гераците“ е мислена като разказ, и то очевидно с неизбистрен финал, а първоначалните заглавия – „Павел“, „Бащи и деца“ недвусмислено говорят за особен акцент върху образа на блудния трети син. Вж. по-подробно **Елин Пелин**. Съчинения. Т. 2. С., 1977, с. 401.

Николай Аретов
БАН – Институт за литература

Закон и морал. Добри Немиров в развитието на българската литература за престъпления

Изобразяването на престъплението в българската литература е много интересен проблем, който съм се опитал да разгледам по-подробно другаде.[1] В пределно лаконичен вид може да се каже, че през втората половина на XIX и първата на XX в. се наблюдава редуване на няколко модела на изобразяване на престъплението. В началото е възрожденският вариант за поруганото семейство, следват съмненията в официалното право, трудно достигнатата идея, че българинът също може да бъде престъпник, обвързване на закононарушенията със социалния ред, с дълбоки пластове от човешката душа и т.н.

Добри Немиров намира своя гледна точка към сюжетите с престъпления. И това е още един аргумент срещу доста разпространеното – за съжаление – повърхностно снизходително мнение, определящо мястото на Немиров между следовниците на Вазов и извън новаторските търсения на българската литература.За Д. Немиров престъплението е преди всичко значителен морален проблем, пробен камък за човека и важно писателско средство за навлизане в нравствения свят на героите. Според А. Бенбасат писателят строи част от творбите си по модела *вина – възмездие – изкупление*, при което престъплението е подстъпът за навлизане в душевните преживявания.[2] Немиров има подчертан афинитет към различните аспекти на проблема за вината, а също и към сюжети, в които законът се оказва в конфликт с морала, с обикновената човещина. Писателят често се връща към подобни въпроси, оглежда ги от различни страни, изобретателно конструира всевъзможни ситуации, чрез които да достигне до интересуващите го проблеми, видени от различни ъгли.

Обикновено моралът и човещината се сблъскват със съвременния писан закон и действията на правните институции. Така например в разказа „Не ми върви и туйто“ (сб. „Отвсякъде“, 1939) следовател заставя невръстно момиченце да разкрие кражбата на майка си, но детското страдание поражда угризения и ни насочва към съмнения в правотата на закона. Добри Немиров се усъмнява и в друг тип норма. Един от героите му разсъждава в писмо до свой приятел – руски аристократ и революционер:

Но как ви се вижда това, че синът на строгите традиции, възпитан по най-тънките капризи на буржоазния морал, да погази християнските ограничения и да забрави родовите си връзки със своята братовчедка? Поне у нас това е цяло престъпление. Да вдигнеш ръка срещу китайските стени, иззидани от дедите ти, да погазиш нравите, зад които се крие цялата пошлост на една изгнила буржоазна догма – това е цял ужас. И ето, че аз не се плаша от тоя ужас, макар че той ми готви цяла семейна буря, и макар че мъчно бих се отървал без броня от презренията и хулите на обществото. Не, аз виждам, че със сина на богатия баща всичко е свършено. Свободата на волята, свободата на мисълта и чувствата, тъй добре разбрани от живота, който видях във ваше лице, не могат да понасят вече мъчителната власт на потисника дракон.[3]

В тази тирада на героя от „Кошмар“ (1919), която напомня за „Кучето от полето“ на Владимир Полянов, писателят не само се опитва да посочи откъде според него идва желанието да се наруши нормата, но и подсказва, че зад писания закон винаги стои нещо по-могъщо.

Отлична атестация за интереса на Д. Немиров към проблемите, свързани с престъплението и вината, е най-известната му творба – повестта „Бедният Лука“ (1923). Куфарът с пари, оставен на съхранение от македонските революционери у невзрачния провинциален фотограф, се оказва силен дразнител и сериозно морално предизвикателство към честността на Лука. Съзнанието му се разкъсва от яростна борба, арена на сблъсък между различни импулси, желания и страхове, конфликтът се оказва неразрешим и като че ли довежда до смъртта на героя.

Юридически Лука е невинен – той не е посегнал на поверените му пари, но изгаря от вината, тъй като в мислите си е извършил кражбата – а това е достатъчно основание за присъда от гледна точка на християнския морал, кодифициран в проповедите на Иисус. През 20-те години на XX в. българската литература не проявява особен интерес към подобен тип вина, нереализирана сюжетно. От друга страна, не само честността възпира Лука, своята роля изиграва гордостта от доверието, а и страхът. „Ако куфарът можеше да говори, щяхте да чуете какви чудеса той би изказал за Лука!“ – си мисли невзрачният фотограф, вече не съвсем по християнски. И още нещо – „Ами после? Няма ли да ме утрепят македонците? Току-виж ме хванали една нощ, завлекли ме в гората и свършено. На късове ще ме насекат.“[4] Може да се допусне, че гордостта е и оправдание за нерешителността. Подобно преплитане на различни мотиви, определящи една постъпка на героя, е белег за задълбочен психологизъм и се наблюдава често във високите реалистични образци на литературата за престъпления, то не е присъщо за по правило еднопланови-те герои от литературата на българския XX в., нито на търсенията на диаболистите, които не целят реалистичен образ на човешките преживявания.

Престъплението, по-точно престъпният помисъл, се оказва отлично средство за писателя да надникне в онова „кътче на душата“, което вълнува Георги Стаматов. Тодор Влайков, който посвещава на Немиров проникновени страници[5], формулира по сходен начин неговия интерес към „потайния лабиринт на душата на човека, гдето се крият много противоречия и неподозирани нравствени заложби“. Иван Шишманов пряко говори за Немировата „дарба на психоаналитик“[6]. „Бедният Лука“ разкрива и една друга важна особеност в творчеството на Д. Немиров. За него проблемът за вината е свързан с отлелния индивид, с неговата съвест и душевност; вината не е наказание, идващо отвън, още по-малко – резултат от следствени или съдебни процедури.

По-ранната повест „Делба“ (1922) предлага друг необичаен казус. В миналото неразделните приятели Ставри и Панайот са убили своя чорбаджия. Ставри е избягал във Влашко и се връща петнадесет години по-късно. Беден и самотен, той с изненада разбира, че Панайот се е замогнал – има кръчма и пораждаща завист „фамилия“. Започва драматичната борба, в резултат на която и двамата загиват. В основата ѝ лежи едно несъмнено престъпление. Но не отколешното убийството, което не тревожи съвестите им, поне докато не се появява заплаха от разкриване. Конфликтът е породен от по-малкото закононарушение – при убийството Панайот е откраднал сериозна сума пари, която е скрил от приятеля си въпреки предварителната клетва. Тази измама, а не насилствено отнетият живот на злия чорбаджия, за е Ставри същностното нарушение на справедливостта и хармонията, което изважда от релсите този подчертано кротък и търпелив човек. И по-точно казано, това е началният тласък и катализаторът, който помага на писателя да се насочи към интересуващите го проблеми.

В „Делба“ и други свои творби Д. Немиров използва и старата конструкция, присъстваща още в мита за Едип, според която сюжетът се гради около разкриването на тайна, привидно затрупана от пепелта на времето. Неочаквано тя излиза наяве и задейства някаква поредица от събития и комплекс от преживявания на героите. В повестта „Кошмар“ (1918) подобна функция има историята около истинската майка на незаконороденатa Мила, подхвърлена на богато бездетно семейство, което я отглежда като собствена дъщеря. Призраците на минали грехове тревожат и героя от романа „Другият“ (1918) и т.н. „Няма човек на земята, който да не крие в душата си поне една тайна“[7], заключава Маринов от „Кошмар“.

От гледна точка на развитието на българската литература за престъпления по-специално внимание заслужава романът „Дело № 9“ (1925). Събитията в него са обединени около разкриването на едно убийство. Формално погледнато, творбата се приближава до някои познати модели и дори мотиви от жанрово недвусмислени чужди образци, а също и до някои от особеностите

на по-ранни български творби, свързани с престъпления и разследване. В романа на Немиров съдия-следователят Гаврилов подозира ханджията Гърбуна и затова изпраща бившия стражар Слави да разкрие евентуалната му връзка с едно убийство, от което „полицията... благоволи да дигне ръце, защото уж било работа на шайката“[8]. Слави изпълнява нареждането, но се влюбва в ханджийката Ганка, към която Гаврилов сам го насочва. Красавицата му признава, че Гърбуна действително е замислил и извършил убийството, но я е заставил тя да нанесе последния удар върху богатия странник. След душевна борба Слави разкрива истината на следователя, но не може да измоли милост от него. Гърбуна избягва, Ганка е арестувана и осъдена, а изпадналият в психическо разстройство Слави прави опит да убие Гаврилов и попада в болница.

Няколко същностни момента свързват „Дело № 9“ с по-ранните български модели на литературата за престъпления. В обертоновете на творбата присъства познатата тема за отмъщението като необходим коректив на правосъдието, като писателят не бърза да заяви предпочитанията си към един от двата типа поведение. Широко разгърнато е съмнението в правораздаването и неговите институции, познато от предосвобожденската повест, от творчеството на Иван Вазов, Елин Пелин и др. При това Д. Немиров, който подобно на Г. Стаматов често се насочва към съдебни казуси, явно подчертава факта, че в романа е представен случай, много близък до идеалния – честен, неподкупен и проницателен следовател, отличен адвокат, общо съчувствено отношения към подсъдимата и т.н., отсъстват и възражения към конкретни текстове от закона, както е във Вазовия разказ „Член 33“. И точно в такава идеална обстановка може да възникне казус, при който закон и морал влизат в открит и недвусмислен конфликт. Или, казано по друг начин, в конфликт са две различни представи за справедливост, а също и за ролите и функциите на отделните лица, които трябва да премерят вината и да отсъдят наказанието. Срещу писания закон и строго регламентираните права на участниците в правораздаването се изправят разбирания, които са близки до познатата наивна представа за справедливост.

Бившият полицай Слави напомня за някои Вазови персонажи („Тъмен герой“ и др.), а романът се приближава до характерните за Г. Стаматов творби, изградени около преживяванията на съдии и прокурори. Но Д. Немиров не се насочва към осъждане на характерни съвременни социални явления. Нещо повече – той е склонен да признае, че въпреки отделните човешки слабости на участниците в следствените и съдебните действия (суетата на адвоката, способността на следователя да не се вживява в драмата на поредното дело) механизмът на закона и институциите действа безупречно.

Интересни интертекстуални връзки могат да се открият и при образа на Ганка, нов вариант на традиционната за българската книжнина красива хан-

джийка с магнетично въздействие върху мъжете. На Добри Немиров сякаш са по-близки представите, характерни за Йордан Йовков („Вечери в Антимовския хан"), но сюжетът насочва към аналогии и с „Нечиста сила" на Елин Пелин. Известно време Немиров сякаш подготвя читателя по-скоро за елинпелиновски женски тип и елинпелиновска развръзка, или поне намеква за подобна възможност. След като нещата се изясняват, образът на Ганка рязко избледнява и тя практически изпада от сюжета.

Важният въпрос за причините на престъплението, а оттам – и за същността на злото, не намира еднозначно решение в „Дело № 9". По отношение на разследваното убийство привидно случаят е ясен – алчността тласка позабогателия ханджия към престъплението, като едно злодеяние води след себе си друго. Преди да достигне до убийството Гърбунът е вършил и други тъмни дела, а кулминацията идва след убийството и се изразява в опита му да тласне жена си Ганка към проституиране. (Впоследствие се изяснява, че тя е съпруга на покойния му брат и постепенно общият хан ги е свързал и те са заживели като мъж и жена. Но това обстоятелство едва ли облекчава вината на Гърбуна.) Неуспешните семейни своднически опити на ханджията са по-вулгарни от някои оценявани по подобен начин действия в разказите на Г. Стаматов.

Би било пресилено обаче да се изчерпи обяснението на престъпленията на Гърбуна само със социални причини. Авторът намеква и за някаква първична, изначална деформация у ханджията, означена чрез сакатата му ръка. Писателят сякаш приема традиционната представа, актуализирана в някои неготически, пък и диаболистични произведения, според която още при Сатаната злото се свързва с физически недъг, с „белязан" човек.

В романа има и един греховен помисъл, който не може да се обясни с алчност или изначално зло. Това е замисълът на Слави да убие следователя. На повърхността на съзнанието му целта е да отиде в затвора, да сподели съдбата на Ганка; лесно се разчита и желанието да отмъсти на Гаврилов, чиято принципност разрушава щастието на влюбените; може да се потърси и отглас от по-ранните мотиви, свързани с отмъщението, но отдалечаването от тях е твърде съществено. По-показателно е присъствието на новото (или добре забравено) желание на Слави да отмъсти на себе си, да се самонакаже за това, че се е подчинил на закона и така е изменил на собствения си морал и е навредил на Ганка, на своята любов, на нещо красиво и добро, което според него стои над писания закон.

Сложността на човешките преживявания, предадена задълбочено и реалистично, е характерна за прозата на Д. Немиров. Престъплението, или дори само греховният помисъл се оказват отлично средство да се надникне в „потайния лабиринт в душата на човека". Това, което Д. Немиров открива там,

се оказва по-различно от откритията на Ив. Вазов, на Г. Стаматов, на диаболистите и другите български писатели, работили по-рано или едновременно с него, въпреки че авторът на „Бедният Лука“ и „Дело № 9“ непрекъснато търси диалог с тях, склонен е не само да отхвърля, но и да потвърждава възгледите и находките на другите.

Бележки:

[1] Вж. **Аретов**, Н. Убийство по български. Щрихи от ненаписаната история на българската литература за престъпления. С., 1994.

[2] Вж. **Бенбасат**, А. Добри Немиров. // *Лит.* мисъл, 1984, № 5.

[3] **Немиров**, Д. Кошмар. Б.г., с. 98.

[4] **Немиров**, Д. Избрани произведения. С., 1982, с. 265 и 275.

[5] **Влайков**, Т. Добри Немиров. Бегла характеристика. С., 1932.

[6] Вж. Българска белетристика. Антология. Наредил Велико Йорданов. С., 1922, с. 603.

[7] **Немиров**, Д. Кошмар. Б.г., с. 20.

[8] **Немиров**, Д. Дело № 9. С., 1925, с. 29.

Николай Димитров
Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“

Страховете на модерния човек в българската литература от първата половина на XX век

За Киркегор всеки индивид е самият себе си и родът. Затова за него страхът има двойно измерение: страх, в който индивидът полага греха с квалитативния скок, и страх, който идва квантитативно на света, когато някой индивид положи греха.[1] В този план страхът може да се мисли като изконен и постоянно обновяващ се. Може да се разглежда като характеризиращ модус както на отделната личност, така и на по-големи общности, да репрезентира по някакъв начин едно или друго време в човешката история, да бъде базисно явление за екзистенциални отнасяния и аксиологични йерархизации. Страхът има различни лица и психологически модификации, чиито уточнявания са важни в дискурсивната практика на психоанализата, метафизиката, а както ще видим – и на литературния текст като херменевтичен и стилистичен обект.

Основното оразличаване е между външния и вътрешния страх, което намира израз в терминологичните наричания на това психологическо явление. Киркегор, Хайдегер, Сартр, както и голяма част от психоаналитиците правят разлика между уплаха и страх, като всеки един поотделно търси различните измерения на тези понятия, но почти всички са единодушни, че уплахата се свързва с нещо определено, конкретно, настояще, докато страхът е непознатото, неопределеното, отдалеченото във времето. Според Хайдегер „страхът не знае това, от което се страхува“. Киркегор разширява понятието страх като мислене за действителността на свободата. Паул Тилих въвежда понятията угнетение и страх, които имат един и същи онтологичен корен. Угнетението според него е „състояние, в което едно битие осъзнава,че е възможно неговото и небитие“[2]. Докато страхът е по-скоро онтично състояние – той има конкретен обект и е зависим от „чистото“, „голото“ угнетение, което е угнетение изобщо от човешката ситуация. Според Тилих съществуват три основни типа екзистенциални угнетения, които той разделя на абсолютни и относителни: 1. Угнетение върху онтичното самоутвърждение на човека. То е породено от съдбата и смъртта, като смъртта носи абсолютното угнетение;

2. Угнетение върху духовното самоутвърждение, идващо от пустотата и безмислието, като безсмислието е предопределящо спрямо пустотата; 3. Угнетение върху нравственото самоутвърждение, предизвикано от вината и осъждането, като абсолютно е угнетението на осъждането. Трите форми на угнетение се срещат една в друга, но при различните индивидуални екзистенции доминираща се оказва една от тях, като в различните периоди на съществуването тя може да бъде заменена от друга доминация.

Тилих отбелязва и филогенетичната реципрочност на явлението, създавайки на практика един екзистенциалистки сюжет на историята. Според него в края на античността преобладава онтичната угнетеност, в края на средновековието – нравствената, а в края на модерната епоха – духовната[3]. Става въпрос, разбира се, за преобладаване, а не за присъствие или отсъствие на един или друг тип угнетеност.

Колкото и схематичен да е подобен психомодел на историчността, той е добра база за разгръщане на една изкусена от кодифициращи напъни практика. Препратен към българското „объркано" време, този модел ще даде интересни резултати, кодиращи в себе си кореновостта на трансформациите в българския характер, а не последствията и резултатите, които обикновено изместват същността в конвенционалната народопсихология. Подобен тип наблюдения не са обект на внимание в настоящия текст, който ще е съсредоточен повече върху литературните превъплъщения на страха и езиковите утопии и антиутопии, които те проецират.

Литературният текст създава една двойственост в рецепционния дискурс,която донякъде е засегната в статията на Р. Симеонов „Страхът като функция на литературността и на художествения социум"[4]. Приемайки страха като чувство, а не само като знак, ние сме изправени пред редица опасности, от които основната според мене е поглъщането на фикционалността от някаква въобразена автентичност на изживяването. От друга страна, отдалечената съпричастност може да доведе до обедняване на образа на самата художествена реалност, която, както отбелязва и Р. Симеонов, има значението на абсолютна потенция в познавателната очакваелност на текста. Трябва да имаме предвид, че в едни текстове страхът може да бъде само обект на художественото мислене, да е максимално отдалечен от проекцията на творческия Аз и да битува като идея или образ, а в други да бъде състояние на поетическото изживяване, поведение на творческия субект, при което страхът не се осъзнава като такъв. Най-сложен е случаят, когато тези две крайни точки се приближат и образуват своеобразен художествен синтез, при който липсва оразличителната граница между фикция и автентичност, между диспозиция на знака и неговото ставане като състояние. Сугестивността на такива текстове (каквито са част от Яворовите например) влияе твърде силно върху подсъз-

нателните импулси на реципиента, при което се заличава границата между въобразено и реално настояще. Всичко това ни дава основание да бъдем особено внимателни при боравенето с такава психологическа категория като страха в литературата, най-вече заради това да не допускаме генерализирането на езиковите утопии и превръщането им във всепоглъщащи функционалности на разбирането. Макар че езикът е най-доброто поле за претворяването на страха, както се изразява Киркегор, в определение на мечтаещия дух, в действителност – на свободата като възможност за възможността.

Трябва още да се отбележат и компенсиращите механизми на литературния дискурс, който скрито (евфемизирайки, иронизирайки) или по-явно (пародирайки, героизирайки) се противопоставя на страховите разстройства в дадена национална литература. А това вече води до промяна в стилистичните нагласи на художествеността, и от друга страна, създава предпоставки за интерпретационна нестабилност и подвеждащи способности на текста спрямо същностните му значения.

Имайки предвид тези тезисни уговорки, се връщаме към твърдението на П. Тилих, че всеки период на угнетение отбелязва края на една епоха, с оглед на българската литературна действителност.

Епохата на Българското възраждане екстериоризира и социологизира страха, довеждайки го до степен на ужас от робската действителност, като чрез различни похвати (паратекстове, авторски включвания и др.) се внушава на възрожденския читател, че това не са измислени, а автентични страхови ситуации. Подобни сцени на ужас в творчеството на В. Попович, В. Друмев, И. Блъсков, Л. Каравелов не са насочени толкова към експлициране на онтичното угнетение – страх от смъртта, съдбата, а към производството на нестрахова сугестивност, своеобразно лекуване на страха чрез неговото довеждане до възможната крайна точка – там, откъдето той вече се превръща в омраза към неговия приносител.

Българското възраждане завършва с нравствено угнетение – страха от вината и от осъждането на историята. То е изпитание за колективното самоутвърждаване на българина. Този тип угнетение е зададен още от Паисий в „История славянобългарска“, където историзирането на българската душевност минава през вината на колективната несговореност, вината на миналото, изкупена чрез страданието на българския народ. В края си Българското възраждане, най-вече чрез текстовете на П. Р. Славейков, Ботев, Вазов, З. Стоянов, наред с гордостта от мъжеството на българина да заяви за себе си и да се самоутвърди като фактор в историческото развитие на европейските народи проявява признаците на нравствено угнетение от колективната вина, породена от несбъднатите се идеали, от забравата, от буржоазната индиферентност спрямо колективистичния морал на миналото.

Наред с колективното самоутвърждаване, или – както се изразява Тилих – мъжеството да бъдеш част, Българското възраждане допуска и някои други страхове от индивидуалистичен тип, които са маргинализирани в общия културен контекст. Индивидуализацията на българското развитие през тази епоха е по-скоро скрит процес на еманципация на личността, който спорадично намира израз в една или друга проява на литературата. Угнетение от пустотата и бездуховността, от случайността и съдбата, мисълта за смъртта се появяват в редица стихотворения на П. Р. Славейков, Хр. Ботев, Х. Ангелов.

Насочването на погледа към самия себе си, към собствената неповторимост и личностна идентификация в края на XIX и особено в началото на XX век води до изместване на духовния център на човека. Това изисква нов тип самоутвърждаване – на творческата екзистенция, но и поражда нови модерни страхове на Аза. В своята цялостност те ще доведат до доминиране на духовното угнетение, но при някои поети като П. К. Яворов и Д. Бояджиев не по-слабо изразено е и онтичното угнетение, докато при други като Д. Дебелянов доминира нравственото угнетение. При едни поети – като Дебелянов и Л.Стоянов, преобладава гнетът на смазващата теснота, при други – като Яворов (в част от творчеството му), гнетът на смазващата широта. Всичко това говори, че, лишен от закрилата на колективното самоутвърждение, модерният човек е изправен пред необятието на екзистенциалните заплахи, което ще го постави в ситуация пред прага на безнадежността.

Това ще накара част от литературата и литературната ни критика веднага да реагира самосъхраняващо, като със средствата на иронията и хумора (кръгът „Развигор“) или посредством ницшеанската героизация (Траянов, Ясенов) ще поведе борба срещу литературните страхове на модерния човек. В основата на литературната опозиция Яворов – Траянов до голяма степен са заложени и страховите неврози на българската литература от този период и тяхното преодоляване.

С творчеството на П. Яворов нашата литература навлиза в етап на модерна тревожност, продължил почти три десетилетия, през който се продуцират почти всички видове модерни страхове, известни на западноевропейското общество. Това са страховете на идивидуалния Аз, търсещ своето самоутвърждение в едно общество, чиито движение и цели доскоро са били подчинени на патриархалния и по-сетне на националния колективизъм, а в първите десетилетия на XX век – на буржоазния конформизъм. През 20-те години чрез творчеството на септемврийските автори литературата ни се връща към колективните страхове на българина, познати ни от Възраждането – изживяването на ужаса от заплашителната паст на социума.

Тук обект на внимание са само индивидуалните страхове на модерния човек, които в една или друга степен изразяват промените и рецидивите в

психиката на българина след Освобождението, но при все това си остават прояви на дълбинната душевност на личността, най-вече творческата личност, която почти винаги е поставена пред гнета на битието.

През първата половина на XX век българската литература има два пикови момента на страховото разстройство. Единият – през първото десетилетие, когато социумът е сравнително успокоен и тогава избуяват метафизичните страхове на българския писател, породени от чувството на изоставеност, захвърленост, маргинализираност на твореца, който, озовавайки се в гранична екзистенциална ситуация, обръща своя взор във вертикална посока, към трансцендентността. Вторият момент е след войните, в началото на 20-те години, когато хаосът обсебва социално-политическото битие на българина, когато се прекършват устоите на това битие и българският писател отново е разколебан и раздвоен, но вече не се чувства излишен, а значим и нужен. Той трябва да подреди отново света на сънародниците си, но за да стане това, е необходимо да се пребори преди всичко със своите страхове, да намери своето място и себеутвърждение в новата социална среда. Лекувайки своите страхове, той ще търси рецепта за чуждите. Редица творби на К. Христов, А. Страшимиров, романът „Вик" на Вл. Полянов имат явен психоаналитичен предписателен характер. Творчеството на диаболистите по-дискретно и чрез други похвати отразява страховите неврози в българската духовност през този период.

По време на войните естествено доминира литературата на безстрашието, мъжеството. Това се повтаря през 40-те години, когато се създава литературата, посветена на Отечествената война и партизанското движение.

Такива са естествените пулсации на страхова парадигма в литературния процес, които следват привидно обществените конфигурации, но и които имат своя вътрешна логика, породена от същността на самата литературна реалност. Страховете в литературата отразяват заплахите на външния свят, но от друга страна, изразяват вътрешната диалектика на художествените структури, самоустановяваща се между полюсните точки на едно явление, в постоянна вътрешна борба на възгледи и тенденции, в перманентни компенсирания на липсващи модули в системата. От друга страна, не бива да се подценява донякъде случайната поява на мощна индивидуална интенционалност, винаги настроена да подчини на себе си системата. И ако това не води до някакъв траен резултат, може да доведе поне временно до изместване на духовния център, а така вече е заплаха за сигурността на институцията, която веднага отреагира самосъхранително. Разбира се, „заплахата" може да дойде само от гения, който е в състояние да измести из дълбина духовния център.

Така в началото на XX век традиционната българска вгледаност в земното битие е разколебана от появата на Яворовата поезия, побрала в себе си всички страхове на българина до този момент, но и страховете на универсу-

– 55 БАН БИБЛИОТЕКА
БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

ма. Тази поезия има редица подражатели и отрицатели, но всички те са привлечени и подчинени от нейната мощ и дълбочина. Чрез нея за пръв път българинът се оглежда в огледалото на небитието, за пръв път открива метафизичния ужас от телеологичната изпразненост, от шемета на вечното движение, от „несносната раздвоя" на Аза, от абсурда на битието, една потискаща тревожност, която блика от всеки стих на поета, като се почне от първата стихосбирка с предчувстващия битийната заплаха „чудак", мине се през „Безсъници", където лирическият Аз е докосналият се до нищото и узнал абсурда човек, и се стигне до „Прозрения", където лирическият субект е живеещият в откритостта на нищото, на всевечната тайна homo absurdus. Това е безнадежният човек, който в своето примирение е надникнал отвъд пределите на страха и преодолявайки го, остава загрижен единствено за другите.

Така творческият развой на Яворов изпълва емоционалния регистър на тревожността, породена от страховете на битието, преминавайки от смътността на усещането и изникналото безпокойство, през осезателната тревога от страха, екзистенциален еквивалент на смъртта, до космологизираното измерение на чувството, отразяващо вечната устременост на човека.

Тревожността провокира човешката индиферентност към трансцендентността, тя индикира, макар и не много ясно, симптомите на отвъдността. В стремежа си към нейното осъзнаване човек застава в лишената от екзистенциални опори откритост на битието, за да узнае неговия свръхсмисъл. Тревожността не дава покой, но води към успокоението на узналия човек. Тревожността психографира превръщането на емпиричния човек в метафизичен.

Тревожността и екзистенциалното угнетение, което тя поражда, могат да се наблюдават в творчеството на голяма част от т.нар. български символисти. При много от тях тя е само симулативен знак на модерността, не е плод на дълбоки изживявания и инвентивност. Тя е по-скоро плод на модни декадентски увлечения, което обаче говори за определена тенденция в литературата ни – да се създаде един въображен свят на скепсиса, който е единствената алтернатива на реалния свят на конформизма в българското общество. Тази тенденция развива в българската литературна среда една своеобразна диалектика на песимизма. Тя има своята предходност в поезията на Ст. Михайловски през 80-те години на XIX век, уплътнява се от редица творби на Тр. Кунев, Л. Стоянов, Ем. Попдимитров, Д. Подвързачов, М. Кремен и др. Особен интерес представляват няколко стихотворения на Стефан Тинтеров (Вен. Тин.) от този период, които много напомнят Яворовата екзистенциална тематика с метафизичния образ на страха, съмнението, разуверението, пробудения от своето заблуждение дух, устремеността към висшето познание и разочарование от безответността на битието, трагичния копнеж по съпричастност.

Но докато при всички тези поети страховите разстройства в поетическо-

то мислене е временно явление и по-сетнешното им творчество красноречиво говори за това, то при творци като Д. Бояджиев и Д. Дебелянов тревожността се превръща в онтологично състояние на духа, водещо до същностно осмисляне на битието и до трайни стилистични инвенции в поетическия изказ. Съпоставката между Яворовото и тяхното творчество ще ни даде една по-ясна представа за развитието на екзистиращата поетичност от този период, чиито основания до голяма степен се дължат на протуберансите на страха. Подробни наблюдения в тази посока съм направил на друго място[5]. Тук само накратко ще се спра върху различията в поетическите угнетения на трите и техните езикови изразявания.

Димитър-Бояджиевата поезия кореспондира с Яворовото творчество от по-ранен етап – до 1907 г. Това е поезия на безсънието, на екзистенциалната тревога, на мрачното капсулиране на Аза в себе си.

Лириката на Бояджиев не отива отвъд границата на екзистенциалното, тя е освободена от мислене за отвъдното. При нея трансцендентността присъства повече като проява на безсъзнателното, отколкото като обективна другост. Липсва трансграничността на лирическия субект, липсва и трансцендентирането на битието спрямо Аза. Битието е само смълчаност и заплаха.

Както при Яворов, така и при Бояджиев страхът е присъствен елемент до последните стихове на поетическия му път. Но докато при автора на „Вечерен трепет" той е останал първичен, непроницаем, неукротен от словото-мъдрост, то при Яворов страхът се е оказал път на знанието и прозрението. Проникването на мисълта отвъд страха е поставило Аза в позиция на откритост спрямо битието, на предпознание. Страхът не е изчезнал, но се е трансформирал в неутешителното откровение за света. Неосъзнатата тревожност в началото се е превърнала в свръхзнание, неартикулируемо чрез конвенциите на езика и изразимо единствено чрез безкрайния дискурс на символа.

В поезията на Димитър Бояджиев страхът не води до познание. Той изговаря сам себе си, а не нещо друго. В стихотворението „Писмо" нагнетеността на страха е толкова голяма, че той се откъсва от себе си и се обективира в метафизичен символен образ – „някой страшен и огромен", който изправя Аза пред трансцендентността. Но такива случаи в Бояджиевата поезия са по-скоро изключение. Тя не е поезия на широките метафизични амплитуди – както Яворовата, не разчита на директното метафизично изразяване, на широкомащабните символи. В нея абстрактното, ирационалното е заложено в конкретно поетическо изживяване. Метафизичното просто израства от психологичното, задава своя дискурс, оставяйки го да увисне в празното пространство на безмълвието, и отново се връща към конкретното. Това може да стане по различни начини, но винаги неусетно, сварва ни неподготвени за неговото възприемане или остава незабелязано, или ни сепва в нашето неразбиране.

то за вина, не са споделени греховете; човешката гордост, макар и сломена, все още владее съзнанието на лирическия Аз. Разкаянието не е мисъл за нов живот чрез милостта и благодатта на Бога, не е мисъл за прошката, а за наказанието. Покаянието не води към светлост, а към тъмнина („и в бездната се губи моя път…"). Вместо славословие на божествената неведомост лирическият Аз изповядва своето знание – недостатъчно, за да се чувства щастлив, защото е само знание за началото.

Ето защо у Яворов страданието е всевластващо, остава докрай, до самата смърт. Смъртта при него не е притаяване, затихване, сън, преливане в някаква другост, както е в Дебеляновата поезия, обхваната от тиха скръб и „светла примиреност", а зев, бездна, изчезване, пропадане в нищото.

Угнетеността на битието ражда и своя език (или може би е обратно!), който се базира на вътрешното зрение за нещата. Онова, което не може да се види, според мистиците може да се чуе, да се долови.

До „чуването" на трансцендентните гласове или атавистичните гласове на подсъзнанието при българските модернисти от началото на века не се е стигнало изведнъж, а след напрегнат диалог между психофизичната видимост на нещата и метафизичния език, на който те се изговарят. По този начин лирическият човек на поети като Яворов, Траянов, Дебелянов, Лилиев се превръща в екзистиращ човек, постигащ своето битие чрез изпитанието на езика.

Това особено силно се чувства в поезията на Яворов, защото при него екзистенциалното съмнение се проецира и като съмнение в езика. При Яворов езикът загубва креативната си и посредническа самоувереност за сметка на непосредственото общуване с битието, неговото неразчленено, неартикулирано дочуване. Отнети са преференциите на езика в резултат на силната доминация на интуитивното възприемане. Яворовата поезия е най-добрият наглед на екзистиращата същност на езика, неговото пробуждане и девалвация.

Азът се е изправил сам пред неразчленимата безкрайност (хаос) без илюзорните опори на словото-свят, без неговата кодифицираща охраняемост.

Узнатата тайна е свръх поносимите възможности на Аза, който може да се разтовари от нея единствено чрез изговарянето ѝ. Така в разрива между чуването и говоренето се ражда непоносимото екзистенциално страдание на лирическия субект. В последните стихове на Яворов се наблюдава примирение с тази ситуация, отказ от артикулиране на битието, отказ от съпричастност, самотно битуване в свръхвъзможното знание.

Дебеляновата поезия също тъне в тишина и мълчание, но това е смълчаността на сънищата, спомените, метафизичната другост на битийстващото. Припомнящото, мечтаещото слово, ненужно за света, е нужно на лирическия Аз в пресъздаването на един измислен свят на меланхолно успокоение на

душата. Словото на Дебелянов е копнеещо, артикулиращо метафизичността (изгубеното време) в светли образи, то приютява бездомната мисъл на лирическия субект. Словото при Яворов е съмняващо се, неизговарящо, скриващо, обездомяващо лирическия човек, лишавайки го от опосредстваното общуване с битието.

Поезията на българските модернисти от първите две десетилетия на миналия век поставя началото на модерната тревожност в литературата ни, началото на екзистенциалистката тематика в нея. Тревожността се ражда от срещата на творческото съзнание с безкрайността, с необятността на познанието, със заплашващата другост на битието, с трансцендентирането на Аза спрямо себе си и спрямо света. Разбира се, в поезията на Д. Бояджиев, Д. Дебелянов, късния Н. Лилиев и др. ще открием и по-конкретни социално-психологически измерения на страха, които прехвърлят мост към втория етап на модерната угнетеност в литературния ни развой, отбелязан в началото на 20-те години с повествователните текстове на К. Христов, А. Страшимиров, Г. Райчев, Вл. Полянов, Ч. Мутафов и др. Това е време на ново остро страхово разстройство в българската психика, свързано с неврозите от следвоенния синдром. Но докато войната е само катализаторът на новите страхове, то тяхното осмисляне в литературата е предпоставка за търсене на дълбинните корени на българската угнетеност, както и за проникване в тъмнината на човешката душа изобщо.

Връщайки се към модела на Тилих, можем да установим, че погледът на модерния български писател през този период се измества от точката на абсолютното угнетение от битието и се насочва към по-конкретни прояви на екзистенцията. Вече не смъртта сама по себе си, а съдбата със своите случайни хрумвания обърква и тревожи човека, не нищото, обезсмислящо екзистенциалните напъни, а пустотата на самия живот, липсата на духовна перспектива потиска съзнанието на българина. Вниманието на твореца се съсредоточава върху осмислянето на вината, върху греховата ситуация, пораждаща вътрешни катаклизми, а не толкова върху осъждането. Разбира се, когато четем творби като „Тъмни зори“ на К. Христов, „Съновидения“, „Страх“, „Грях“, „Мерзавец“ на Г. Райчев, „Черният дом“, „Кучето в полето“, „Един гост“, „Вик“ на Вл. Полянов, „Пропаст“ на А. Страшимиров и други, не трябва да забравяме, че т.нар. относителни угнетения имат един и същ онтологичен корен с абсолютните угнетения на смъртта, безсмислието, осъждането. Че макар и в далечен ракурс, този тип угнетения продължават да бъдат обуславящи спрямо персонажите в горните творби. Сянката на смъртта витае в почти всички диаболистични разкази на Вл. Полянов и Г. Райчев. Само че тя не е цел като при символистите, а резултат на непреодолимия екзистенциален

зев между Аз и То в психиката на героите. Те са жертва на своя двойник, на ужаса от розломената си цялостност. Безсмислието в разказите на диаболистите се ражда от абсурдността на заобикалящия ги свят, от липсата на целност, от случайността на всичко случващо се с човека. Особено интересни в това отношение са гротескно-ироничните разкази на Ч. Мутафов, които наистина не си поставят за цел да предизвикат страх у читателя, но със своята деструктурирана система от образи, поставяща в един ред предмети и хора, създават атмосфера на угнетение от непознаваемостта, преходността и безразличието на битието, от ужаса да не знаеш кой си. Животът се превръща в призрачен сън, в който всичко се слива в едно тотално безличие („Смъртен сън").

Осъждането като абсолютно угнетение на духа през този период не се показва като дълбоко вътрешно изживяване, като самосъдба. То е предоставено на провидението. Персонажите на К. Христов, А. Страшимиров, Г. Райчев, Вл. Полянов в посочените произведения са обременени от някаква вина; вследствие на сторен грях те живеят в постоянен страх, прерастващ в ужас от тази вина; водят борба със себе си, но не стигат до самоосъждане. При тях път към просветлението е не разкаянието, а осъзнаването на греха, търсенето на разумни доводи за неговото преодоляване. Самият авторски текст се стреми да преразпредели вината спрямо личността на Аза и Другите, да намери корените на злото в дълбинните тъмни ниши на подсъзнателното. Изгубени са параметрите на конвенционалните представи за вина, за добро и зло. „Най-мъчителното в тази странна история е, че…виновник няма." Тези думи, казани за престъплението на сестра Ганичка от романа на А. Страшимиров „Пропаст", могат да бъдат казани и за историята на Асен и Младена от „Тъмни зори" на К. Христов, на Стан и Елка от „Грях" на Г. Райчев, на Войдан Свобода от „Един гост" и Борис Лавров от романа „Вик" на Вл. Полянов. Сторен грях има, вина има, а виновник няма. Всеки носи някаква своя изключителна правота, която редуцира вината му, но не го прави по-щастлив. Всеки търси някакъв изход от тъмнината на бездната, в която е попаднал. Всеки от горните персонажи живее в страх и ужас, но не толкова от стореното, колкото от изгубения смисъл на стореното. Страхът, оня неопределен страх от битието, за който говори Хайдегер, инспирира стремежа да се надникне отвъд видимите измерения на човешкото поведение. Страхът провокира дълбокото екзистенциално познание, неспокойствието на духа, но и ужаса от непрогледността, от неведомата заплаха. Страхът може да бъде овладян единствено чрез и в езика. Страхът трябва да бъде артикулиран и уяснен, за да бъде по-малко страшен.

Безпокойни мисли изпълват съзнанието на Стан Поварадинов от „Грях", затова той непрекъснато се съсредоточава върху тях в стремежа си да ги прео-

долее: „Той следеше себе си, дебнеше всяка своя мисъл и винаги откриваше по нещо, на което не знаеше името, или по-право, не смееше да го назове с истинското му име.“[6]

Асен от „Тъмни зори“ търси изход от своите страхове в разговор с учителя Божилов, който трябва да назове онази неясна тревожност, изпълнила съзнанието на младежа, и с това да го спаси от нея. Борис Лавров от „Вик“, самозатворил се в собствения си свят, се изпълва с демонични страхове (мисълта за убийство), отчаяние, мисли за самоубийство. Разговорите с брат му отпушват за момент тази страхова нагнетеност в душата му. Особено любопитна е постройката на романа „Пропаст“ на А. Страшимиров. Там докторът разказвач и г-жа Меланезова през цялото време разговарят за престъплението на сестра Ганичка, но и през цялото време те се мъчат да се спасят от своите собствени страхове, изправени пред дълбоката бездна на неведомото в човешкото поведение. Самата сестра Ганичка е преминала прага на екзистенциалния страх. Тя живее в безразличие към земната присъда и потъва в безмълвието на своята отвъдност. Всъщност това е краят и на останалите персонажи. (Езикът е създал само илюзорна закрила от страха.) Преминали границата на конвенционалния морал, те сякаш са отворили кутията на Пандора, от която изкачат всички страхове и грижи на света, похлупена остава само надеждата.

Страхът поражда търсенето – търсенето на истина, на свобода, на Бога. Някои от тези произведения – като „Тъмни зори“, „Вик“, „Пропаст“, откровено проявяват и предписателни уклони в борбата с вътрешните страхове на човека. Ето един от пътищата, които се посочват в романа на А. Страшимиров: „Не, у нас винаги има и трябва да има, трябва да е налице такава духовна сила, че когато се отчаем и потърсим върховното – да го намираме! Ако пък видим, че ни липсва такава сила, ако действително ни липсва тя, – трябва да си я създадем!“[7] Тодор Лавров от романа „Вик“ е намерил изход за безпокойния си дух в съзидателния труд. Един от приятелите на Борис Лавров, Иванов, превръща своите тревоги в мечти, живее в някакво илюзорно пространство до следващата криза на угнетение. Борис обаче се самоубива, така както се самоубиват Асен, Младена, Войдан Свобода... Страхът не се превъзпитава, за него няма универсални рецепти. Той изправя личността пред много пътища на възможността, но всеки трябва сам да извърви пътя към свободата от страха и да поеме рисковете, свързани с това. „Който обаче е потънал във възможността – пише Киркегор, – неговият поглед се е замаял, неговият гледец се е помътил, така щото да не се хваща на мярката, която куцо и сакато подават на потъващия… Той е потънал абсолютно; сетне обаче отново е изплувал от дълбините на бездната, по-лек от всичко обременяващо и ужасяващо в живота. Не отричам обаче, че този, който е бил образотворен от

възможността, е изложен на риск… да стигне до грехопадение, и то със самоубийство."[8]

Социално-психологическата българска литература през 20-те и 30-те години на миналия век чрез образотворението на страха разширява границите на народопознанието и човекознанието изобщо, променя и границите на морала и отговорността, на възможността да си част и на възможността да бъдеш самия себе си. Самата литература преодолява своите страхове, навлизайки в табуизираните зони на духовността (напр. половия страх), противопоставяйки се на конформизма и еснафската сигурност на българското буржоазно общество. Страховите разстройства в литературата водят и до нова стилистика, до търсенето на нови изразни средства, композиционни решения, отразяващи безпокойния ритъм на едно извадено от своята сигурност съзнание.

Бележки:

[1] **Киркегор**, С. Понятието страх. Варна, 1992, с. 68.

[2] **Тилих**, П. Мъжеството да бъдеш. С., 1995, с. 54.

[3] Пак там, с. 75.

[4] **Симеонов**, Р. Страхът като функция на литературността и на художествения социум. // *Българската* мяра в литературата, С., 1998, с. 184–200.

[5] Вж. **Димитров**, Н. Метафизичните пространства на езика. В. Търново, 2001.

[6] **Райчев**, Г. Грях. // Райчев, Г. Избрани творби. С., 1982.

[7] **Страшимиров**, А. Събрани съчинения. С., 1947.

[8] **Киркегор**, С. Цит. съч., с. 204.

Любка Липчева-Пранджева
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Въобразености – със и без Вайнингер

Мечтая за смъртта от мига на своето раждане.

М. Цветаева

Последно и абсолютно доказателство за нищожността на женския живот, за липсата на каквото и да било висше битие в него, се явява особеният начин, по който жените се самоубиват. (...) В този момент жената всецяло е обхваната от дълбоко съжаление към самата себе си; но това съжаление не е нищо друго освен способността да се плаче заедно с другите над обекта на тяхното състрадание, или с други думи, способността съвършено да престанеш да бъдеш субект.

О. Вайнингер

Очарованието на епиграфите като текстов конструкт е в свободата на манипулативната игра. Единственото, което събира горните два цитата в логиката на съвместното четене, е фактът, че принадлежат на автори самоубийци. Разделят ги множество дълбоко прорязани граници – дискурсивни (научното и поетическото сигурно се срещат в безкрая на антропологическата саморефлексия); хронологични (Вайнингер умира, преди Цветаева да се роди като авторско име); вълните на модерност, които „заливат“ европейския културен свят (освен ако не ни интересуват встрастеният отказ от еврейството и страстта по руското като засрещащи се феномени); разделя ги онова, което за Вайнингер е „пол“, и онова, което за Цветаева е „психе“. В контекста на българското четене-усвояване срещата би била усилие, изплъзващо се и на най-рехаво изплетената интертекстуална мрежа. Ако почеркът *Цветаева* полага видима до цитатност следа в българската поезия (нищо че появата ѝ закъснява), докторът по философия, оповестил на света истината за жената пол, се радва на най-странния импакт-фактор, познат на научния дискурс. През първите десетилетия на XX век, когато българските издатели неуморно наваксват присъствието на знаменателните текстове на Вайнингер в културния живот на

нацията[1], цитират-рецитират неговите тези единствено и само... жени.[2] Бих могла да твърдя, че абсурдността е резултат от избрана стратегия за привличане на читателска аудитория. Основание за това ми дават „препоръките", включени в българските предговори на първите две издания:

> Аз смятам, че тоя труд има грамадно значение преди всичко за самите жени, доколкото те в своето заслепение могат да го разберат...[3]

> Книгата на Вайнингер, в много отношения преодоляна по същество, би била полезна особено и предимно за жените. Тя би им открила – какви не трябва да бъдат...[4]

Твърдението отпада твърде лесно, защото говорещи като/през Вайнингер жени се появяват само тогава, когато се сблъскаме с жената отвъд всякакво четене (най-малко философско), т.е. отвъд чуждите на природата ѝ, полепнали говори:

> Та аз намерих звездата на своята съдба – намерих слънцето и луната на душата си – човека-мъж намерих, който пробужда в мен наново първите сънища на живота ми – и пак не отрича всичките пламъци на злите ми огньове! Аз съм вече осветлена, не чувстваш ли? Ето – сияя...[5]

> Сякаш душата ми е една пустиня, в която може да цъфне живот само ако я ороси твоето дихание. Но имам ли аз душа? Струва ми се, че съм едно бездушно тяло, само тяло, което чака твоята душа, предопределена да се въплъти в него. (...) Вече от няколко месеца аз почнах ... да се моля. (...) Кому и защо – отначало не знаех. Току тъй, застават на колене... (...) Но аз още на третата нощ открих... Открих кому се моля. (...) Тебе.[6]

> Може би съм покварена, изродена, луда – наречете ме проститутка, ако искате, все ми е едно. (...) Разпокъсана душа! Има ли? Аз поне не забелязвам ни у себе си, ни у други... Право да ви кажа, рядко съм се спирала на отвлечени въпроси. Душа, съвест – са тъмни понятия за мене.[7]

Уловените тук гласове, толкова точно възпроизвеждащи в себеописването основни постановки на Вайнингер, не принадлежат на малцината българки, успели до това време да проектират ако не друго, то поне „обещаващо" авторско име. Не са гласове на защитилите докторати в престижни европейски университети, нито на активистки на атрактивното „женско движение", по-известни като „андрофоби". Верността на тези гласове към тезите на Вайнингер е поразителна – това са жени, които са склонни да разиграват (пред себе си и пред близките) суицидна заплаха, но някак не могат, не успяват, не

достигат до суицидния акт. Да си припомним драматизма на няколко финални сцени. Любица, както по твърдението на автора трябва да звучи побългареното и поправено име Нора, отчаяно се взира в примамливите води на Дунава, „обладана от грозни, черни и мъчителни мисли, преследвана от съвестта". Рязко движение, „като да иде да се хвърли във водата", но се спира, „цяла побледняла" , втори опит и сега вече съпругът успява да се намеси навреме.[8] „Слушайте, г-н Визанков, нима една мома – обречена на глад и лишения – трябва да се убие?" – ще попита със странно задоволство Лида Друганова, спомняйки си планираното, но неслучило се самоубийство. Самоубива ли се Мила? Никак не е сигурно: „Аз исках да дойда при тебе. На улицата – изведнъж се уплаших (...) Трамвая идеше. Аз не знаех какво да правя и не помня помислих ли..."[9]. Със сигурност ехото на един изстрел връща на Бистра сина ѝ, а жестът на показнато себенаказване преобразува ролите на обвиняем и обвинители. Преди това Цонка, Казаралската царица, е разиграла двойната вариация на суицидния акт – в прозаичния текст той е неуспешен и осигурява шансове за повторна социална адаптация, в драматургичния е пренасочена воля за отмъщение – агресията срещу другия е невъзможна (твърде жив и твърде ценен е той), а личното Аз, лишено от всякаква стойност, е лесна плячка: „Аз съм гнусна, гнусна, Денков... Аз съм гнусна, мълчете! (...) Моята душа? Гнуси се, Денков, от моята душа! (...) Аз се гнуся от мене си... Смърт! Смърт! Искам да умра!"[10]. Вайнингер обобщава: „способността съвършено да престанеш да бъдеш субект" е специфично женският начин на самоубийство.

Фикционалната премодулация на мъжкия авторски глас (Вазов, Стаматов, Яворов, пак Вазов) в женски глас може да обясни много съвпадения, но не може, разбира се, да докаже предпоставено четене на „Пол и характер". Част от текстовете изпреварват българския превод, а познаването в оригинал или през чужд превод остава хипотетично при липсата на експлицитни маркери. Вайнингер е премълчавано име. Когато става дума за четене на Ибсен, Мопасан, Пшибишевски, Стриндберг, Кнут Хамсун или дори Арцибашев, българските автори са далеч по-словоохотливи, като често наборът от тези имена (съобщен директно или имплицитно подсказан) оформя по-големия текст на сгрешеното, неправилно женско четене:

> – И защо ни трябва нам всичко това? Какво ни трябва нам тоя прословут Ибсен с неговите прекалено модерни идеи, каквито са тия, които ни проповядва с тая драма? (...) Кой е морала в тая Нора? ... Това е отвратително. Ние поднасяме отрова на семействата си...[11]

> – Ясновидци?! – изсмя се той. – Тогава аз ви поздравявам, заповядайте. – Ето, вие имате един достоен съюзник в лицето на моята съпруга. И тя също

мисли, че са дълбоки сърцеведци не само този уморен парижанин [Мопасан], но и ей там – той посочи към етажерката, – ей там и онзи луд скандинавец Стриндберг, и пияният герой на вертепите Едгар По, и сума още други неуравновесени безумци (...) Обществото трябва да се бори, да се защитава: нека ги унищожават, нека ги затварят в лудници...[12]

„Сърцеведите" и техните „безумици" са едната крайност на заразата, подхранвана от погрешното четене. Другата нахлува от безброя на сантиментално-булевардните романи (тук изобилието от спасените жени самоубийци е затрогващо), чието сладостно поглъщане ражда карикатури („Хайлайф", „Андрофоба"), налага поведенчески и езикови клишета. Въобще четенето е изключително опасно, толкова вредно, че Яворовият Христофоров възторжено благодари:

– Ти си жена, Мила, истинска жена, вярна на своята природа. Аз благославям всички богове, че са те опазили незасегната от варварския нокът на нашето време, на нашата буржоазна цивилизация и всичките нейни юродиви порождения.[13]

Какво да чете „незасегнатата", „здрава" българка, Вайнингер не препоръчва, може би защото наличието на такъв културологичен материал остава извън полезрението му на антрополог, но и защото е убеден, че творческото (друго четене няма) и женското се засичат точно толкова малко, колкото и „човешкото" и „еврейското". Отговор има Людмил Стоянов и това е може би най-удобното – за всички струпани дотук питания – авторско име, защото Л. Стоянов безспорно е чел Вайнингер. Ерудитският текст, с който предговаря втория превод на „Пол и характер", тръгва от мита за Пандора, обяснява защо чисто „метафизическото", а не „морфологическо" културно съзнание полага култа на мъдростта в женската фигура на Атина Палада и през елинизма, християнския мистицизъм, чувствения култ към Мадоната и пиедестала на ренесансовата Беатриче чертае сложните извивки на една многовековна загадка-заблуда, описва воалите-езици, извайващи образа на жената като арабеска. Обратният път, на безпощадното разбулване, също има своите криволици, но пък безспорно протича по-бързо – рационализмът просто не обича необяснимото, стремежът към познание тласка френския (не немския или английски) романтизъм, следват Бодлер, Мопасан, Стриндберг... „Ето го, най-сетне наследието на Пандора!... И, като венец на всичко, последният удар: Ото Вайнингер." Във финалната пета част патосът на предговарящия отстъпва на невярващото пожелание („Една гениална жена би могла да напише много, безкрайно по-жесток обвинителен акт срещу мъжа!"), на хладната недоверчивост – има „пукнатини" в математически правилно построе-

ната концепция на Вайнингер и може би най-важната от тях е непознаването на българката и българската действителност:

> В царството на проституцията, какъвто е градът Виена (както и всеки голям град изобщо), дето Вайнингер живя и умря, една тъй парадоксална идея [аксиомата за жената проститутка] би могла да бъде законна; но светът е широк, животът – безкраен...Това, което е в Русия или Германия, има по-друг израз в Индия или Арабия.[14]

Малко странно е наистина, че спасяването на българката при Л. Стоянов се случва през образа на Индия или Арабия, дори през бунта на „чистата арийска съвест". По-важното е, че въпреки неволно засмуканата тук-там модерна стилистична украса предговорът предлага и стегната програма за връщане към истинската жена, която няма нищо общо с модерността. Зоната на преориентация, полето за вдъхновяващо imitacio могат да бъдат открити в руската класическа литература – ето какво трябва да чете българката! Л. Стоянов отправя открито това предложение две години по-късно на изнесена от него публична сказка за руската жена. Пушкиновата Татяна, Толстоевата Наташа, Тургеневите Елена и Лиза, княгините Трубецкая и Валконская от поемата „Руските жени" на Некрасов, образите на руските революционерки от „Подземна Русия" на Степняк трябва да измъкнат с примера си българката от „купела на практицизма", в който тя е „кръстена", да раздвижат въображението ѝ, ограничено само в рамките на две измерения: плоскост"[15]. Сега вече кутията на Пандора наистина се оттваря и върху злополучния съветник се изсипва целият гняв, на който е способна практичната българка: „В защита на българката", „Още за българката и рускинята", „За българката и рускинята", „Още в защита на българката"[16]. Заглавията на текстовете не блестят с оригиналност, подписите варират от трудно разчетимите инициали *Н. М-ва* и *А.* до ясно предпочетената анонимност на *„Една слушателка"*, *„Една българка"*, но не подчертаването на индивидуалността е важно, а тоталната съгласуваност на изтъкваните контрааргументи:

– „Блестящи женски образи" има и в българската култура (народната песен за Бона, Вазовата Рада; Венета Хр. Ботйова, майките на Левски, Ботев, Бенковски...).

– Българският писател не познава българката както трябва или я търси не където трябва („Вие не сте опознали българката...", „Не търси ли поетът, когото Л. Стоянов нарича „българският поет", болезнени прояви на истерични жени? За какви пречистени и облагородени същества може да се говори, когато поетът на Л. Ст. познава жената на кабаретата и булеварда?").

– Ако липсват блестящи женски образи в българската литература, при-

чината е, че липсват блестящи българи творци („Къде е българският писател, който ни е дал образите на Левски, Ботев, Раковски? Ако образът на великия Левски (...) намери в литературата ни само едно бледо пресъздаване (...), защо се чудите, че не можете да намерите в нашата литература образа на българката?"; „Не, ако у нас имаше Толстоевци и Тургеневци..."[17]).

Трогателната ярост на гнева трудно прикрива чисто пасивната позиция на българката. Тя очаква да бъде видяна, разбрана, описана – родена във и за българската литература. Този тип раждане очевидно е извън нейната функционалност. Защитната ѝ стратегия не разполага с проекции в сегашното и странно е, но не познава нито едно българско женско име на творец. Оказва се, че тя вече е чела предлаганите ѝ образцови текстове („Аз познавам руската литература едва ли по-зле от Людмила Стоянова..."), предлага уместни теоретични аргументи (не бива да се смесва литературното, което винаги е идеализация, с оценката на реалността), доста заядливо се сеща за „разглезените" руски жени на Чехов, но никак не помни алтернативното име *Анна Каренина* и очевидно не се е и докосвала до „Санин" на Арцибашев! Няколко броя по-късно от страниците на същия вестник българката ще съобщи, че е чела и Вайнингер, не го харесва, намира го за твърде повърхностен и едностранчив, но в констатациите и контрааргументите ѝ няма да открием и следа от гневните интонации на реакцията срещу Л. Стоянов. Вайнингер не я тревожи. Защо ли?

Нека се върнем към философа Вайнингер. Трудно е да се прецени как би се развила научната му дейност. От двете спретнати, удивително кратички и напълно издържани в жанра рецензии за докторската му работа ("Eros und Psyhe. Eine biologisch-psychologische Studie", 1903)[18] разбираме, че научната колегия не открива в концепциите му нито дразнещо с авангардността си различие, нито свръхобещанието на новоизгряващ талант. Заради склонността му към „мистичен уклон" ушите на младия докторант са поиздърпани, но пък е похвалена способността му за логически синтез. Плътното мълчание, с което посрещат „Пол и характер", и развихрилото се четири месеца покъсно, непосредствено след самоубийството на автора, бурно любопитство към книгата и личността на Вайнингер днес изглеждат еднакво злокобни. „Тогава те го разбраха" – констатира с неприкрито огорчение издателят и приятелят, припомняйки на аудиторията мита за неразбрания и неоценен гений. Всъщност „разбирането" е подпомогнато от откритата среща на разнопосочни, но еднакво активни в актуалния културен контекст мисловни нагласи.

Чрез текста на Вайнингер набиращото сили феминистко движение най-сетне открива поименен враг, с когото макар и пост фактум може да води открит диалог – доколкото, разбира се, военните действия продължават да бъдат форма на диалог. Теорията за жената пол (чиста природа, алогична и

аморална едновременно) и апокалиптичният ужас на хипотезата, че мъжът също може да бъде сведен, провален, деградиран до „само пол“ (достатъчно условие е да се откаже от духовния дълг на различието), могат да изненадат единствено с поредния вариант на апаратната си снабденост. Как обаче да се изненадат уважаемите рецензенти на Вайнингер, еднакво привикнали към регламентите на социалната практика и към езиковите механизми за научна валидизация на истината? Как да се изненада българският писател, убеден, че модерността руши светилището на дома му, отнема минало (майката), настояще (съпругата) и бъдеще (дъщерята), за да му предложи единствено съмнителната заплетеност на „половата проблема“. Д-р Х. Нейчев очевидно е очарован от възможността да разпознае в текста на Вайнингер мисленето си като „възтържествуване на етиката и логиката“, но пък пропуска нещо, което подсказва на „надарената с практицизъм“ българка да не пилее енергия в излишни усилия. Снабдявайки структурите на наличната практика с една привидно независима от тях, утвърждаваща ги аналитика, Вайнингер кара „откровението“ да звучи твърде откровено. Последователната научната легитимация на властовите технологии в отношенията между половете рисува анатомично точен атлас на полето, позволявайки да се наблюдава образуването и на обектите, и на понятията за тях. Теоретизирането върху въпроса „защо“ лесно може да се прочете като деструктуриращ разказ „за“. Разпознала статуквото „с просто око“, българката очевидно не харесва стилистиката на поднасянето му, но и няма никакви сериозни намерения да се стреми да го руши. Людмил Стоянов е далеч по опасен – той уязвява образа ѝ на духовна спътница, саможертвено възвишената ѝ роля, а това е посягане на самото illusio, на моралното лустро, изработено вътре в статуквото.

Целият патос на писането при Вайнингер е захранван от преживяваната като ужасяваща „липса на фундаментален отказ“ на буржоазното общество от секса. И ако продължим с терминологичното включване на Фуко, ще открием другата посока на засрещащите се чрез текста на Вайнингер езици. Ще видим, че „Пол и характер“ се опитва да разцепи пола от характера и да покрие едната позиция със заклеймяващо мълчание – позакъснял опит, принадлежащ всъщност на XIX век, да се сведе многотията на говорите до икономията на отрицанието. Позакъснял, защото вече е започнала да се разгръща една социална драма (конструирането на sientia sexualis), написана и играна с претенциите за революционен сюжет, за която мълчанието върху секса е репресия срещу волята за знание. Двойната позиция – да разказва твърде откровено за властовите отношения между половете и да настоява за мълчание (забрана) върху секса, в момент, когато говоренето става все по-важно – не прави от текста привлекателно четиво. Постига го суицидният акт. Но не през поовехтелия романтичен мит за неразбрания гений.

На прехода между XIX и XX век краевековният песимизъм, понякога трудно различим от поведенческа мода, и засилващите се усети за „умора", за неизбежен „залез на западната цивилизцазация" изострят чувствителността на обществеността към един проблем, приеман доскоро за ясен, овладим и най-вече отнасящ се до изключенията в плана на индивидуалното битие. И както винаги, когато колективният субект внезапно проглежда за дадено явление, първото впечатление е за рязко количествено нарастване. Числото на самоубилите се изглежда толкова високо, а всекидневните информации за опити за самоубийство толкова тревожни, че през 1906 г. Армията на спасението създава в Англия и САЩ центрове за подпомагане на хора, направили опит за самоубийство. През 1910 г. под председателството на Алфред Адлер Виенското психоаналитично дружество организира за пръв път научен симпозиум по въпросите на самоубийството, като главната тема на дискусиите е нарастващият брой на самоубийци сред младежите и учениците. Току-що изплъзнал се от надзора на закона[19], категорично отхвърлян от религиозния канон, суицидът отново попада в зоната на анормалното – на болестта, като отклонение от човешката природа. Важният въпрос е, дали става дума (само) за индивидуално психично заболяване или за болестно състояние на обществото.

Докато социолози и психолози, еднакво устремени към конструиране на собствено научно поле, си оспорват правата за методологическо владеене на феномена и съответно за техниките на превенция и лечениие, философите, разполагащи с многовековна херменевтична процедура, познават твърде много аргументиращи стратегии „за" и „против" самоубийството, за да бързат с аксиологичните му полагания. Проследявайки вариациите на този тип стратегии от Платон и стоиците насам, немският изследовател Дехер подчертава странна последователност – независимо дали приема самоубийството или го отхвърля като морално недопустим акт, дискусията „винаги и неизбежно кръжи около въпроса, дали свободата, която се изявява в акта на самоубийството, е съответстваща на човешката природа или не"[20]. Отрицателните отговори разполагат с няколко стандартни, но твърде успешни аргументации: самоубиецът нарушава законите на природата, на Бога, „отхвърля задълженията си към най-близките и към самия себе си". Моралната разрешеност на суицида се мотивира по-разнообразно, тъй като вариантите на личностната конституираност са далеч по-многобройни. И за двете позиции обаче разбирането, че „самоубийството е сигнатура на свободата", е еднакво валидно. Обстойният анализ на Дехер позволява да се открои и друга, не по-малко любопитна зависимост – всяко отместване на колективно зададените и приемани за естествени граници на индивидуалната свобода актуализира проблематиката на суицида.[21] Определяйки „специфичен начин, по който жените се самоубиват", Вайнингер всъщност реагира срещу опитите за ново (мо-

дерно) отместване, полагащо през фигурата на жената различен тип проектиране на човешкото като цяло. За философа самоубиец свързването на понятийните редове „пол“, „жена“, „роб“, „безсъзнателно съществуване“ и „мъжественост“, „творец“, „гениалност“, „безсмъртие“ в пресечната точка на самоубийствения акт е абсурдно, алогизъм, който доказва само колко „еврейско“ и „женско“ е съвремието. Модерността според антрополога разполага с трагично интониран избор:

> ...между еврейството и християнството, гешефта и културата, жената и мъжа, рода и личността, безценното и ценността, между земния и висшия живот, между Нищото и Бога. Това са две противоположни царства – трето царство няма.[22]

Изборът на Вайнингер да се самоубие е разчетен от широката аудитория (от „всички културни езици“) като знак за предрешеност на избора на съвремието. Суицидният акт набавя допълваща аргументираност на тезата за демоничността на модерния свят, за неизбежното тотално пропадане на човешкото в аморалността. Така суицидът, демонстриран като окончателен избор на свободната воля, отхвърлянето на доста кресливия диспозитив за сексуалността и „разбулването“ на смътната заплашителност на феминисткото движение се оказват заплетени до неразчленимост в текста *Вайнингер*. Едно научно съчинение попада в епицентъра на актуалните любопитства и неговото включване в българската културна среда е прието едновременно с жадно нетърпение и зле прикривано неудобство. Защото, колкото и привлекателно да звучи заклеймяването на проекта на модерността, агресивността на демонизацията на жената пол все пак е възможно най-отблъскващият начин да се говори за патриархалния модел на закрилята и уважавана в несвободата жена. „Ние не можем да се помирим с мисълта, че нашите майки и сестри, че нашите дъщери могат да бъдат от рождение проститутки...“ – ще възкликне Л. Стоянов.[23] Констатацията „Чудовище си ти!“ се оказва далеч по-лесна като лирическо възклицание, постижима като премодулация на митичен сюжет, но не и като детайлна прозаическа дескрипция. Дори за българските диаболици, разполагащи с целия набор на универсалистката поетика на ужаса, подобна задача е сгрешена в условията ѝ. Доста ярък пример за това предлага анкетата на Александър Пиндиков с Владимир Полянов. Подчертавайки автентичността на своите сюжети, авторът си припомня конкретния механизъм на създаването на разказа „Един гост“:

> По това време вестниците у нас бяха пълни с описанието на едно престъпление: една милосърдна сестра убива своя любовник, отсича му главата, сла-

га я в стъкленица, грабва стъкленицата със себе си и побягва. Но носи стъкленицата като нещо съкровено. Този констраст между едно убийство и любов ми въздейства (...) И аз написах „Един гост“. **Разбира се, аз вече не разказвам за жена, а за един мъж, защото на мен ми се виждаше невероятно за една жена да извърши подобно престъпление.** (подч. м., Л. Л.)[24]

Демонизацията на мъжката фигура при иманентното ѝ отъждествяване с властовата позиция е логически много по-приемлива. Образът на жената чудовище може успешно да работи в комедийната си неуспялост (смешната претенция на андрофобите), или в сатиричния план на патриархалната свръхвластеност на майката чрез сина[25], но не успява да изгради актуална, модерна проекция. Точно толкова невъзможен за българския писател от началото на века е и сюжетът за жената самоубиец. Появата му винаги е оттласкване към старата и добре позната вариация на мотива за героичната саможертва. Фолклорните и възрожденски сюжети настойчиво разказват за готовността на българката да остане вярна докрай на вяра, народ и чест; за девицата, предпочела доброволната смърт като изява на ценността на своето.[26] Алтруистичното самоубийство (по терминологията на Дюркейм) и приписваната му социална награда предполагат толкова силна форма на вграденост, на зависимост от общността (всъщност на несвобода), че голяма част от съвременните изследователи въобще не са склонни да го приемат като форма на индивидуален избор и го изключват от феномена суицид. Колкото и спорен да е, елементът на проява на личностна воля неизменно присъства в сюжета за саможертвата – тъкмо той гради семантичното му ядро и всяко негово свиване или игнориране би деструктурирало фикцията, би превърнало разказа за героичната саможертва в разказ за колектива убиец.

Трансформация от този тип поддържа образа на жената самоубиец в художествените текстове от периода. Елин-Пелиновата Елка е може би най-популярният пример за оттласкване изцяло в позицията на жертва, най-радикалният вариант обаче е предложен в текстовете на Г. Райчев. Психичният свят на самоубийцата определено привлича модерния психолог Райчев. Откриваме образа ѝ в четири негови произведения („Покойница“, „Накрай града“, „Сестрата“, „Съновидения“) и в съпоставка с другите автори това безспорно е висока честота. Подредени по този начин, заглавията не изграждат правилна хронология[27], но ориентират много точно по отношение на тълкувателните граници, в които авторът полага феномена. „Покойница“, четвъртият от текстовете, публикувани в поредицата „Бели стихове“, с публицистична директност съобщава тоталната неспособност на мъжа творец да разбере жената самоубиец. От случайността на женското тяло („Взехме я, нахранихме я, облякохме я, възкресихме я“) художникът създава истинското – кра-

сотата, и никой друг не би могъл да има права над нея. Властта на притежаването е само другото лице на обожествяването и гневът на създаващия мъж осъжда убийцата, унищожила съвършеното тяло-модел. Отвратителното в суицида е проблясването на воля, на субект, който настоява да бъде чут и разбран. Колкото и дидактично да звучи тук писателят Райчев, липсата на желание за вслушване може да бъде отнесена и към собствения му разказ „Накрай града". Описанието на социалното дъно, пространство на границата (на края) на човешкото, е устремено към постигането на всички ефекти на диаболичния текст, като на места дори рискува струпването да придобие нежелан бутафорен привкус. На финала обаче четенето е възнаградено – прекалеността е снабдена с обяснителна процедура: „Той беше овчар някъде от полето. Овдовя, ожени се за зла и развратна жена, която в пиянство уби детето му и посегна на живота си. Бедният човек изгуби ум от кръвта и една утрин – мъглива есенна утрин – тръгна несвестен по света...."[28].

Дисбалансът в писателската воля за вслушване и разбиране е впечатляващ. Сюжетното действие детайлно разгръща пътя на прокудения мъж, на „несвестния" и пияницата до самоубийството, пътят на жената е спестен, изцяло сведен до лесното „Чудовище си ти". Ще го разгърне разказът „Сестрата": само за да ни убеди, че „специфично женският начин на самоубийство" е свързан неизбежно с насилствено отнетото право да бъдеш жена – първо любима, после майка. В ожесточения психологически двубой за правата над детето двете сестри създават чудовището син. На мястото на „злата и развратна жена" се е появила отново жертвата. В „Съновидения" тоталното заличаване на индивидуалната воля при суицида е постигнато едновременно чрез две рационалистки обосновки – болестното, психопатологично състояние на героинята и криминалната интрига, пряко изявяваща събирателния демоничен образ на мъжа убиец. Съновиденията биха изненадали неприятно Вайнингер с възможността да се опише жената пол като битие на абсолютната невинност и чистота, но не биха могли да го заблудят за естеството на създаващия ги глас. Този глас осъществява контрола, а чрез процедурата на разбирането се стреми да го разпростре и в ниските, неясни нива на подсъзнанието. Цената е твърде висока – създаващият ще поеме ролята на унищожител, раждащият – на убиец, но правата на притежание са съхранени дори и в суицидния акт. Ужасяващото знание за жената може (по модела на Вайнингер) да тласне мъжа към самоубийство (образът на Милко от „Съновидение"), без това да го превърне в жертва. Фигурата на жената самоубиец обаче неизбежно е въображеност, измислица – алиби, чрез което демонът прикрива следата на своята воля. Достатъчно е да си припомним реакцията на софийския интелектуален елит (и не само) по отношение на драмата Яворов – Лора, поразителната упоритост на вечно завръщащия се въпрос за невъзможното

самоубийство, за да разберем, че „модерният" психолог Г. Райчев не се е нуждаел от преводаческата помощ на философа Вайнингер.

Като че ли пробивът идва от най-неочакваната посока. Нито една тълкувателна процедура не би могла да помести образа на Йовковата Божура (не на Тиха или Рада, които са образни вариации на алтруистичното самоубийство) в парадигмата на невинната жертва. Твърде ясно звучи гласът ѝ: „Лош бил ... пиян бил! Аз тъй го искам! Да пие. Да лудува. Аз тъй го искам!"[29], твърде силно е изявена волята на собствения избор. Разбира се, трудно е да бъде заглушено питането по Вайнингер за ценностните параметри на този избор („Аз тъй го искам! И нека ме бие, нека ме тъпче с краката си."). Истински проблематично обаче в отграничаването на образа като пробив е изначалното му полагане в асоциалното – свободата на циганката, свободата на не-майката, свободата на несвоята (на чуждата) жена. Ще трябва да се появи скепсисът на Константин Константинов, за да стане ясно, че слушането „през стената" на всякакви интелектуални процедури (били те и от високия порядък на философията, психологията или социологията) не създава глас. Драмата на случилото се зад стената в едноименния разказ на писателя подлежи на многовариантна дешифровка, чийто диапазон се разпростира от многократно алюзирания Шекспиров сюжет до сантиментално-булевардната му проиграност в бита на провинциалната трупа; по-важното е, че липсва настойчивостта да се говори за суицида като за външна причиненост. В „Седем часа заранта" тръпчивият вкус на мимолетно притежаваното свое „Аз" между две (без)личностни проекции – миналата на приключилия брак и бъдещата на стриктно планувана връзка – отвежда героинята към самоубийствения акт. Фино иронизираната диаболична поетика (обсебващата жестокост на мъглата, бутафорният образ на мъжа демон) е добронамерено сбогуване с толкова обичания образ на жената жертвата.

Едно вестникарско съобщение за самоубийството на любимия му писател Кнут Хамсун дълбоко развълнувало Вайнингер. Журналистическата измислица отговаряла напълно на очакванията му за гения творец. Въображаемостите (не само на Вайнингер, не само на българските писатели от началото на XX век) често страдат от един основен дефект – те рядко успяват да бъдат друго освен стеснена прекомбинация на създаващото ги Аз.

Бележки:

[1] Трите поредни издания на „Пол и характер" на Ото Вайнингер (1919, 1921, 1927) се стремят да бъдат все по-пълни и все по-точни спрямо оригинала, като още в първото необходимостта българската аудитория да има достъп до „редкия и

загадъчен човек Вайнингер“ (Стриндберг) е обоснована от преводача д-р Хар. Нейчев като част от стратегията за културно наваксване: „Пол и характер“ е преведена на сички културни езици.” Освен „културна потреба“ Вайнингер ще да е запълвал и пазарна ниша, след като сборникът „Жената“, събиращ в едно есета, облекчени от затормозяващия баласт на научния жаргон, и откъси от дневника на автора самоубиец, също се радва на три издания (1923, 1924, 1927) – все така „допълвани“, „поправяни“ и приближавани към оригинала.

[2] Мъжете може и да са чели Вайнингер, но предпочитат да го изговарят като болезнена опитност, като практическо знание-принуда, към което ги тласка неинтелектуалното познаване на жената: „... няма в света жена, която би могла да ми вдъхне капка вяра от днес: нито в света жена, нито в небето светица (...) Недей се обижда: жената няма съвест... Като знаем това, ние не трябва да вярваме, да се надяваме, да се заблуждаваме. Значи трябва да подирим нов път за щастие. (...) Най-после, ако ние искаме от жената нещо, което тя не е способна да ни даде? И ако това е очевидно – и ние съзнателно не искаме да го видим?“ (**Яворов**, П. К. Когато гръм удари, как ехото заглъхва. // Яворов, П. К. Събрани съчинения. Т. 3. С., 1978, с. 131, 135.)

[3] **Нейчев**, д-р Хар. Ото Вайнингер и проблемата на жената (предговор). // Вайнингер, О. Пол и характер. С., 1919, с. XXVIII.

[4] **Стоянов**, Л. Наследието на Пандора (предговор). // Вайнингер, О. Пол и характер. С., 1919, с. 9.

[5] **Страшимиров,** А. Бена. // Страшимиров, А. Съчинения. Т. 3. С., 1948, с. 503.

[6] **Яворов**, П. К. В полите на Витоша. // Яворов, П. К. Събрани съчинения. Т. 3. С., 1978, с. 55.

Текстовите засрещания между Яворов и Вайнингер, но със „сменена проходимост на четенето“, коментира Инна Пелева (**Пелева**, И. Ботев. „Не арфа яснозвучна с душата ми съзвучна“ или към проблема за посоките на четенето. // Пелева, И. Възраждания. С., 1999.)

[7] **Стаматов**, Г. Лида Друганова. // Стаматов, Г. Съчинения в два тома. Т. 2. С., 1983, с. 186, 187.

[8] **Вазов**, Ив. Нора. // Вазов, Ив. Събрани съчинения. Т. 6. С., 1976, с. 441.

[9] Пак там, с. 101.

[10] **Вазов**, Ив. Казаларската царица. // Вазов, Ив. Събрани съчинения. Т. 18, С., 1978, с. 86–88.

[11] **Вазов**, Ив. Нора. // Вазов, Ив. Цит. съч. Т. 6, с. 391.

[12] **Райчев**, Г. Незнайният. // Райчев, Г. Съчинения в два тома. Т. 1. С., 1968, с. 39–40.

[13] Пак там, с. 55.

[14] **Стоянов**, Л. Цит. съч., с. 10.

[15] **Стоянов**, Л. За българската и руската жена. // *Вестник* на жената, № 93, 24 февр. 1924.

[16] *Вестник* на жената, № 91, 93, 95, 117 от 1924 г.

[17] Всички цитати са извлечени от посочените по-горе дописки във „Вестник на жената“.

[18] Вж.: **Weininger,** O. Eros und Psyche. Studien und Briefe. H. Rodlauer (Hrsg.). Oesterreichische Akademie der Wissenschaften. Wien, 1990.

[19] Твърде дълго тъждествеността на субекта на престъпното деяние (посегателство срещу човешкия живот) с жертвата във фигурата на самоубиеца чисто юридически не е приемано за достатъчно основание – във Франция самоубийството продължава да бъде регламентирано като престъпление срещу закона чак до революцията от 1790 г., в Прусия отпада през 1796 г., в Австрия през 1850 г.

[20] **Decher**, Fr. Die Signatur der Freiheit. Ethik des Selbstmords in der abendländischen Philosophie. Lüneburg, 1999, c. 190.

[21] Съвременният дебат за философските и етични основания на евтаназията и правното ѝ регламентиране може да бъде наблюдаван през същата призма .

[22] Пак там, с. 157.

[23] **Стоянов**, Л. Наследието на Пандора (предговор). // Вайнингер, О. Пол и характер. С., 1919, с. 10.

[24] **Пиндиков**, Ал. Владимир Полянов. Литературна анкета. С., 1988, с. 42.

[25] Вж. **Николчина**, М. Семейството – от литературната към политическата употреба. // *Анархистът* законодател. Сборник в чест на 60-годишнината на проф. Никола Георгиев. С., 1997.

[26] Границата на активността на тази сюжетна вариация непрекъснато се мести и въпреки че още в Йовковия разказ „Най-вярната стража“ полагането ѝ изглежда окончателно и неотменимо, ще видим успешната му продълженост във всяка актуализация на национално-митологемния дискурс.

[27] „Съновидения“ (1921), „Покойница“ (1923), „Накрай града“ (1924), „Сестрата“ (1927).

[28] **Райчев**, Г. Накрай града. // Райчев, Г. Цит. съч. Т. 2, с. 225.

[29] **Йовков**, Й. Божура. // Йовков, Й. Събрани съчинения. Т. 2. С., 1970, с. 216.

Борис Минков
БАН – Институт за литература

Градът като място на модерното в творчеството на Георги Райчев

Като място на формиране на модерното градът няма алтернатива. Типологическите му характеристики не влизат в опозиции с някакви други форми на общностно присъствие, защото конституираният като територия на абстракцията град не предполага наличие на такова поле, което да се намира отвъд тази абстракция. В този смисъл, когато българската литературна история говори за подялба на „градска“ не „не-градска“ (селска, патриархална и т.н.) литература (и в частност белетристика), това разпределяне може да има валидност единствено като опит за каталогизиране на мотиви, но не и да достига до извода, че „модерното естествено избира градското“. Както „безразличието“ и „преситеността“ в системата на градската понятийност са отстранени от първоначалната си етимологична обвързаност със сантименталното преживяване на действителността и се разполагат като опосредстващи обективната и субективната сфера на модерната култура[1], така и достъпът на човека до света се мисли не като сакрално преживяване, а като абстрахиращо наблюдение на достижимото и подръчното. И още нещо твърде важно за литературното перспективиране на града: снемането на представата за разстояние, което се извършва в системата на градската (парично-стокова по своя произход) понятийност, както и дефинирането на градското пространство от погледа на другия налагат самоописването и самодефинирането на индивида, поставят не разказаното за общото пространство, а самото разказване като ядро на образа на града. Затова, когато изследователите на българската литература между двете световни войни обръщат внимание на тази авторефлектираща сетивност, те все пак достигат до заключението за слабо продуктивното противопоставяне на „градско“ и „селско“.

След като в книгата си за Георги Райчев Елка Константинова скицира горното опозициониране („анализиране на селската психика“ срещу търсене на „трудно доловимия образ на съвременния интелигент“)[2], тя не само поставя акцента върху изплъзването на непостоянното и имагинерното, но и на практика ликвидира противопоставянето, пояснявайки, че „Райчев тръгва и по

двата пътя, без да знае къде ще го изведат“[3]. И по-нататък в изложението си Константинова говори за книжния опит, който следва да бъде субективно реадаптиран в произведенията на „двойния път“, за „симулирането на преживявания“[4] и виждането на света през предпоставени тези и текстове. Разчитането на съдържащото се в даден текст послание бива видяно като механизъм, принадлежащ на абстрактната градска комуникативност[5]. Вече в този контекст предизвестените „два пътя“ приемат значението на полюси във фигуративния модел на упадъчното, според който не градът променя сетивата на човека, а представлява самото безалтернативно „обизкуствяване“[6] на сетивата. Тук индивидът притежава съзнание за дистанцията си на наблюдател, като запълва със своя конкретна интерпретация предложения му от градското множество модел, понеже конкретните останали индивиди са му недостъпни. Така човекът в града се намира действително в ролята на читател[7], но в същото време цялостната картина на разчетеното се оформя с участието и на неговия поглед. Мислен от друга страна като посредническо звено в отношенията между градското множество и заеманите от него социални пространства, индивидът (или по-точно неговата сетивност) се явява стилизиран израз на модела, който му е предоставен за запълване. В това свое екстатично, в известен смисъл „недействително“ състояние разчитащият града не само разпознава другия като чужд, но и възприема и себе си като „друг“.

Когато непосредствено след Първата световна война българската белетристика открива темата за двойничеството като представителна за авторефлексивната представа на аза, това става изцяло в рамките на градската сюжетност и в комуникативните матрици, с които тя разполага. Така писатели като Владимир Полянов, Светослав Минков и Георги Райчев откриват в прозата си не града, а един определен тип сюжетно опосредстване на света, разполагащо предметите и субектите в една условна наличност, сред която азът усвоява ролевата си природа. Тук следва да се отбележат онези единични опити за извеждане на литературноисторическото говорене за творчеството на тези автори извън формиралите се като емблеми понятия (например „от диаболичното към сатиричното“ гласи общоприетата формула за творчеството на Минков, а психологизмът се изтъква като емблема на Райчев), очертаващи интересуващата ни в това съчинение градска сетивност, в която градът – според известната сентенция – сумира всички пътища. Когато говори за разколебаната позиция на повествователя и стоящите зад психологизирането действия, които повествователният глас управлява, Розалия Ликова посочва губенето на „връзката за време между явленията“ и установяването на състояния, в които „човекът е едновременно и действащо лице, и наблюдател“[8]. По такъв начин самите условия на една симултанна сугестия набелязват поведението на персонажа като едновременно изучаващо и представляващо, инду-

цират му характеристиките на самосъзнание, типологично сходно с това, което Бенямин приписва на фланьора. Самият опит на двойничеството би могъл да бъде разчетен през маската на физиономиста като предоставяща на своя носител една имагинерна, привидно интелигибелна власт над обществената случайност на индивидуалното, както и романтическата илюзия, че и в модерността продължава да е валидна естествената обвързаност между физиономичното излъчване, характера и идентичността[9]. По същия начин и ролите на „криминалното" дирене при Георги Райчев[10] имат свой еквивалент сред маските на фланьора, при което действащата илюзия се основава на предположението, че съществува такова скрито от погледа обстоятелство, с помощта на което би било възможно еднопосочното каузално подреждане на конкретен сектор от картината на света.

От тази позиция, с цел вече конкретното навлизане в творчеството на Георги Райчев, ще посоча един конкретен аспект на проблема за двойничеството. Става дума за двойничеството в разказа „Лина", което – тъй като не се развива в диаболично кризисно раздвоение – рядко се възприема като такова, а за сметка на това максимално опростеното съдържание е в състояние да подвежда при определянето на акцентите в разказа. Точно тук е много важно да се заяви, че в „Лина" главно действащо лице е градът, но не „покваряващият град" (при визията за покваряващия град, която присъства трайно в българската литература още от Възраждането, разбира се, изобщо не става дума за града като феномен, а за конкретни негативни проекции), а за града, който държи монопола върху опосредстваното комуникиране на съзадените от професионалното стратифициране образи. Впрочем двойната игра, която е предприета от Райчев в този разказ, показва нагледно какво означава да се върви едновременно по два пътя, доколкото всяко едно сумарно предаване на случващото се в разказа (което до голяма степен е в добрия тон литературоведското съчинение) би представило града именно като „проекция" и съответно самия разказ като патриархален и със сигурност не-градски. Ето накратко и самото съдържание: след като привидно неотличаващият се с нищо чертожник Поливанов (азът в разказа) няма с какво да впечатли Лина и затова я губи, негов случаен познат от гостилницата, млад артист, злоупотребява с влюбеността на момичето, след което тя е принудена да се омъжи за уродлив, но относително заможен човек. Накрая Поливанов убива и артиста, и урода, а после се предава доброволно на полицията. Така извън очертаната случка остава не само сумата от случайни (свързани с любовното чувство) и неслучайни (свързани с регламентираната почивка на индивида) срещи, които стават винаги единствено в публичното пространство. Извън нея е и важното обстоятелство, че любовният триъгълник е напълно случайно сведен на общата маса, на която обядват Поливанов и артистът. При това

тази случайност има принципно различни основания от случайността в „неградската визия“ за града.

Определящо за структурирането на този разказ е, разбира се, не нравствената проблематика, а едно подсказано от артиста, уж на шега, обстоятелство: освен че се хранят на една и съща маса и по такъв начин са принудени да водят разговор, който твърде скоро се превръща в разказ на артиста за любовните му успехи, основните протагонисти са колеги, защото и двамата се занимават с копиране, тоест с техническо възпроизвеждане на модели. И ако градското присъствие по принцип притежава изострен усет към разчитане на еднаквостта[11], тук то е допълнително зададено чрез опита да се изведе разменната равностойност на иначе непрозрачния за другия труд. Оттук целият разказ е положен в две професионални амплоа, в които се проектира „частното“ време на протагонистите – възпроизвеждането е не само основната им движеща сила, не само единично извършван акт, но и модел на света, който те старателно култивират. Разстроен от наученото от артиста за успешната му любовна афера с Лина, Поливанов забравя прозорците в чертежите, които копира, отмествайки по такъв начин всички свои действия като израз на собствената си безизходност. Във вихъра на заучената виталност артистът не просто обявява любовта си към Лина с цитат, а чрез еквивалентния „координатен“ израз на този цитат: „страница тридесет и осма, ред седми“[12]. Случайността изисква разчитането на цитатното проектиране да бъде извършено публично, в присъствието на чертожника Поливанов. (Впрочем проблематиката за кодираните послания може да се интерпретира и от гледната точка на градската фолклорна култура.)

Пазейки някакви смътни спомени за намиращото се извън сферата на професионалното общуване, индивидът не само се опитва да ги интегрира в монотонния си и чужд на другите трудов делник, но и в преразказването на собствения си извънпрофесионален опит. Така чрез непрозрачността на труда за другия професионалният профил се превръща в тази зададена от града територия, върху която се извършва надиграването на двамата възпроизвеждащи в „Лина“. Но в това надиграване, в което актьорът разказва, а чертожникът отнася разказаното към собствения си ракурс, позволявайки си излизане от играта (какъвто е случаят с пропуснатите прозорци), и двамата пазят илюзията за своята ролева значимост, с която контролират и владеят другия. Властовите жестове, опиращи при единия случай в примера на архитектурното, а при другия – в този на реторическото, са отслабени от ролевото им дисоцииране. В този смисъл позиционната надпоставеност на чертожника над артиста се дължи единствено на предоставената му роля да изложи наличната информация по възможност извън перспективата на личния разказ, на което той разбира се не е способен. Както артистът не може да излезе от

режима на възпроизвеждане на наученото, така и чертожникът се съсредоточава в патетичното афектиране, което на практика реторически мултиплицира зареденатa с аерофобия визия на сгрешения чертеж, кара го да привижда и разпознава навсякъде тази грешка. Доколкото личният разказ на Поливанов е предизвикан от извършеното убийство, а не представлява например проследяване на логиката на едно самоубийство (както би било в диаболичната схема), това е резултат от неговия отказ от разчитане на заявената обща „колегиална" принадлежност на „възпроизвеждащите", гарантираща определена социална идентичност. В перспективата на тази колегиална идентичност обаче очертаването на типа, което артистът прави на своя събеседник (също по индукция спрямо актуалния сектор от света, който артистът възпроизвежда), е безпогрешно: неотличаващият се с нищо Поливанов наистина не може да убие някого, той убива себе си. Интегрирането на Лина в този разказ става именно чрез артистичния ѝ талант (и на практика чрез таланта ѝ на фланьор), обединен с вече познатия от горното скициране стремеж към властово полагане на възпроизведеното и повтореното: Квазимодо е името, което тя е дала на урода още в ученическите си години (Райчев, с. 117), а по-късно състудентите са определени от нея като „Донжуани" (Райчев, с. 128). Включвайки се (още по-късно – срв. Райчев, с. 132–133) в инерцията на това цитиране, артистът съучаства в разгръщането на артистичната заложеност, разбирана като илюзия за способността за „проникване в характера" и неговото възпроизвеждане. С второто убийство, което извършва, чертожникът Поливанов унищожава създадената от Лина вторична визия (Квазимодо), в която артистът е вложил допълнително значение, но все в смисъла на първообраза.

Докато в „Лина" – независимо от беглото скициране на продуктите на възпроизводство – централният проблем се държи от волята за репродуциране на картини на света и опитите за нейното налагане над и спрямо подобния „друг", в други разкази на Райчев самият образ на репродукцията поема приоритетните функции на повествованието. Типични примери в това отношение са разказите „Lustig" и „Съновидения", в които светът – представен във фазата на своето тотално разомагьосване, излъчва града като свой миниатюрен модел. В „Lustig" не старият еврейски лихвар е двойникът на Максл (подобно на чертожника от „Лина" и той е „неотличителен", като в случая заслужава внимание и представянето му предимно с умалително име, както и фактът, че назованата на два пъти в разказа гостилница носи случайно неговото име), а Мюнхен от дните на голямата следвоенна инфлация. Още в началото на азовия разказ като важно предисловие са изнесени две очевидно травматични за повествователния глас теми: циркът като апотеоз на изкуствеността и чуждостта на града, осъзната (според признанието на аза) едва след загубването на работата (Райчев, с. 175–176). И по-нататък в разказа не топо-

графските реалии са определящи за образа на градското, а паралелът с цирка (впрочем като миниатюрна проекция както на обхванатия в рамките на цивилизоваността свят, така и на града) и неговата неестественост. От една страна от менажерията на цирка азът извежда модата на фризираните кучета („циркаджийска порода“ – Райчев, с. 191), която не отминава отличаващата се (за разлика от самия Макс) с усет съпруга на разказващия; от друга страна кученцето Лустих прилича (според азовата позиция) изцяло на евреина Хинкелбаум, за Макс1 те са „едно противно същество с две лица“ (Райчев, с. 198).

Подробният анализ на това сдвояване със сигурност предполага неговото отпращане през знаменития черен пудел във „Фауст“ и неговата корелативна обвързаност с Мефистофел, както и през романтическата интерпретация на разумните, култивираните животни. Тук обаче ни интересува как този двоен образ постига внушението за града. Освен останалите значения на инфлацията с нейната апокалиптична визия и особено с урбанизиращата я епидемичност, за протагониста от „Lustig“ тя е свързана и със знаково натоварена смяна на професията: касиерът, олицетворяващ чистата безорнаментност на разменните отношения в градски условия, принудително става помощник на евреина, който се занимава със заемане на пари срещу покъщнина. Макар и да е добре позната от романа на XIX век, в случая тази професия излиза далеч извън проблема за залагането на сантименталните стойности. С всеки изминал ден и с разрастването на епидемичната инфлация става все по-безразлично кой и какво залага – нещо, което би имало значение за чувствителния Макс, ако той се намираше на своя територия, в романа на XIX век. Важна за тази ситуация обаче е процедурата по изнасяне на домашния интериор извън къщите, неговото „опубличностяване“, съчетано с илюзията, че този процес е обратим и пребиваването извън дома „свое“ може да бъде върнато, откупено след време. Струпано в аукционната къща на Хинкелбаум обаче, имуществото на гражданите представлява на практика такова динамично разширение на домовете им, каквото са и градските пасажи. Сходна с пасажите като тип е и публиката на заложната къща: в тежките дни при евреина отива всеки. Ключовият – както за пасажа, така и за града изобщо – мотив за изкуствената светлина получава в „Lustig“ изключително силно в своята образна ситуираност решение: сред всевъзможните вещи окото на разказващия откроява настолна лампа: „тиролка с кошница на главата“ (Райчев, с. 199). Коментирането на стойностите на предлаганите вещи (и то еднопосочно, с цел откроването на тяхната подправеност) е в ресора не на Макс, а на Хинкелбаум. Макар и в този случай коментарът на аза да е спестен, доколкото една имплицитно заложена азова позиция би гласяла, че кичът се заключава именно в говоренето за естетически стойности при наличието на прагматични цели, а не в самата вещ, то все пак тази лампа-кошница напомня

радикалното изтриване на ореола на вещите, снемането на магическото, илюстрирайки кризата в отказа на подръчното. Следата от отминалото значение на този предмет отново напомня изкуствеността на цирковата илюзия, но сега се явява и като своеобразен заместител на уличното осветление в бедстващия град.

Така еуфоричното (в смисъла на предсмъртно оживление) отваряне на домовете към публичното пространство поставя съизмерването на хората с вещите в равнината на едно допълнително изострено сетивно „обизкуствяване", в системата на което се извършва подмяната на орнамента, възприеман, от една страна, като модел на онзи образец, който общността предлага на индивида за запълване (Кракауер[13]), а от друга, като „подпис на епохата" (Брох[14]). Но независимо от илюстрирането на комуникативния аспект на парично-стоковите отношения, което в разказа е опредметено чрез смяната на принадлежността на жената на Макс (и тя заедно с мебелите става принадлежност на евреина), независимо и от еземплифицирането на връзката на модното с модерното, все пак аукционната къща в „Lustig" е не просто подобие на градския пасаж, а негова реплика. Защото състоянието на еуфория, което обхваща изнасящите своята покъщнина навън, само напомня опиянението на улицата. Анонимността, осигурявана както от масовото струпване на хора в аукциона, така и от обстоятелството, че семейните реликви се оказват лишени от оригиналност, в „Lustig" представлява такава защитна реакция, на която са снети всички опосредстващи маски. От неизброимите възможности на анонимното присъствие сред другите, предлагащи на човека илюзията да бъде „всеки", остава само прякото и индивидуално отправено послание, че човекът е „никой".

Произтичащият от репродукцията опит, мислен едновременно като поставяне под въпрос на индивидуалното и като неговото единствено възможно реализиране в анонимността, е налице и в други творби на Георги Райчев. За да се очертае по-добре този основаващ се на сетивното възприятие опит, както и неговата връзка с градското присъствие, е особено подходящ примерът с разказа „Съновидения". И за него може да се твърди, че градът е двойникът, преследващ като сянка персонажа, докато персонажите, които запълват беззащитната Опи в мрежите си (както се говори най-често за този разказ), само аранжират предлаганите от града фобии. Случаят с визията на репродукцията в „Съновидения" е особено подходящ заради любопитното си комбиниране с фотоизображение. Апелиращи към различни стратегии на визуалната симулация, снимката и репродукцията предпоставят и различни в своето жанрово конструиране разкази. Те се срещат не единствено в манипулативната целенасоченост на обкръжението, сред което се движи Опи, но само чрез нейния поглед тяхното съчетаване има травматично въздействие.

Ето за какво става дума: след като е присъствала на убийството на своите родители, Опи получава чести нервни припадъци, но и извън тези моменти е болезнено чувствителна и живее сред кошмари, като в хода на действието постепенно става ясно, че това поведение е с принципно локализируем причинител: семейната снимка. Оттук заговорниците-манипулатори играят като класическа двойка измамници от градския фолклор: единият (играещият добряка – в разказа Илинов) симулира унищожението на снимката, а другият (играещият строгия – в разказа това е мнимият вуйчо) я окачва в стаята ѝ, където именно снимката среща репродукцията. Окончателното разбулване на тази двойна игра така и не се извършва в хода на разказа, а податките за нейното провеждане са разположени на ключови за структурирането на повествованието места, например в постепенното превръщане на говоренето за „нейната [на Опи – Б. М.] стая" в „направена за нея" (срв. Райчев, с. 92, 106). Перспективата на обратно виждане, което системата от узнавания предполага, подготвя следното травматично разполагане на интериора в тази стая: принципно репродуцируемата снимка се оказва единствената – същата, която „защитникът" на Опи, Илинов, все пак не унищожава, докато „картините" са пояснени от повествователния глас като „достояние на всички бръснарници" (пак там, с. 92). Така, докато фотографското изображение фиксира забележителното лутане на заснетия обект между присъствието и отсъствието и появява миналата действителност по чисто халюцинационен път, вместо да припомня или да възкресява, скицираната в поредицата репродукции история (Отело разказва подвизите си в дома на Дездемона и смъртта на Дездемона) представлява пример, чието заявяване е не само демонстрация на сила, но и придава демонично измерение на личната травма чрез нейното индукционно цитиране в публичното пространство. Ако снимката е поле на съвсем определено събитие, а произвежданото в това поле послание винаги предполага наличието на един вписан текст, който се намира в самия конкретен наблюдател[15], то пренендиращият за универсалност пример на репродукцията търси да инсценира у всеки външен наблюдател повече от един текст, да симулира взаимно пренаселване на принципно несводимите носители на информация.

Изложението до този момент е изцяло в дълг на една такава общоприета емблема на големия град като обществения транспорт (особено трамвая), още повече, че той присъства решително и в разказите на Георги Райчев. Като причина за подобно оставяне на заден план на това звено на засилено градско присъствие може да се изтъкне обстоятелството, че трамваят твърде често представлява своеобразна протеза на заложената другаде комуникативна матрица. Така е и в „Съновидения", където най-отчетливото и отдалечено от халюцинирането преживяване на Опи – ужасът и удоволствието от

докосването в трамвая (срв. Райчев, с. 67–69) – е функционално изнесено напред. Така в хода на повествованието това най-анонимно преживяване може, от една страна, да бъде детайлно и безпогрешно разчитано от близкото обкръжение на момичето (пръстите на госпожа Магда – срв. Райчев, с. 72 и 74; заплашителната тирада срещу градския транспорт на адвоката-вуйчо – Райчев, с. 89–90, но също и травматичната комбинация в последователността на докосванията – срв. Райчев, с. 82 и 87), а от друга, нарочно събирано в интериора, за да се обобщи в едновременно аерофобичната и клаустрофобична визия на края.

По сходен начин разказът „Незнайният" извършва една допълнителна комуникативна ориентация спрямо фигурата на трамвая като формулираща пределния момент на изостряне на сетивата. Това изостряне обаче е предварително подготвено от двукратно рамкираното разказване, разположено в среднощния спор за „писателите-безумци", както и от допълнителната рамка, образувана от цитирането на жанра на вестника. Впрочем именно вестникът, възприеман като макет на града, опосредстващ в своята овеществена комуникативност както търсенето и предлагането на квартири, така и съобщението за смъртта на бившия квартирант в хотела (срв. Райчев, с. 7–8 и 34), успява (преди вместилището на трамвая) в своята макетно отчетлива понятийност да синтезира деиктичната подръчност – „тази книга" и „ей там и онзи луд скандинавец" (става дума за Стриндберг – Б. М.) се намират на едно и също място, в подръчната домашна библиотека (срв. Райчев, с. 7–8), и принципите на отстояване на акционния радиус на човека от тактилно посегателство.

След това далеч неизчерпващо проблема скициране на опита, свързан с възприемането на града в творчеството на Георги Райчев, може да се направи извод, че градът не се описва с фигурите на кризисното, а самият той представлява място на кризисното, на нереалното, на безкрайното препращане между означаващи, които така и не достигат до означаемо; на властващата понятийност в отношенията, финализирана в парично-стоковата равностойност; на опиняващата анонимност, чиито опосредстващи социални роли са в състояние да водят към травматичното халюциниране. Градът е и непреодолимото внушение, че към него води повече от един път.

Бележки:

[1] „Индиферентността" е ключово понятие при Зимел, което той използва като връзка между чистата предметност на паричните отношения и интелектуалния живот в града. Виж: **Simmel**, G. Die Großstädte und das Geistesleben. IN: Simmel, G. Das

Individuum und die Freiheit, Stuttgart, 1957; Ders.: Soziologie des Raumes, IN: Schriften zur Soziologie, 1983.

[2] **Константинова**, Е. Георги Райчев. С., 1970, с. 62.

[3] Пак там.

[4] Пак там, с. 63.

[5] „Тя [мисълта за мъчителната самота – Б. М.] не е възприета само от книгите, а му се натрапва [на Райчев – Б. М.] от самотата на градския живот." – Пак там, с. 74.

[6] **Варзоновцев**, Дм. Феноменология на града. С., 1992, с. 38.

[7] За човека като читател на града вж. **Барт**, Р. Семиология и урбанизъм. // *Лит.* вестник, 1998, № 31, с. 13.

[8] **Ликова**, Р. Българската белетристика между двете световни войни. С., 1965, с. 85.

[9] Сравни: **Benjamin**, W. Passagen-Werk, IN: W. B., Gesammelte Werke, Bd. V, S. 541. Виж по въпроса и: **Voss**, D. Die Rückseite der Flanerie. Versuch über ein Schlüsselbegriff der Moderne. IN: Die Unwirklichkeit der Städte, Hrsg. v. Klaus R. Scherpe, Hamburg (Rowohlt Verlag) 1988, S. 37-60.

[10] За „криминално сюжетиране" при Райчев говори Светлозар Игов. Срв. **Игов**, Св. История на българската литература. 1878–1944. С., 1990, с. 371.

[11] За усета към еднаквото в света като основание на фланьорството виж: **Benjamin**, W. Über Haschisch. Novellistisches. Berichte, Frankfurt a. M., 1972, S. 51.

[12] **Райчев**, Г. Избрани съчинения. Кн. 2. Разкази. С., 1940, с. 132. Оттук нататък това издание се цитира само с фамилното име на автора и номера на страницата в скоби.

[13] Срв. **Kracauer**, S. Das Ornament der Masse, Frankfurt a. M., 1977.

[14] Срв. есето „Хофманстал и неговото време". // **Брох**, Х. Песента на Нерон. С., 1984.

[15] Срв. **Medicus**, T. Die schwarze Seite der Schrift. Roland Barthes' Wahrnehmung der Welt durch das Detail, IN: Vom Doppelleben der Bilder, Hrsg. v. Barbara Naumann, München 1993, S. 27.

Емилия Алексиева
БАН – Институт за литература

Проблемът за престъплението в разказите на Георги Райчев и някои чужди литературни модели

Проблемът за престъплението в творчеството на Георги Райчев поражда множество въпроси. Единият от тях е, какво се опитва да докаже чрез повишеното си внимание към проявите на насилие в човешкия живот писателят, а другият – защо го прави.

Времето, в което той живее и твори – между двете световни войни, е време на големи сътресения, които рефлектират върху личността, разрушавайки нейната стабилност. Истината за човека Райчев търси и открива, като го поставя в екстремални ситуации. Писателят никога не забравя, че престъплението е и краен начин на отреагиране, неприемане на един установен и наложен ред, а значи съдържа в себе си и елемент на протест.

В монографията си „Лабиринтите на Психея" Л. Бумбалов отбелязва: Извършеното престъпление го интересува (Райчев – б.м., Е. А.) преди всичко като част от веригата на психологическите състояния. Ето защо то присъствува в сюжета не толкова като подробно проследен факт на физическо унищожение (както е например при Вл. Полянов), колкото като аргумент за избраната посока на интригата, като доказателство de factum за патологичния характер на станалото."[1] Тази констатация безспорно е правилна, но тя представя проблема само от една гледна точка, а той е многоаспектен. Престъплението освен всичко друго е **социално** обусловено. В този смисъл проблемът е значим и актуален, а на такава плоскост могат да се потърсят и особеностите на Райчевия повествователен маниер.

Утвърдено мнение е, че Георги Райчев не е от творците с изявено религиозно чувство. Това може да е така, когато става въпрос за отношението на писателя към църквата като институция, а не като нравствени послания, отправени към читателя. Проблемът ни дава възможност да отбележим един много интересен **модел**, който се проявява в почти всички творби на Райчев, в които се третира престъплението. Става въпрос за нарушеното **табу** – десетте Божи заповеди. Ето и някои примери: „Грях" – „Не прелюбодействай!", „Не убивай!"; „Легенда за парите" – „Почитай баща си и майка си"!, „Не

кради!"; „Лъжа" – „Не лъжесвидетелствай против ближния си!"; „Пръст" – „Не пожелавай нищо, което е на ближния ти!", и т.н.

Повествованието на Райчев следва този **код** и го изважда на повърхността. Възможно е на подобен подход към проблема да се опонира, защото едно деяние се определя като престъпление, ако е санкционирано от закона, т.е. ако следва наказание, а нравствените угризения на съвестта едва ли са възмездие. Всъщност двата проблема са неделими, но писателят не винаги проследява действието до момент, в който се намесва правораздаването. Този факт го интересува много по-малко. Неговите финали остават отворени, а въображението на читателя довършва недоизказаното. Нерядко в прозата на Райчев се открива онова, което Б. Хамваш нарича „оскверняване на битието"[2]. Без да е налице престъпление, то съпътства ежедневието на човека, унищожавайки го постепенно, неусетно, подготвяйки почвата за престъплението. Разказите и повестите на Райчев само по формален белег се разделят на „селски" и „градски". Престъплението по еднакво жесток начин нахлува и в двете пространства. Трудно може да се каже, че то е „привнесено отвън" и че за селото е нетипично. Човекът и в града, и в селото реагира по сходен начин, когато животът натрупа повече негативи, отколкото той може да понесе и да се справи с тях – тогава се стига до престъпление. То показва не само и не толкова деградацията на личността, а сваля маската от действителността.

Всъщност там, където има престъпление, може да се говори и за **детектив** – дотолкова, доколкото в извършеното има нещо неясно, което трябва да се извади на светло, а не като процес на разследване. Извършителят на кражбата, убийството, лъжата не е скрит. Тайното е в разгадаването на мотивите за престъплението на поведенческо ниво и на ниво психика на героя.

Нека да проследим как в текста писателят поставя и решава проблема за нарушеното табу. Избираме за пример разказа „Лъжа". В него връзката между Божията забрана (нравствена) за извършване на зло в най-широк смисъл и последвалата трагедия е особено добре показана. Не случайно Найден е клисар, т.е. пряко свързан с църквата.

> ...Беше висок момък, едър, рус, със сини очи и добродушно лице. Впрочем всичко у него беше някак едро, тромаво, неподвижно. Бавен беше вървежът му, бавен – и говорът. Когато се заглеждаше или замисляше, меснатата му долна устна леко обвисваше и разкриваше едрите му зъби – здрави, бели и правилни.
>
> Някои го смятаха за прекалено добър, други – за **малко глупав** (подч. м., Е. А.). Едничък чичо му – отец Никодим – истински обикна Найдена още от дете. Свещеникът нямаше своя рожба и това спомогна да се привърже към племенника си.

Това е отправната точка към случилото се. Прекалената доверчивост, лековерието, недостатъчният житейски опит са почвата, върху която се посява лъжата, за да поникне от нея голямото нещастие. Престъплението се зараждa в мисълта на Найден, но всъщност истинските убийци на детето му са селяните, които разпространяват мълвата за изневярата на Нонка. Наказан е Найден, защото е повярвал на манипулацията, откъсвайки се от доброто, от вярата в чистотата на най-близкия си човек.

Патриархалността си е отишла някак неусетно от селото. Хората не си помагат, не живеят задружно, което е типично за селския начин на съществуване. Нещо „чуждо" и враждебно се настанява в живота им: „Но хората не обичат щастливците. Боли ги от чуждата радост. За някои хора да направят добро е добро, но да помрачат чуждата радост е все едно да снемат от плещи собствената си мъка." Разследването доказва невинността на Найден – детето пада в кладенеца само, дори той се опитва да го извади. Юридически става дума за нещастен случай, но бащата премества капака на кладенеца в избли на наранено самолюбие, на рухнала вяра.

Райчев решава въпроса за възмездието на нивото на съзнанието и съвестта. Не случайно паралелният мотив е за прошката – пред очите на Бога. Възстановената истина е пътят към Него.

Идеята за извършване на престъплението променя ритъма на повествованието. Напрежението се усеща във всеки ред. Поведението на героя се променя. Той става неспокоен, раздразнителен. Ту се приближава до дъщеря си и жена си, ту се отдалечава, когато гузната му съвест се пробужда. Както често се случва в творбите с криминален сюжет, случаен, страничен и внезапен повод активизира злото. Подигравките на момичетата: „целува го като ...гово"; красотата на Нона, видяна изведнъж и с други очи – на ревността, ...прищват омразата. Унижението пред всички, промененото вече „обществено" мнение са достатъчни за Найден.

По интересен начин протича времето в разказа. То не се маркира, когато дните протичат с обикновения си ритъм, и става съвсем конкретно, когато нещастието приближава: „Една вечер, към средата на май" Найден среща Симо пъдаря, който посява съмнението в душата му. Смъртта на детето е в **неделя** – деня на Бога според християнската религия. Така накъсано протичат събитията в творбата.

Райчев използва модерната техника на **съспенса** – постепенно нагнетяване на напрежението, усещането за нещо недобро, което читателят възприема.

С оглед на нарушеното табу могат да се анализират и другите посочени творби на Райчев. Втората тяхна особеност е, че всички те са белязани от **кризата** на съществуването, от която възникват престъпленията. Владимир Василев пише за Райчев: „У Райчева, обратно, има жестоко сразяване на всяка

духовност. И за да го нанесе, дири я разстроена, в ненормалностите, в психиатричните клиники и в криминалната хроника. Не искам да отричам силата на тия разкази. Те хващат, сетне читателят сам не иска да се откъсне от тях, за да го завлекат и утвърдят – в Нищото!“[3] Позицията, изразена от литературния критик, е много крайна и затова – спорна. Напротив, изобразявайки болната човешка психика, лутанията на страдащия, писателят показва причините за срива в живота на хората, за да се потърсят и корените на злото, които нерядко са **извън** самия човек. Така творбите му стават по-обективни и звучат актуално. Психическите отклонения, раздвояването на личността и агресията се превръщат в художествени похвати, чрез които Райчев навлиза в живота на обикновените хора и им показва истината за една действителност, сътворена сякаш от криво огледало. Едва ли някой би се интересувал от творчество, чиято цел е да „завлече читателя в Нищото“.

Престъпленията, които героите на Райчев извършват, всъщност са болезнена реакция на кризисното битие, откъдето не могат да излязат по друг начин, освен като разрушат и себе си, и живота на околните. Какви са белезите на тази криза? На първо място, и това личи във всичките му разкази, е усетеният и показан упадък на нравствените устои на обществото. Кризата обхваща както града като носител на негативното, така и селото – скъсало с патриархалността. Семейството в най-голяма степен я понася върху себе си. Хората живеят уединено, самотни; общуването е нарушено: „Старецът спеше в обора, при добитъка; там бяха заровени парите му сега. Пазеше ги.“; „Не мина много, една утрин намериха стареца вкочанял в леглото си – бездушен, посинял, с раззинати уста, с изцъклени, мъртви очи. Притекоха се добри хора; погребаха го.“ („Легенда за парите“) Райчев успява да улови **разпада** на задружното, сплотено семейство. Друг е въпросът, че той обяснява промяната, настъпила със сина, с намесата на „тъмни сили“ – **вампир**. Това е типично фолклорен елемент, като злото почти винаги се свързва с **парите**, със заровеното имане. Писателят е подчертал много добре, че когато материалното обсеби душата на човека, той нарушава Божиите закони. Нищо добро не прави синът с парите, които наследява. И тук пак е нарушено табуто: децата трябва да **почитат** родителите си, достойно да ги изпратят в последния им земен път (чужди хора погребват бащата).

Ако се излезе извън рамките на семейството, ще видим, че дори пространството в разказите на Райчев със сюжет престъпление е кризисно. То е разделено, съдържа в себе си сегрегацията. Такъв тип пространство е типично за модерната епоха и фактът, че писателят го е доловил, показва, че той е много близо до съвременната проблематика. В своето изследване „Криза на града“ Ж. Кутра пише следното: „Злощастието на предградията е в икономическата мизерия, но то е също и в деградацията на социалните връзки, в

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

изключването от „градската социабилност"; и по-нататък: „Единственият достъпен изход за мизерстващите групи хора, обитаващи най-бедните жилища, изглежда е насилието. То приема формите на баналната всекидневна престъпност и на тази, която периодично избухва в опустошителни стълкновения, взимащи на прицел другия град: този на централните квартали, символа на властта и богатството, емблемата на реда, съществуващ благодарение на това изключване на бедността."[4]

Великолепна илюстрация на тази констатация е разказът на Райчев „На край града". В заглавието е закодиран конфликтът в творбата. Мястото на действие са покрайнините – там са отритнатите от живота – клошарите, скитниците, хората, поставени на едно ниво с животните, – ровещи в сметта, за да преживеят. Това е разказ, претоварен с метафори: кръчмата, кланицата, бунището – всички те пресъздават невъобразимата жестокост на живота. Прекаленият натурализъм, който е във всеки ред: мизерията, оскотяването на човека, примитивните му реакции, ужасяващите сцени на насилие, са използвани от Райчев не от желание да стресира читателите си, а заради хуманните позиции, които той защитава. Личи болката му за оскверната красота и доброта: „Казака дръпна с все сила и върху дланта на Марина цъфна дълбока рана – рукна кръв; Казака замахна повторно – чу се тъп удар и – Марин грохна гърбом: ножът беше улучил право сърцето; бликналата кръв се смеси с кръвта на животните." Саморазправата е начин да се отреагира на натрупаната болка от абсолютната невъзможност на човека да се измъкне от социалното дъно, където животът го е поставил: „Събитието мина и замина: единия погребаха, другия откараха в затвора; след седмица вече никой не спомваше за тях, а животът в кланицата продължаваше своя път." Читателят, а и писателят добре разбират, че от юридическа гледна точка справедливостта е възстановена. Убиецът е осъден и пратен в затвора, но това с нищо не променя „установения ред" – всичко си остава по старому. В този случай наказанието има формален смисъл, защото главната причина, породила престъплението, остава да съществува.

Още по-близо до съвременността е разказът „Съновидения" – с проблема за кризата на съществуването в големия град, който фокусира. Тук акцентът в по-голяма степен, отколкото в останалите разкази, пада върху психологическите преживявания на героинята. Кризата присъства във всеки ред от творбата на Райчев: хаосът в града, шумът на трамваите, тъмните коридори, може би употребата на опиум, принудата да води безпътен живот, скъсвайки с чистия свят на Милко, довеждат Опи до решението за самоубийство. От морална гледна точка то също е престъпление – най-непростимото по християнските норми. Всъщност постъпката ѝ е продиктувана от невъзможността да понася унижения и да живее сякаш нечий чужд живот. Елка Константи-

нова отбелязва: „Опи живее в непрестанен ужас, предусещайки нещо страшно, което ще я връхлети всеки момент, подплашена, психически разстроена. Болестта в душата ѝ зрее и застрашително бързо се развива до самоубийство..."[5] Причините за трагичното решение се коренят колкото в героинята, толкава са и извън нея. Актът на самоубийство не е предварително обмислен и подготвен. Решението е взето изведнъж – като изход, като спасение. Писателят не дава време на героинята да помисли – връщането назад би означавало ужасът на нейното полусъществуване в някаква гранична реалност да продължи. Не ѝ е дадено време да направи християнския кръст като знак на разкаяние, че извършва грях, отнемайки собствения си живот. Скокът ѝ в небитието е също така призрачен – като самия живот. Ето го и финала:

> ...Няколко дни след това градът осъмна пред нов скандал. Касиерът на една известна столична банка, някой си Илинов, увлечен от някаква лека жена, беше злоупотребил грамадна сума и накрай сам се предал на властта. Във връзка с това бяха арестувани и самата жена, и адвокатът Похромов. Мълвата говореше, че те и тримата били замесени в нечистата история около самоубийството на Похромовата писарка.

Променя се наративът. Накъсаната, нервна фраза е заменена от няколко изречения в стил „жълта преса". Булевардното излиза на преден план. Човешката трагедия се превръща във вестникарска информация. Затова се акцентира върху анонимността и неопределеността. Тонът се успокоява. Страхът, доминиращо чувство в разказа, както и в цялата проза на Райчев (впрочем той е емоционална доминанта на човека от средата и края на века – вж. Камю или Кафка например), изчезва. И чрез тази своя творба Райчев доказва по безспорен начин дълбочината на кризата, разрушила живота на обикновения човек – по-чувствителен, по-раним и по-неприспособим от другите.

Не по-малък интерес будят разкази като „Lustig" и „Пръст" – с оглед на изобразеното в тях престъпление, но и заради връзката им с чужди литературни модели. Когато се спомене името на Георги Райчев, обикновено възникват и асоциации с Достоевски. Те имат своето основание, но с едно необходимо уточнение. Творчеството на Райчев не притежава мащабите на Достоевски, нито философската му дълбочина. Времето, в което двамата творят, е съвършено различно, художествените средства, които употребяват – също. В този смисъл съпоставките между двамата трябва да бъдат внимателни.

Материал за анализ дава сравнението между разказа „Lustig" на Райчев и романа „Престъпление и наказание", макар и върху ограничен отрязък от текста на Достоевски. Има нещо сходно в мотивите за престъпление. И в двата случая това е унижението на човека, принуден да продава вещите, с

които е свикнал, за да живее. Сякаш се разделя с част от себе си. Жертвите са лихвари и убивайки ги, героите на Райчев и Достоевски възстановяват поне за известно време нарушената социална и нравствена справедливост. Чувствата, които ги вълнуват, са смесени – срам, гняв, отчаяние, усещане за пълна безизходност.

Има нещо много общо във външния вид на евреина лихвар от разказа на Райчев (в световната литература има и други подобни образи – Шейлок на Шекспир например) и старицата, която Разколников убива. И в двата случая акцентът пада върху грозното, доведено до гротескност. Ако външността е огледало на душата, то и двамата автори са подчертали уродливото. Антикварят в творбата на Райчев прилича на куче; животинското измества човешкото: „Очите му бяха някак кръгли, зачервени и без вежди и клепки. Те гледаха с нечист, плачлив поглед над падналите върху носа очила. Нямаше възраст: трудно беше да се определи възрастта му поради липса на каквито и да било косми върху лицето му и остриганата до голо глава." И у Достоевски: „Это была крошечная, сухая старушонка, лет шестидесяти, с вострыми и злыми глазками, с маленьким вострым носом и простоволосая. Белобрысые, малопоседевшие волосы ее были жирно смазаны маслом. На ее тонкой и длинной шее, похожей на **куриню ногу** (подч.м., Е. А.) было наверчено какое-то фланелевое тряпье..."

Както се вижда, и в чуждоезиковия текст има акцент върху животинското. Независимо дали става въпрос за диаболичния елемент в Райчевата поетика, или за социално-философския – при Достоевски, съществуват пресечни точки в хуманистичните послания на двамата писатели. Извършването на едно престъпление не може да заличи другото – сътвореното от обществото над отделната личност; дори покаянието не е достатъчно, но това е единственият начин, по който доведеният до границата на лудостта човек може да реагира.

При откриване на сходства в използвания модел се очертава още една обща особеност. И двамата писатели (Райчев в по-голяма степен, отколкото Достоевски, защото го прави в рамките на текст с неизмеримо по-малък обем, което пък предполага по-голяма смислова вместимост) претоварват повествованието с интериорни детайли, а вещите временно и само привидно забавят наративното темпо. Получава се вътрешно сгъстяваме и усещане за напрежение. Необходимо е още едно уточнение: диаболичният елемент в разказа на Райчев замества философските обобщения на Достоевски. Чрез него българският писател се опитва по оригинален начин да навлезе в разрушената психика на човека, живеещ в по-модерното, но не по-малко жестоко време.

Ако съпоставим други две творби – повестта „Земя" на Елин Пелин (опитът на Еньо да убие Иван) и разказа „Пръст" на Райчев, различията ще про-

личат още в заглавията им. Земята е онова, без което българският селянин не може да съществува. Тя е неговият живот, прехраната на цялото семейство, гордостта, мерило за неговата социална значимост и тежест в обществото. Желанието да се притежава повече земя отключва алчността у героя, осакатявайки душата му. Еньо е и трудолюбив, амбициозен, иска да има най-доброто. Тази двойственост е характерен похват за Елин Пелин, особеност на поетиката му. В статията си, посветена на разглеждания проблем за престъплението като мотив у Елин Пелин, Н. Аретов обобщава: „Повестта „Земя“ е писана в началото на 20-те години, когато в българската литература нахлуват нови идеи, а и едно ново поколение белетристи заявява себе си. Те сякаш се противопоставят на битоописателната традиция и се насочват към универсална проблематика, възприета и чрез чужди литературни образци.“[6] Ако в извършеното от Еньо има умисъл, в същото време има и някаква злощастна предопределеност, проявена жестокост, но и разкаяние, и човешко страдание.

Разказът на Райчев се нарича „Пръст“ – не плодородна земя, даваща плод и благославяща селския труд, а просто **пръст**, с която се измазват стени. Трагизмът в творбата е много по-голям, защото така писателят подчертава безсмислието на извършеното злодеяние. Идеята е вложена в думите на безпомощния пред смъртта свещеник: „– Боже, боже господи – изрече старецът насълзен. – Бива ли така бре, хора – за една кола пръст, за десет лопати пръст две къщи да почерните!?“

Светът, сътворен от перото на Райчев, излъчва безнадеждност. Няма го разкаянието, мотивът за престъплението е твърде незначителен. Така той извежда на преден план идеята за безсмислието на човешкото битие.

Темата за престъплението в разказите на Райчев е обемна и би могла да се разгледа много по-детайлно, но и казалото тук сочи, че писателят си служи с художествени средства, свързващи го с модерната литература, с поетиката на кризисното време.

Бележки:

[1] **Бумбалов**, Л. Лабиринтите на Психея. С., 1988, с. 37.

[2] **Хамваш**, Б. Предисловие к „Преступлению и наказанию“. // *Вопросы* литературы, 2002, № 1.

[3] **Василев**, Вл. Студии, статии, полемики. С., 1992, с. 76.

[4] **Кутра**, Ж. Криза на града. С., 2002, с. 27–28.

[5] **Константинова**, Е. Георги Райчев. Монография. С., 1982, с. 146.

[6] **Аретов**, Н. Между „Хитрец“ и „Нечиста сила“. Изображения на престъплението в творчеството на Елин Пелин. // *Studiorum* causa : Сборник по случай 50-годишнината на Р. Коларов. С., 1994, с. 154–155.

Иван Иванов
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Разказът „Смъртен сън“ на Чавдар Мутафов

Двайсетте години на XX век са време на силно разколебани онтологични устои, време, което в желанието си да възстанови духовните ценности и да отговори на културните нужди се сблъсква със силно разколебаната човешка идентичност. Човешкото е изгубило параметрите на стабилно и хармонично битие и се е превърнало в подобие, в имитация. Самият свят е забързан, динамичен и хаотичен и в своето отношение към човека е остро сегрегационен. Човекът е оставен самотен в света на знаци и обекти, лишен е от спонтанността на човешкия сензибилитет. Не случайно градското пространство става емблематично и аксиоматично за краха на човешката близост, за пропадането в абсурда и нищото. Казано с думите на Тейлър: „По самата си същност градовете предполагат безлични и случайни контакти, вместо интензивните непосредствени отношения на миналото. Всичко това не може да не породи култура, в която социалният атомизъм все повече укрепва.“[1] Социалният атомизъм е следствие, което определя и творческото отношение към света. Разколебаното битие, липсата на ясни и дефинитивни критерии/ориентири провокират съзнанието към търсенето на имагинерни, метафизични аргументи за единодействие на битие и небитие.

Българският диаболизъм, който се появява на естетическата сцена през визираното десетилетие, възниква като рефлекс на страха от съзнаваното като изначално абсурдно битие, от желанието да бъде преодоляно чрез една инвентивно креативна сублимация/идея. Смятам, че фигуративните проявления на диаболизма могат да бъдат открити, както това прави Огнян Сапарев в „Ужасът отвън и Ужасът отвътре“[2], но идейните корени на явлението са в невъзможността да се противодейства на абсурдното битие, което може да бъде преодолявано само в квази света на текстовете чрез една постоянна игрова терапия, която фаворизира виртуални светове за сметка на непознаваемия и непознат видим свят. Оттук лесно достигаме до постулираното от екзистенциализма “L’existence précède l’essence”. Същността се постига в живеенето и чрез живеенето, което само по себе си е безкрайно лутане в

предметния свят и активира множество въображаеми светове, в които човек изгубва своите архетипни атрибути, а това го превръща в обект за многостранни трансформации. Ако творческите реализации на българския диаболизъм могат да бъдат открити в конкретни западноевропейски влияния, то идейната основа е в абсурдната ситуация. Онова, което Абастадо определя по следния начин: „Съзнанието за тази трагична ситуация, конфликтите, които измъчват индивида, които противопоставят индивида на групата и човека на обкръжаващия го свят; отказът на човека от своята съдба, това безцелно блуждаене в един безграничен свят; това са двете форми на една фундаменталистика върху една философия на абсурда.“[3]

Смятам, че българският диаболизъм не успява във всички свои текстове по най-добрия начин да трансформира и адаптира универсалните диаболични образи и мотиви, но успява да предусети по-късни идейно-естетически проявления и се превръща в своеобразен антиципатив на екзистенциализма и абсурдизма. Нека припомним, че и в западното културно пространство са откривани архитекстовете на значително по-късно конвенционализирани идейно-естетически явления. Говорейки за връзката между Кафка и Йонеско, Клод Абастадо смята, че „Той (Йонеско) опитва да открие у Кафка своите собствени обсесии.“[4] Своите обсесии българският диаболизъм открива не само и не толкова в произведенията на Майринк, Еверс и Едгар По, а в социокултурната действителност на 20-те години.

Търсейки национален еквивалент на универсални модели, българският диаболизъм преодолява конвенциите и създава, ако перифразираме Ренато Поджоли, една своя неписана поетика, чрез която насъщността на абсурда е не само художествено експлицирана, но и смехово проиграна/преодоляна. Основания за подобна интерпретация намирам в специфичния характер на българския модернизъм от 20-те години, който се характеризира с апроксимативното единство на множество естетически направления. Затова и в рамките на трайно асоциираната естетическа близост Чавдар Мутафов е смятан повече за експресионист, отколкото за диаболик, а Светослав Минков, от своя страна, е определян като пародист-сатирик. Настоящата статия е част от по-обемен текст, който разглежда тяхното творчество като проекция и антиципация на абсурдизма и екзистенциализма.

Пръв във фокуса на нашето внимание ще бъде определяният като диаболичен разказ „Смъртен сън“ на Чавдар Мутафов. Не отричайки възможната адекватност на една такава интерпретация, ще се опитам да открои онези художествени маркери, които го свързват с абсурдизма. Характерната за българския модернизъм от 20-те години инкохерентност, липсата на ясно изградена концептуална парадигма във времето на динамични идейно-естетически преобразования, при липсата на типични манифести, защитаващи една или

друга школа, една или друга идейно-естетическа доктрина, много лесно бихме могли да присвояваме автори и произведения за едно или друго течение, да ги превръщаме в тъждествени на определени влияния. И всичко това би могло да добие откровено спекулативен характер. Избягвайки всякакви опити за спекулация, смятам, че при едно вглеждане в типологическите близости със западноевропейски естетически и идейни направления ще откроим спецификите в националното ни културно развитие, правейки ги неотменна част от европейските идейно-естетически процеси и културни ценности.

Още в началото разказът „Смъртен сън" предпоставя своята драматургична същина и близостта си с театъра на абсурда, за който деперсонализацията е характерна черта. Героите в разказа ще бъдат не реални характери, а игрови фигури, снети от горящите реклами:

Йохимбу:
Таблети против настинка
Турф:
Цигарети, марка за любители на конни състезания.
Ика:
Фотографски апарати.

На мястото на реалния свят се продуцира един ирреален имитативен свят, в който няма ясни критерии за битие и небитие, няма реални човешки сблъсъци. Всичко е една безкрайна игра на проблясъци и сенки, на викове и смълчавания. Героите са не само рожба на една конструирана квазиреалност, но самите те я доизграждат в една хаотична плетеница, една колажна структура от човешки чувства, проблеми и предметни присъствия като заместители на човешкото. Създава се представа за една тотална подмяна на същността от имитатива и симулакрума. В този симулиран свят трудно може да бъде постигнато равновесие и хармония, защото е една безкрайна подмяна на стойности, авторитети и формални маркери. Проблемите на човека и света са маскарадно проиграни в една безкрайна трансгресия на форми, експлицирайки многостранните мутации на човешкото. Или, както пише Валери Стефанов, „Формата е безразлична към същността, защото такава няма, мъжко и женско начало са прости геометризации, вплетени в безсмислена агонистика на триъгълници и овали."[5] Човекът е не само деперсонализиран, той е полово недефинируем, не е роден, а създаден в лабораторията за инкарниране на предметното.

Героите в разказа не живеят със своята същност, а със своята знаковост. Портиерът е единственият герой с претенции за реално човешко присъствие. Неговото съзнание се лута между динамичното ежедневие и илюзорния свят

на мечтите. Неговите спомени и мечтания са още едно отделно от реалния битиен порядък квазипространство, в което героят може да бъде в различни ролеви позиции, може да продуцира, режисира, да участва в създадените от самия него подобия на човешко съществуване. „Портиерът продължи да мечтае. Тогава сред ледените стрели на двамата съперници избухна с трясък едно ново име, името на жена: Ика." Театрално проиграната любовна история е санкционирана от болезнено разколебаното съзнание на портиера, който затъва в хаоса от реално случващи се неща и проецирани на кинообектива. Авторът за миг се намесва, опитва се да внесе порядък в твърде неразбираемия свят на своите герои, като мотивира реакцията на портиера със силното въздействие на филма. Но малко по-късно обяснява, че играта е бездарна, макар и усърдна. Границата между реално случващото се и разиграното на кинообектива, между актьори и зрители се загубва. Самите зрители са участници в играта, която може да бъде прекъсната, но никога завършена. „Просълзяват се всички, дамата благославя публиката с най-кокетната си усмивка и по липса на повече лента, умира трогателно сред целия персонал. Краят разбира се е показан също: КРАЙ" Краят на всяка игра е начало на нова, една безкрайна повторителност на репетиции, които съпътстват живота. Абсурдът на човешкото живеене е в постоянната имитация на същности. „Сънят! О, тази страшна имитация на нищото." Самият живот е сън, имитация на несъществуващото, представа за реалност, родена от въображението и фантазията. Една от характерните особености на театъра на абсурда, която Бернар Дор обобщава по следния начин: „Също като Жене, Гати не поставя на сцената реалността. Това са изображенията, които ние си правим от нея."[6]

В този въображаем свят мисълта не може да гарантира адекватно възприемане на действителността, не може да конструира една действителност, а постоянно осцилира между видимото и въобразеното. Мисълта е възможността да бъдеш тъждествен на избора си или да се себеотречеш. „Той помисли отначало, че това е само неговата мисъл: може би слабият му ум не можеше да издържи толкова сериозни съображения и се бе продънил:" „Значи портиерът бе реализирал своето отричане." Портиерът е онзи деперсонализиран герой, който Мартин Еслин обяснява като „отказ от антропоцентризъм". Той минава като печална сянка през динамичното ежедневие, неспособен да разбере както заобикалящия го свят, така и собственото си дезакордирано съзнание. Той изиграва различни роли, унесен в търсене на „безименното, несъзнателно очертание на това, което ще стане". Достига края на собственото си агонистично движение в осъзнатото чувство за собственото си отсъствие. Изиграните роли се превръщат в една сънна действителност, която изтрива не само атрибутите на човешкото, но и параметрите на веща. „Ето как аз преставам да бъда нещо, вплетен в съновиденията на нещата, или мо-

же би аз ставам съновидение като всички неща, заедно с тях ставам Сън." Сънят е изгубил претенциите си за друга действителност. Той е една оголена недействителност, която размива очертанията на хора и предмети, за да тържествува „страшната гримаса на безредието".

В един твърде разколебан битиен порядък не само предметното намира своите инкарнации, но и човешкото достига до своето травестийно опредметяване. „На мястото на портиера се оголва обелиск, кулата на часовника изпраща секунди, тишината се слива с Времето." И тук – подобно на театъра на абсурда – часовникът не символизира реално протичащото време, а е израз на апроксимативното единство на време и безвремие, знак за апоретичната насъщност на абсурдното битие. Абсурдът не може да бъде обяснен и преодолян, той само субективно се изживява. Всеки критерий за обективност е отречен. Човекът е захвърлен сред безпорядъка от себеподобни, сред които неговата самотност и изоставеност изпъква особено ярко. „Никой не разбира нищо, господинът с кожените ръкавици и цигара презрително тръгва, след него другите. Портиерът остава сам, коленичил върху каменното стъпало, далече бие часовник: три четвърти." Загубил всякакви екзистенциални ориентири, човекът се ужасява от собственото си съществуване. Мисълта за света и за другите угнетява и заробва, извиква представата за една илюзорна действителност, която не възстановява обема от пълноценни критерии за човешко живеене. „Аз трябва да бъда пиян, да не мисля за себе си, за да мисля за всичко. Но тези мисли са страшни и ме сродяват с ужаса на това, което стои във всеки живот, в моя собствен. Защото началото на всичко е без начало." Всичко е потопено в една сънна действителност, в едно безцелно живеене, имитация на самото живеене. Времето и пространството са отречени като атрибути на битието, те не задават ориентири в човешкия живот, а са само игрови аспект в силно релативизирания битиен порядък, изпълнен с имитативи и подобия.

Портиерът е фигура на безпомощната всеобщност и безличност. Той стои пред дверите на живота, без да го разбира, само констатира хистеричните проблясъци на фигури и цветове, безпомощен да дешифрира кодовете на човешкото живеене: „ние всички сме портиери пред дверите на живота".

Загубил всякакви ориентири в живота, неразбиращ неговите логически аргументи, човекът се изправя пред безалтернативната смърт. Но за разлика от повечето диаболични разкази в този разказ на Чавдар Мутафов смъртта не е персонифициран образ, а обобщена абстракция-интенция. Тя не отвращава и не плаши, а тайнствено привлича със своята сънна застиналост. „Смъртта е само безкраен сън." Сънят и смъртта са алтернатива на неразбираемия живот. „Смъртта е Сънят на безкрая; аз искам да заспя сред тайната на нещата – тъй душата ми ще бъде звезден път, светлини, огнена реклама на безсмър-

тието.“ Смъртта е начин да се постигне необяснимото, а безсмъртието е сведено до безстойностно реферирање на знаците за неговото отсъствие. Зад видимия порядък е скрита истинската същност на нещата, която е достъпна само за преодолелите обективната действителност с нейната логичност и казуалност. Смисълът на нещата е лишен от всякаква рационалност, той е внезапен проблясък на интуицията и проникновението. „Вие не трябва да питате, защото смисълът на всичко е отвъд нещата; той се явява внезапно върху платното на живота, както във всеки кинематограф.“ Дори смъртта не е принуда, не е лишаване от живот, а доброволно потапяне в царството на неразгадаемото, опит да се възстановят изгубените ориентири, да се открие другото на изпразненото човешко съществуване. Смъртта обаче също е изменчива и илюзорна, тя не открива перспективите на ново битие, а откроява онези инвентивно креативни амбиции, генериращи безкрая на симулираните и симулативни светове „Не, не, Вие няма да умрете, Вие искате да симулирате, да симулирате Смъртта.“ Човекът в разказа на Чавдар Мутафов е постоянно изправен пред Нищото, пред вечната провокация на избора, който винаги остава незавършен. Поставен в един измамен свят, който живее с тревогата на собственото си измамно съществуване.

В края на разказа портиерът се демистифицира, подарява каскета си, сваля изкуствената си брада и разбрал собственото си безлично и измамно съществуване, се впуска в последното „рицарско“ предизвикателство – да освободи всички от чувството за реално съществуване, от представата за същност и обективност, защото „реалността е образ на онова, което няма вече смисъл“. Животът е изгубил критериите за истински смисъл, всичко в него е изиграване на отделни роли. Животът е сцена, а сцената в театъра на абсурда – по думите на Бернар Дор – „става церемониално място, където социалната игра се намира екзалтирана в своята твърде крехка видимост. Всичко е облагородено и преобразено, докато персонажите са твърде посредствени или смешни, застинали в своите роли. Но тази игра не отделя своята собствена действителност. Изтласквана до своя термин, до абсурда, тя разрушава самата себе си, а ние откриваме своето небитие.“[7] Краят на разказа артикулира края на представлението и аргументира един крайно релативизиран битиен порядък, който може да бъде представен единствено като фрагментирано и променливо театрално единство.

Откроявайки някои характерни типологични сходства с театъра на абсурда, смятам, че трудно можем да определим творчеството на Ч. Мутафов чрез критериите и методите на едно или друго идейно-естетическо направление. Както заключава Розалия Ликова, „Безсюжетност, деструкция на реалноста, разложена в цветове, сияния и линии, подчинение на човешката съдба на атавистични, надлични сили, сливане на реалност и ирелалност, наред с

подчертаната универсализация на човешките чувства и образи – говорят за антитрадиционните черти на тези разкази, за деструкция на класически форми и структури."[8] Този отказ от дефинитивни определения на творчеството, разбира се, не трябва да се задоволява с констативи за преодолени класически форми, за оригиналност и нетрадиционност, а да потърси и онези близости до сходни естетически проявления, които не само няма да обезличат самобитния характер на Чавдар-Мутафовото творчество, но ще създадат адекватни предпоставки за разбирането на по-късни художествени феномени в хода на националното ни литературно развитие.

Бележки:

[1] **Тейлър**, Ч. Безпокойството на модерността. С., 1999, с. 60.

[2] **Сапарев**, О. Ужасът отвън и Ужасът отвътре. // *Игра* на сенките : Българска диаболична фантастика. Пловдив, 1983.

[3] **Abastado**, Cl. Eugène Ionesco. Paris, 1971, p. 249.

[4] Пак там, с. 144.

[5] **Стефанов**, В. Литературната институция. С., 1995, с. 127.

[6] **Dort**, B. Théâtres. Seuil, Paris, 1986, p. 292.

[7] Пак там, с. 136.

[8] **Ликова**, Р. Литературен живот между двете войни. Кн. 1. С., 1995, с. 394.

Цветанка Атанасова
БАН – Институт за литература

„Невероятните“ разкази на Светослав Минков в контекста на модерната литература

„Невероятни разкази“ – това е подзаглавието на сборника с разкази „Автомати“ на Светослав Минков от 1952 г. Точно самоопределение, валидно в по-голяма или по-малка степен за всичките му разкази. Една от основните им характеристики, изтъквана неведнъж от критиката, е високата им степен на условност. Светослав Минков отхвърля не само изискването на реалистичната проза за достоверност, но и изискването за някаква степен на вероятност на изобразеното. По същество това е скъсване с всякакъв мимезис и прегръщане на естетиката на предромантизма и на ранния романтизъм (Стърн, Ленц, Клингер, Бонавентура, Тик, Жан-Паул и Хофман), заявена директно в метатекстове на Фр. Шлегел, Жан-Паул и Новалис. Това е приобщаване към О.-Уайлдовата носталгична апология на „упадащата лъжа“ (есето „Упадък на лъжата“) е към уверенията на учителя Густав Майринк., че неговото въображение е „само един магичен приемател“, че „нещото“, което движи ръката му при писане, е „вечна, свободна сила, вглъбена в себе си и лишена от образ и форма“ („Предислов“ към „Белият доминикакец“).

Светослав Минков отива и по-нататък – той деконструира пред очите на читателя самата художествена конструкция, за да взриви по подобие на Луиджи Пирандело („Шест персонажа търсят своя автор“) един от основополагащите принципи на изкуството изобщо – художествената илюзия. В разказа „Американското яйце“ („Made in USA“, 1928) разказвачът още в самото начало разбива и демистифицира механизмите за изграждане на сюжет, за завързване на интрига и създаване на очакване, като разкрива стратегията си: „Впрочем, всички тия подробности са напълно излишни, тъй като настоящият разказ е изграден върху събитие, което ще ни представи господин професора не като спортист, а като един гениален човек на науката.“ Хоризонтът на читателските илюзии се ограничава и чрез предварителното разкритие, че главният герой – професор Честер Честертон, „не можа да преживее вълнението и умря от внезапно пукване на сърцето.“ Същевременно, цитирайки пародийно едно от риторичните клишета на устната словесност, разказвачът

се обръща пряко към читателите: „И тъй, слушайте!“ Впоследствие диалогът между фигурата на разказвача и фигурата на читателя с превръща в един от обичайните композиционни похвати на Минков, доведен в по-късните му разкази до оголена публицистичност.[1]

В разказите на Св. Минков се случват ред невероятни неща: дрехите във вехтошарницата на Давид Сабатай оживяват („Полунощна история“), оживява и сламеното чучело в една казарма („Сламеният фелдфебел“), роботът и човекът разменят функциите си („Човекът, който дойде от Америка“), героите на „Маймунска младост“ се връщат от старостта в младостта и от любовта им се ражда шимпанзе, българският гений Хераклит Галилеев успява да изцеди Луната и да я кондензира в желатинови капсули („Лунатин!... Лунатин!... Лунатин!"), Мими Тромпеева се сдобива с рентгенови очи („Дамата с рентгеновите очи“). В тези разкази стават много чудеса, но не с случва основното Чудо – чудото на живота. Героите на Минков тичат подире му без възможност да го уловят. Напразно воденичарят Стат иска да внесе чрез папагала „радостта и великото чудо на панаира“ в сивата си делничност. „Пана-и-ра е сън!“ – крещи папагалът („Папагалът от панаира“). Героят на „Огнената птица“ се втурва в съня си подир огнената птица, за да се събуди в гробищата, „между повалените кръстове, потънали в буйно цъфнала метличина“. Полякът Тадеуш Валдек, подмамен от „великата илюзия, в чийто аквариум бяха угоявани още от дните на най-ранното му детство дяволските медузи на надеждите“, завършва на електрическия стол („Филантропична история“). Подобно на Дилетанта на Чавдар Мутафов от романа „Дилетант“ героите на Св. Минков напразно търсят „великото чудо“. За Дилетанта на Мутафов (а „дилетанти“ са и Минковите герои) „чудото на живота“ се оказва „върхът на конуса; краят на параболата, който става начало“, „точката на преобръщането, на безсмислието“, една „възможност, която тъкмо не е никаква“. Чудото е другото име на Нищото, на Небитието, на Смъртта. В разказите на Св. Минков, както и при учителя му Майринк, чудото е възможно само в мечтата, бляна и съня, когато душата се докосва до инобитието. Не и в реалното битие.

В „невероятните“ разкази на Минков „чудесното“, фантазното, ирационалното добива плът и оживява, докато живото тяло се обезплътява, човекът се превръща в схема, в конструкция, във фигура „без лице“. Тези транспозиции са съзнателно дирени, те са плод на концепция, кореспондираща с идеологията на модерни белетристи като Кафка и Роберт Музил. В разказите на Минков интериорите и предметите „говорят“ много повече от героите. Поточно, истинските „герои“ тук са предметите, които властват над човека и от чиято злокобна мрежа той напразно дири изход. Фатална рулетка, меланхолична цигулка, демодирани канапета със звънящи пружини, паяжинясали

огледала – „семейни гробници“, зловещи часовници, които си играят със съдбата на човека (любими образи също на Ч. Мутафов и на Ат. Далчев) – това са все образи-знаци, характерни за поетиката на диаболизма. Те задават атмосферата, настроението в ранните разкази на Минков. Към техния оркестър се присъединяват злокобно-ироничните сигнали на топосите – кръчма „Дяволска пеперуда“, магазин за погребални аксесоари, гробища, мелница.

В края на 20-те и през 30-те години с нахлуването на „американската“ тема в разказите на Минков и с все по-засилващата се сатира срещу грубия прагматизъм и фалшивия филантропизъм на технократското общество, срещу стандартизирането и обезличаването на човека в него, предметният свят се променя: за българската литература – очевидно не без инвенции от страна на Карел Чапек (драмата „Р.У.Р“), се ражда роботът („Човекът, който дойде от Америка“); функцията на часовниците и огледалата се поема от сламено чучело, от гигантско яйце, от електрическия стол или от „самотна бегония“. Диаболичната атмосфера на тесните пространства от ранните разкази е заменена от смазващата гигантомания на небостъргачите и лабораториите на презокеанския символ на техническата цивилизация. Вместо във вертепи, гробища и провинциални панаири героите от „американските“ разкази на Минков се скитат по лазурния бряг или се озовават на „шестстотин и осмия етаж“ на някой небостъргач, в квартира, която прилича по-скоро на „физико-химическа лаборатория“, ползват „хладилен конус против силни усещания“, „хапчета със сгъстен въздух от Хималаите“, „малки желатинови пилюли с лунни лъчи“, „фантаскоп“ за надникване в бъдещето...

Образите и събитията в „невероятните“ разкази на Минков следват вътрешната художествена логика на творбата в съгласие с една нова естетика, прокламирана от Ч. Мутафов в есето „Зеленият кон“ (сп. „Везни“, 2, 1920, № 3). В този манифест на креативното изкуство, който е един от най-радикалните в постсимволистичния ни модернизъм, Мутафов защитава абсолютната условност и независимост на художествения образ от видимостта. Техниката на формообразуване при Св. Минков може да бъде определена най-общо като гротескова, като техника на абсурдните съвместявания, на хетерогенните прониквания. Тя е плод както на определена философия на живота (животът като абсурд), така и на свързаните с нея естетика и поетика, конституирани от ранния романтизъм и от модернизма в гротесково-фантастичната „литература на ужаса“.

Върху невероятно свободната и в жанрово, и в стилово отношение форма на гротеската, претърпяла множество преображения от архаичните времена до нашата съвременност, отделните културни епохи са слагали своя отпечатък, приспособявайки я към определени философски и естетически конвенции. В книгата си „Творчеството на Франсоа Рабле и народната култу-

ра на средновековието и Ренесанса“ (1965), чиято уводна глава „Постановка на проблемата“ представлява съществен принос в съвременното изследване на историята и теорията на гротеската, М. Бахтин акцентува върху средновековната смехова култура и свързаната с нея литература на Ренесанса, като твърди, че „проблемата за гротеската и за нейната естетическа същност може да бъде правилно поставена и разрешена само въз основа на материала на народната литература от средновековието и на литературата от Възраждането“[2], и въвежда термина „гротесков реализъм“.

Същевременно обаче Бахтин признава, че „романтичната гротеска е много голямо и оказало силно влияние явление в световната литература“[3] и прави сериозна социокултурна и естетическа характеристика на този тип гротеска. Като проследява трансформациите на гротеската в предромантизма и в ранния романтизъм, където той поставя и готическия, или „черния“ роман[4], Бахтин подчертава, че една от основните отлики на „новата“ гротеска е, че тя „става форма за изразяване на субективното, индивидуалното светоусещане“, че тя в известна степен е реакция срещу класицизма и Просвещението: „срещу тесногръдия разсъдъчен рационализъм“, „срещу стремежа към готовост, завършеност и еднозначност, срещу дидактизма и утилитаризма на просветителите, срещу наивния или казионен оптимизъм и т.н.“[5]. Оттам и една от основните ѝ особености – тя е „камерна“[6]. Бахтин разглежда преображенията на основните гротескови мотиви – маската, куклата, дявола, за да заключи, че динамичната амбивалентност на средновековната и ренесансовата гротеска бива заменена с „рязък статичен контраст“, със „застинала антитеза“ и още, че романтичната гротеска е „предимно *нощна* гротеска“, „за нея изобщо е характерна тъмнината, а не светлината“.[7]

В теоретичния си труд „Гротескното в живописта и в литературата“ (1957, 2. изд. 1961) Волфганг Кайзер, за разлика от Бахтин, анализира изключително романтичната и модернистичната гротески и от типологията им извежда характеристиките на гротеската изобщо. Общовалидността на изведените от Кайзер белези на гротеската и гротескното изглежда оспорима и е оспорвана от мнозина, включително и от Бахтин в цитираната книга. Но приносът на немския изследовател към теорията на романтичната и модернистичната гротеска е несъмнен и с оглед на анализираната тук литература смятам позоваването на този основен теоретичен труд за задължително.

Едно от достойнствата на „Гротескното в живописта и в литературата“ е, че тук гротеската се разглежда като самостоятелна категория, а не като подчинена на сатирата. Без да отрича връзките и сложните преплитания на гротеската с карикатурата и сатирата, Кайзер подчертава, че като „чист феномен“ тя е „съвсем различна от смешната карикатура и от тенденциозната сатира“[8]. Ново и съвсем основателно е разграничението между „гротеска“ и

„гротескно“, тъй като второто понятие, както подчертава авторът, е много по-богато по съдържание и обхваща явления далеч извън рамките на гротеската като жанр В опита си за дефиниране на гротескното Кайзер откроява следните основни белези:

✓ „Гротескното е структура. Бихме могли да я характеризираме с израз, който прекалено често ни се натрапва: ГРОТЕСКНОТО Е ОТЧУЖДЕНИЯТ СВЯТ. Но това предполага още едно уточнение. Животът може да бъде приказка, но това не е „отчужденият свят“. Тук принадлежи това, което ни е било близко и скъпо и изведнъж ни се разкрива като чуждо и необичайно.“[9];

✓ „...ГРОТЕСКНОТО Е ИЗОБРАЗЯВАНЕТО НА „ТО“, на онова „призрачно То“[10];

✓ „...ВЪПЛЪЩЕНИЯТА НА ГРОТЕСКНОТО СА ИГРА С АБСУРДНОТО“[11];

✓ „...изобразяването на гротескното е опит да се прогони чрез заклинание демоничното в света“[12].

Две от книгите на Св. Минков носят жанровото определение „гротески“: „Часовник. Гротески“ (1924) и „Сърцето в картонена кутия. Роман-гротеска“ (1933, в съавт. с К. Константинов). Всъщност обаче творбите от сборниците „Синята хризантема“ (1922), „Огнената птица“ (1927), „Дамата с рентгеновите очи“ (1934), определени като „разкази“, от „Автомати“ (1932) – „невероятни разкази“, както и от сборниците „Игра на сенките“ (1928) и „Къщата при последния фенер“ (1931), оставени без жанрово определение, са издържани в стила на модерната гротеска. Етикирането им като „гротески“ може да изглежда спорно от гледище на някакви абстрактна жанрови канони, които на практика винаги биват разбулвани. Но отнасянето им към гротескно-фантастичния и гротескно-сатиричния тип образност според мен е напълно уместно.

Авторката на първия литературнокритически очерк за Св. Минков Милена Цанева свързва „гротескния рисунък“ с „Американското яйце“, „Сламеният човек“ и с последвалите ги сатирични разкази.[13] Измежду изследователите на Св.Минков на гротескното в разказите му набляга най-много Симеон Султанов. Според него Св. Минков „постави началото на една оригинална гротескова литература“[14]; "Неговите образи са гротесково щриховани.“[15]; „Образите са изградени с помощта на една *марионетъчна* техника.“[16] Като полага Св. Минков сред „кавалкада от майстори на смеха“, С. Султанов го определя като „ненадминатия създател на българската гротеска“[17]. Последното твърдение издава изследователски пристрастия и не е съобразено както със заслугите на предшествениците – Каравелов и Ботев, така и с постиженията на следовниците – в началото на 70-те години, когато излиза книгата

на Султанов, Радичков е автор с изграден гротесков стил. В случая обаче по-съществено е че като провъзгласява Минков за първомайстор на българската гротеска, С. Султанов има предвид изключително „американските", сатиричните му гротески. Тоест и той като М. Цанева недвусмислено свързва гротеската със сатирата, не и с литературата на мистиката и ужаса. А нека напомним, че в редица етапи от хилядолетното си битие – в епохата на архаиката, готиката, ранния романтизъм и модернизма – гротеската в много по-голяма степен е сплетена с уродливото, демоничното, отколкото с хумора и сатирата.

През 20-те години „гротески" пише и Ч. Мутафов – автор, който и с мирогледната си нагласа, и с условно-декоративния си стил стои твърде близо до Св. Минков. През 1922 г. в сп. „Листопад" (№ 8, 9 и 10) Мутафов печата четири „гротески" – „Покерът на темпераментите", издадени като отделна книга през 1926 г. в библиотека „Стрелец", където жанровото определение е отпаднало. По същество обаче първата книга на Ч. Мутафов – „Марионетки" (1920), съдържа чиста проба гротески. Това не е убягнало от взора на Гео Милев, който в рецензията си за книгата в сп. „Везни" (г. II, 1921, № 4–5) я определя като „първа по рода си книга в нашата литература (...) като замисъл и стил" и още а началото изтъква, че авторът „разиграва пред нас един марионетен театър – и в този театър ни дава един „гротескен" синтез на живота".

През 20-те години на XX век в синхрон с тогавашната европейска мода Св. Минков и Ч. Мутафов налагат у нас модернистичната гротеска. Те легализират не само гротескния стил, но и гротеската като жанр в българската литература. Ако дотогава гротескното е било придатък на сатиричното, сега то заживява самостоен живот. В стила на романтичната и на породената от нея модернистична гротеска Мутафов и Минков съчетават гротескното не толкова с комичното, колкото с трагичното и с горчивата ирония („Марионетки", 1920, „Дилетант", 1926, и „Покерът на темпераментите", 1926, на Ч. Мутафов; „Синята хризантема", 1922, и „Часовник", 1924, на Св. Минков).

В края на 20-те години от диаболиста Минков се ражда сатирикът Минков. Диаболичната гротеска се трансформира в сатирична. Първата типично сатирична гротеска на Минков е „Американското яйце" (1928), последвана от „Разказ с витамини" (1929), „Сламеният човек" (1931), „Маймунска младост" (1932), „Човекът, който дойде от Америка" (1932), „Водородният господин и кислородното момиче" (1932), „Лунатин!..., Лунатин!..., Лунатин!" (1932), „Една възможна утопия" (1933), „Жената в златния ковчег" (1933), „Дамата с рентгеновите очи" (1934) и др., събрани в сборниците „Автомати" (1932) и „Дамата с рентгеновите очи" (1934). И така пътят на разказвача Св. Минков се очертава като път от диаболичната към сатиричната гротеска.

Още с първата си белетристична книга „Синята хризантема“ (1922) Св. Минков се опитва да преодолее регионално-битовата затвореност на българската литература и се присъединява към авангардните търсения на автори като Н. Райнов, Г. Милев, Ч. Мутафов, С. Скитник, без формално да принадлежи към техния кръг. Немски възпитаник, подобно на Г. Милев, Ч. Мутафов и Вл. Полянов, Св. Минков се формира като белетрист под влияние на модерната немска литература и по-специално под въздействието на немско-австрийския диаболизъм. Между 1910 и 1925 в Германия и Австрия се създава гротесково-фантастична белетристика, чиито представители се определят като „разказвачи на ужаса“ или „диаболисти“. Философско-екзистенциалните възгледи на тези писатели се коренят в модернистично-декадентското краевековие, родило немския сецесион, или Югендщил. Релативността на нещата, включително на етичните категории, разколебаната идентичност на Аза, силата на нагоните, борбата между половете, абсурдността на човешкото съществуване, безпомощността, самотността и чуждостта на човека в един враждебен нему свят са сред основните теми на тази литература. Естетическите възгледи на немските „диаболисти“ са формулирани от Карл Ханс Щробл в програмния му предговор към сборника „Страшната книга“ (1913). Като сочи за пример художниците на ужаса Йеронимус Бош и Брьогел Стария и „класиците на ужаса“ в литературата Е. Т. А. Хофман и Е. А. По, Щробл набляга на родството между ужаса и хумора, които той определя като „децаблизнаци на майката фантазия“. Според него и ужасът, и хуморът нямат доверие в рационалния строеж на света и боравят „самовластно с живота“, като трансформират, подчертават и стилизират нещата. Щробл оборва представата, че „писателят на ужаса“ е гонен от смъртен страх или преследван от халюцинации. Напротив, тъй като се занимава с бездната и със сенките, той трябва да бъде много по-силен от всеки друг писател, трябва да притежава „сантиментална душа, най-остра мисъл и най-твърда ръка“. „Кой ще разбере – възкликва Щробл, – че при тези майстори (нидерландците Бош и Брьогел – б.м., Ц. А.) насладата да се сгромолясват от ужас и да се боричкат с дявола произлиза от максимална смелост и дързост? И че към ужаса се присъединява и неговият брат хуморът? Хуморът, който понякога особено изпъква, но понякога се съединява с ужасното и от това произлиза нещо съвсем странно и чудесно – гротеската?“[18] Както подчертава В. Кайзер, най-интересното в тези програмни редове е акцентът върху ужасното и комичното като неотделими съставни части на гротеската.[19]

Организатор на групата е Ханс Хайнц Еверс. Дебютирал със студия за Е. А. По (1905), в рамките на няколко години той издава романите „Учителят по магьосничество“, „Алрауна“, „Вампирът“ и множество разкази, определяни често като „гротески“. Изобщо лексемата „гротеска“ е често употребява-

на в заглавия, предговори и други текстове на писателите диаболисти, но постепенно, особено през 20-те години, тя се оказва недостатъчна да означи тази обемна и разнолика литература. Названието „литература на ужаса" се оказва по-уместно. То подчертава и успоредицата между модернистите диаболисти и техните предходници – Бонавентура, Жаж-Паул, Хофман, По.

Сред писателите от тази доста разнолика общност е Густав Майринк, който принадлежи към пражкия кръг на немскоезичните модернисти (от 1884 до 1904 той живее в Прага). Според В. Кайзер при Майринк е налице „истинската същност на гротескното"; по проблема за раздвояването на Аза той „кръжи съвсем близо до teatro del grotesco"[20].

Горещ поклонник и популяризатор на Г. Майринк в България е младият Св. Минков, а сред преводачите на Х. Х. Еверс се нареждат Вл. Полянов и Ч. Мутафов. От 1918 до 1930 г. на български излизат шест книги на Еверс, както следва: „Годеницата на Тофар" (1918), „Моето погребение" (1918), „Ужасът. Разкази" (1922) – в превод на Вл. Полянов, „Из дневника на едно портокалено дърво" (1925) – в превод на Ч. Мутафов, „Алрауна. Роман" (1929), „Гробокопачът" (1930). Мистикът Г. Майринк, определян от едни като „неоромантик", а от други като „експресионист", е представен на българския читател с три книги в превод на Св. Минков: „Голем" (1926), „Кардиналът Напелус" (1927) и „Белият доминиканец" (1931). Преди това обаче Св. Минков се изявява като преводач на друг от големите майстори на гротескно-фантастичната литература – Едгар Алън По. През 1921 и 1922 г. излизат „Лигейя и други фантазии" и „Фантазии" на Е. А. По в превод на младия, наскоро дебютирал в сп. „Българан" Св. Минков. Преводът е направен през руски език.

Въпреки че зрелият Св. Минков, съобразявайки се повече или по-малко с догмите на соцреализма, отрича „ранния" Св. Минков и поставя като начало на сериозното си творчество разказа „Американското яйце" (1928), въпреки че не включва в избраните си съчинения нито един от разказите, поместени в сборниците „Синята хризантема" (1922), „Часовник" (1924) и „Огнената птица" (1927), ранното творчество на писателя е културно-исторически факт и като всяко творчество, напуснало лабораторията на художника и придобило гражданственост, то – мимо волята на създателя си, заживява свой независим живот. През последните едно-две десетилетия, във връзка с повишения интерес към българския модернизъм и авангардизъм, а и в контекста на една нова, постмодернистична фантастика, ранните диаболични гротески на Св. Минков, които много дълго време бяха пренебрегвани, се възродиха за нов живот. Изследователите на фантастиката – Елка Константинова, Людмила Стоянова, Огнян Сапарев, на модернизма и авангардизма – Розалия Ликова, Едвин Сугарев, погледнаха от нов ъгъл на тези разкази.[21] Тяхната поетика анализира и авторът на проблемната монография за Св. Минков Валери Сте-

фанов.[22] Към българския диаболизъм прояви интерес дори изследователят на възрожденската ни литература (но и активен литературен критик) Николай Аретов[23]. Няма да проявя излишна скромност и ще спомена, че принос за изследването на диаболичното творчество на Св. Минков имам и аз.[24]

Като мирогледни внушения, мотиви, образи и настроение диаболичните гротески на Св. Минков стоят най-близо до Майринк и Еверс. Лайтмотивът им – животът е „игра на сенките", изведен в заглавие на сборник („Игра на сенките", 1928), перифразира Майринк и Еверс. В разказите от „Игра на сенките" четем различни варианти на този мотив: „Ние сме сенки и нашият живот е игра на сенките." („Полунощна история"); човекът е „играчка на оная невидима, ала могъща власт, що дебне хората на всяка стъпка" („Игра"); „Цял живот ние бродим като сомнамбули по земята, разяждани от неизлечима болест. Всяка наша стъпка из тъмния кръг на земното битие е само кошмарно пътуване на болни, които търсят божията милост." („Заключени"). Показателна е и метафориката на цитираните заглавия – „Игра", „Заключени", „Полунощна история". Метафората на сянката заема възлово място в романа „Белият доминиканец" на Майринк. Доминиканският монах Раймунд де Панафорте присъства в творбата като сянка: „Говори се, че през някои нощи на новолуние, когато е тъмно като в рог, църквата хвърляла върху черния пазарен площад една бяла сянка. Тая сянка била образът на белия доминиканец Панафорте." И още за сянката в есеистичен план: „Сянката – разсъждава главният герой Христофер – връзката, що ни свързва със земята, черният призрак, който израства от нас и който разкрива живеещата смърт в нас, когато светлина озари тялото ни." Мотивът за човека-заключеник – един от основните неоромантични и символистични мотиви, също е интерпретиран в „Белият доминиканец": „Тоя, който се ражда на земята, не е нищо друго освен жив погребан!" – твърди Майринк чрез един от своите протагонисти, като разгръща мотива и на сюжетно равнище: двама от героите – стругарят Мучелкнаус и Христофер Таубеншлаг, единият като житейска, а другият като психическа реалност (в съня си) преживяват затварянето в ковчег. А в българската литература един от най-популярните варианти на мотива е Дебеляновият: „Аз съм заключеник в мрачен затвор..."

Централен в творчеството на Майринк е и мотивът за живота-сън: „Когато стават от леглата, хората мислят, че се пробуждат от сън. Те не знаят, че са станали жертва на чувствата си и плячка на един нов, още по-дълбок сън от този, от който са били пробудени." („Голем") В „Белият доминиканец" също се говори за „тоя мъчителен сън, наречен земен живот". Там метафориката на съня е доста разгърната: докосване до отвъдното, до вечността и безкрайността, до тайните и откровенията на душата, до истинското знание и до истинското изкуство („Ала когато сънуването е насън, тогава ние се

учим от притчите на образите. Всяко истинско изкуство се ражда също из царството на сънищата.“)

„Животът е сън, сънуван от някой чужд за нас“ – твърди и Х. Х. Еверс в разказа „С.з.з.“ от сборника „Моето погребение“. Перифраза на тази мистична философия, формирана не без влиянието на будизма и на източните езотерични учения, срещаме и при Далчев, но в по-интимно-психологически план:

> И сякаш, аз не съм живеел никога
> и зла измислица е мойто съществуване!
> („Повест“)

В „Къщата при последния фенер“ – разказ, който се разглежда от изследователите на Минков като „сбогуване“ с диаболизма, като пародия (и автопародия) на диаболичната проза, също има „намигване“ към учителя Майринк, но то вече е в иронично-пародиен контекст. Образът на „къщата при последния фенер“, изведен в заглавие, цитира Майринк: „Съществува едно старо предание – се казва в „Голем“, – че там, горе, в уличката на алхимиците има една къща, която се вижда само в мъгляви вечери и то само от някои „щастливци“. Наричат я „стената при последния фенер“.“ В „Белият доминиканец“ главните герои са потомствени фенерджии, а чудата им стара къща стои усамотена в края на улицата и в края на града. Успоредиците между ранния Минков и Майринк могат да продължат, но ще спрем дотук.

От света на призраците Св. Минков скача направо в бясното движение на модерния град, в света на „рекордните скорости, където аеропланите, експресите, метрополитените, моторните лодки, автомобилите с висока мощност, телефоните и радиото гълтат лакомо разстоянието и времето“. Гротескното става израз на парадоксите на технократското общество, на абсурдните обрати на техническата революция, чиито открития се сгромолясват върху самото човечество. Променя се и контекстът от майстори на гротеската. Аналогиите вече отвеждат към К. Чапек, М. Булгаков, Б. Брехт, Л. Фойхтвангер. Най-вече към Чапек – „Р.У.Р“, „Фабрика за абсолют“ , „Кракатит“ , „Войната със саламандрите“. Първоучителите обаче не са забравени. Още повече, че редом с фигурата на мистика и фантаста Майринк, позната у нас благодарение на Св. Минков, съществува и фигурата на сатирика Майринк – сътрудника на „Симплицисимус“ и автора на сатирично-пародийни гротески, събрани в тритомника „Вълшебният рог на немския еснаф“ (1909–1913). Освен това антипозитивистките и антисциентистките тенденции, присъщи и на книгите му „Белият доминиканец“ (1921) и „На прага на отвъдното“ (1923), през втората половина на 20-те години се усилват успоредно с ориентирането му от теософията и окултизма към будизма.

Типично „американската“ гротеска „Човекът, който дойде от Америка“ може да бъде прочетена не само в контекста на „Р.У.Р“ и „Войната със саламандрите“ на Чапек, но и в контекста на романтични и неоромантични образци – готическия роман „Франкенщайн или Съвременният Прометей“ на Мери Шели, „Голем“ на Майринк, „Алрауна“ на Еверс. Това са все интерпретации на мита за изкуствено създадения човек – хомункулус, който се обръща срещу създателя си с невероятна разрушителна мощ.

Наличието на цитати, перифрази, иронични намеци, пародийно травестирани заемки в разказите на Св. Минков, което също ги приобщава към модерната проза, отличаваща се с висока цитатност и колажна техника, дава широки възможности за аналогии. Ала настоящата статия няма за цел да навлиза в неизбродимото поле на междутекстовите връзки. Тя има по-скромната задача да ситуира гротеските на Св. Минков в руслото на модерната българска и европейска литература, като набележи само някои по-основни успоредици.

Бележки:

[1] „Откритото обсъждане на литературния аксесоар“ и „образът на читателя“ в разказите на Св. Минков са детайлно анализирани от В. Стефанов в книгата му „Разказвачът на модерните времена. С., 1990, с. 47–81.

[2] **Бахтин**, М. Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на средновековието и Ренесанса. С., 1978, с. 67.

[3] Пак там, с. 52.

[4] Пак там, с. 51.

[5] Пак там, с. 52.

[6] Пак там.

[7] Пак там, с. 56.

[8] **Kayser**, W. Das Groteske in Malerei und Dichtung. 1961, S. 28.

[9] Пак там, с. 136.

[10] Пак там, с. 137.

[11] Пак там, с. 139.

[12] Пак там.

[13] **Цанева**, М. Светослав Минков. Литературно-критически очерк. С., 1961, с. 21.

[14] **Султанов**, С. Насаме със Светослав Минков. С., 1972, с. 57.

[15] Пак там, с. 69.

[16] Пак там, с. 71.

[17] Пак там, с. 136.

[18] Цит. по: **Kayser**, W. Das Groteske in Malerei und Dichtung. 1961, S. 101–102.

[19] Пак там, с. 102.

[20] Пак там, с. 103.

[21] **Константинова**, Е. Фантастика и съвременност. С., 1985; Въображаемото и реалното. С., 1987; От утопия към черногледство. Българската фантастика в модерността и в постмодерността; Образът на лудия в диаболизма. // Константинова, Е. Какво ще кажем ние на младите сърца. С., 2002; **Стоянова**, Л. Българският диаболизъм. Щрихи към поетиката му. // *Лит.* мисъл, 1983, № 3; **Сапарев**. О. Българската диаболична фантастика. // *Игра* на сенките. Антология. Пловдив, 1983; **Ликова**, Р. Българската белетристика между двете световни войни. С., 1965; **Сугарев**, Е. Българският експресионизъм. С., 1988.

[22] **Стефанов**, В. Разказвачът на модерните времена. С., 1990.

[23] **Аретов**, Н. Българският диаболизъм в европейски контекст. Ранните разкази на Владимир Полянов в светлината на спомените на писателя. // *Езиците* на европейската модерност. С., 2000, с. 70–79.

[24] **Атанасова**, Цв. Светослав Минков и диаболизмът. // *Лит.* мисъл, 1975, № 3.

Пенка Ватова
БАН – Институт за литература

Невъзможното човешко в разказите на Светослав Минков от края на 20-те и началото на 30-те години на XX век

В българското социокултурно пространство след Първата световна война настъпва поврат в остойностяването на нравствените и културни модели. Той се отразява във всички сфери на духовността, включително и в литературата. Ренесансовата по своя характер идея за мощта на личността, налагана десетилетия от Пенчо Славейков и творците от кръга „Мисъл", подета от следовниците символисти, бива удавена в потоци кръв през войните, в превратите и бунтовете през 20-те години на XX век. Променя се разбирането за измеренията и стойността на човека и човешкото, за личността и обществото, за цената на живота и на други изконни човешки присъщности. Литературата ни тръгва по нови пътища, разпъвана между божествеността на творческия акт и повиците на променения живот и динамично променящия се модерен свят.

Глобализирането е все още в зародиш, но бързото технизиране предпоставя нови социални модели. Обезценяването на живота, регистрирано във войните, се задълбочава и навлиза в едно „модерно" дехуманизиране на света, чиито основни характеристики са отчуждението на човека от Бога, на човек от човека, на човека от своето и самия себе си, които могат да се обобщят като конфликт на природата и цивилизацията.

Двутомникът „Съчинения" на Светослав Минков от 1972 г. се открива с разказа „Made in USA". Под заглавие „Американското яйце" той се печата за първи път през 1928 г. в сп. „Хиперион" и същата година е включен в книгата „Игра на сенките". Поставен в началото на споменатия двутомник, разказът открива възможност за едно дистанцирано четене на творчеството на писателя от гледна точка на интерпретирането на човека и човешкото в „модерните времена", които се откриват след Първата световна война.

Сътворението на живота като божествен акт, като изява на промисъл и въплъщение на дух е изхвърлено от Минков в противоположната посока в края на разказа – там, където творението е маркирано със знака на обикновен продукт, преозначено е като направа, чиста материалност, на която може да

бъде поставен етикет „Made in…“. Тази развръзка игнорира от света метафизичните загадки на живота и живото, респективно на човека и човешкото, вълнували човечеството хилядолетия, вдъхновили духовните му търсения, породили духовната му култура. Тя води в една посока, в която животът и човекът не пораждат стремеж към познание, защото са стандартизирани, лесно производими, стига да е налице предписанието, рецептата, да е измислена технологията, водеща до резултата, продукта с прикрепен етикет. А „модерният свят“ в творчеството на Минков е зает да постига всичко това, отдаден да въвежда и съблюдава своя нов техно-социален ред.

Познавателният и самопознавателен стремеж на човека е занимание духовно, то няма място в материалния и телесен свят на технологизиране, произвеждане, етикиране, подреждане, физическо оползотворяване. Този изконен човешки стремеж е подменен от елементарното любопитство към новостите и чудатостите, огласяни в масовокултурното пространство като сензации. Основанията на съществуването не се търсят другаде освен в огледалото на общественото признание – не според потребностите и постиженията на духа, на личността, а според следването на социалните регламенти и в подчинение на масовокултурните механизми.

Независимо дали пребивава сред „сенките на диаболизма“, „сенките на масовата култура“ или „сенките на всекидневието“, „литературният човек“ (Валери Стефанов[1]) на Светослав Минков отразява, макар и гротескно деформиран, фрагментирания следвоенен човек – без психофизиономия, маски без лице, социални роли без идентифициран конкретен носител. Човекът не е субект на собственото си битие, а обект и продукт на манипулации от страна на вънстоящата реалност. Затова и движението му от ранните сборници на писателя към тези от края на 20-те и началото на 30-те години е някак плавно и естествено и от естетическите пространства, белязани с школуването при Густав Майринк, „преселването“ му в масовокултурните полета е като излизане на сцената за поредното представление.

Опродуктяването на човека в самите му начала, при това като масов, тиражиран продукт, освобождава отношенията му със света от проблематизиране на присъщо човешки характеристики. В този произведен, изкуствен, типов свят на стандарти и здрава прикованост към социалния регламент персонажите на Минков са изначално „сглобени“ от отделни детайли и удържат проблематичното си единство само в нагаждането към социалните очаквания и изисквания за ред. Човешкото като въплътено божествено, като изява на лична воля, избор, чувства, мислене, съприкосновение до другия, интимен свят на предпочитания, желания, стремежи и ценности, а защо не и странности, човешкото като индивидуализирана човешка реч и жестовост не е призвано да легитимира героя от света на стандартите. Ала не само и не

просто това – този свят, в лицето на своите учени, полага неимоверни усилия да докаже „нелепостта“ на божествения произход на човека („Водородният господин и кислородното момиче“) и се увенчава с ореола на „съвременен“, когато го постига. Божествено-духовната природа на човека е запратена в музея – заедно с белите перуки и менуетите.

Героите на Минков се легитимират само по отношение на социалното предписание; всеки от тях търси или е принуден да търси своя „етикет“, или онзи белег на направата си, който го вписва в някаква социална йерархия; онзи детайл, който ще отговори на обществена норма, ще му осигури обществен престиж или просто ще го вкара в крак с някаква мода. Ето защо светът на Светослав-Минковия литературен човек прелива от детайли – преди всичко и над всичко телесни, материални, направени. Самият той е или биологичен организъм, „сглобен“ от телесните си и биохимични елементи, като видимите и невидимите са поставени в един ред на видимостите – очи, снага, устни, челюсти, мустаци, вежди, скелет, мозък и т.н.; или е функция на мястото си в социалната подреденост. Масовите стандарти изискват от него не само „уважение“ към институционалния ред, но и съобразяване с обявените чрез жанровете на масовата култура и рекламата норми за модерност. В цялост той е обкичен с атрибути на принадлежността си към „модерните времена“ – всички те взети от полето на потребяването, продукти, обслужващи телесността, физичността на човешкото присъствие в света на материалното. Така за героите (а в плана на адресираната към читателя ирония – и за читателите) се оказват изключително важни физическите параметри на вещите – килограми, страници, метри, проценти, названия на фирми, материали, цветове. Артикулирани с езика на масовото огласяване, зает от манипулативното слово на рекламата и обществените институции, тези атрибути придържат персонажите към жанровете на социалното общуване и ритуалите на социалното поведение. Те са знаците, които потвърждават легитимацията на човека не само пред другите, но и пред самия себе си.

Така Честер Честертон от „Американското яйце“ не е човек, а е „истински професор“, за което масовите представи изискват от него да бъде с очила, бяла брада и широко скроени дрехи. Освен това той е и „чистокръвен американец“, което добавя към всекидневието му сред „многото научни апарати“ още „всевъзможни уреди за гимнастически упражнения“ и часове вдигане на стокилограмови железни гири. Докато атрибутите му на професор означават професионалната му роля в масовата представа, спортуването, уредите и железата го легитимират в собствените му очи като принадлежащ на общността на чистокръвните американци.

На не едно място в разказите се чете ироничната формулировка на „модерния човек“. „Днешният културен човек мечтае за здраво тяло…“, „модер-

ният човек живее с истински страх за здравето си… („Разказ с витамини"); „Аз съм човек на новото време и не мога да търпя педантите с бедно въображение…" (думи на робота в „Човекът, който дойде от Америка"); Хераклит Галилеев се завръща от Америка „загадъчно" пренроден – с изкоренени стари привички, с „малки американски ръководства", мичиганска дъвка, топчицата „ю-ю". Това са все характеристики на телесността и вещността. Те превземат пространството на човека, изтиквайки в музейната витрина на миналото всички белези на духовното му присъствие в света. Там са неговите корени и неговото минало – малката родна къщица на Хераклит Галилеев – „с бяло варосани стени, тревясал покрив, с лястовичи гнезда под широка стряха и с алени гиргини пред входа" като в „забравена приказка"; „сенките на черквите, манастирите, параклисите и синагогите" в родния Краков на Тадеуш Валдек от „Филантропична история", Вавелският хълм, майка му и баща му, „насядали вечер в градинката под брилянтните пламъчета на звездите" и любовта му с Ядвига; внезапният спомен на натурализираната американка леля Олга от „Човекът, който дойде от Америка", подбудил единствено изпращането на стандартния човек за подарък… Там е миналото на човечеството – от любопитството му към загадъчното и наивния страх от призраци до душевните трепети на влюбените и женитбата по любов и личен избор, от романтичните въздишки под луната до Деветата симфония на Бетховен и вярата в магията на музиката. Там е мястото и на автентичната природа, на пейзажа. Тя е заменена или от изкуствените гледки в съвременния град (най-често мащабите на небостъргачите и железата на Америка), или от яркоцветните стилизации в стила на ковьорите и креватните табли, изобразяващи най-често „райски кътчета" по френската Ривиера, където „небето е съвсем синьо… градината трепти в пламъци: портокаловите и мандаринови дървета са отрупани с плодове, от които тече червено злато под лъчите на вечното слънце" и където задължително са подредени тръстиков шезлонг, малка масичка, чаша с цитронада и сламка; или „ведро небе с двурог месец" и море с бяла яхта („Маймунска младост"). Ако не е така стилизиран, пейзажът присъства опосредствано чрез снимки и картини, интериоризиращи битийните пространства на героите (лакираните илюстровани картички от „Лунатин!… Лунатин!… Лунатин!", картината на стената в приемната на химическата лаборатория във „Водородният господин и кислородното момиче", изобрзяваща залязващо слънце над езерото Титикака, и др.).

Отсъствието на този „музеен" свят от реалността на модерните времена лишава човека от упования, откривайки простор тя да го залее с регламенти и вещи, да му диктува посока на мислене и поведение не само в социалното пространство, но и в собствения, личния му живот. Всъщност персонажите в разказите на Минков (с много малки изключения, за които ще стане дума по-

нататък) са лишени от способността сами да избират съдбата си – според собствените си ценности и дори според чисто човешки импулси. Житейските си крачки те правят, подтикнати от общоприетото, от институционалния ред, от модата, рекламата. Така човекът идва на бял свят не като плод на тайнството на любовта и общението, а предхождан от химични анализи за съвместимост, позволение за сватба, коригиране на природни недостатъци и търсене на брачен партньор, сключване на брачни договори, в които се указва не друго, а в какъв рекламно наложен стил съпрузите могат да гласят вежди и мустаците си и където единствената причина, заради която раждането е оставено на съпругата, е физиологичната. Човекът идва на света не за да озари живота на родителите си и да увенчае избора им да се съчетаят в тайнството на брака, а е просто „благополучният край на един биологичен процес", „малка човешка ларва", натоварена с непосилното и неотменимо бреме да отговори на очакванията на „оплоденото" си семейство („След девет месеца"). Предхождана от маса условности и съобразявания, появата на човека не води след себе си друго освен изгубването му в „пъстрия мравуняк от човешки същества, безличен и незнаен като милионите свои събратя". Тази директно назована перспектива в края на разказа „След девет месеца" почти буквално повтаря характеристиката на стандартния Джон от „Човекът, който дойде от Америка" – „аз съм масово производство, еднокръвен близнак на хилядите мои събратя, които мислят, приказват и работят досъщ еднакво".

По-горната съпоставка потвърждава заличените граници между човешките същества и роботите, между живото и изкуственото – една визия към битието на човека и човешкото, която лишава от странност метаморфозите на човешките персонажи и на изкуствените „човеци" в разказите на Минков. Така превръщането на героя от „Човекът, който дойде от Америка" в робот – с три светещи копчета на гърдите, или оживяването на сламения човек от разказа „Сламеният фелдфебел" благодарение на пришитите знаци на институцията внушават лишеността на „модерния човек" от устойчиви граници, неговата безликост, накратко – неговата човешка относителност, граничеща с невъзможността на човешкото. Лишен от божествената си природа, т.е. от духовните си начала, „литературният човек" на Минков е лесна жертва на социалните – институционални и масовокултурни, манипулации, които имат над него „чудотворната сила" да го поддържат в живота единствено като свой обект.

Най-значещото потвърждение на невъзможността на човешкото в света на Светослав-Минковите герои обаче е тяхната смърт. Обичайно – независимо от претърпените метаморфози в ситуациите, които разказите изчерпват, те остават в подчинение и пригаждане към социалното предписание. За малцина от тях в развръзката на разказа настъпва фаталният край. В „Човекът,

който дойде от Америка“ роботът Джон казва на своя стопанин – „Вие сте непоносим индивидуалист…“ В този разказ „непоносимо индивидуалистка“ обаче се оказва лудостта на превърналия се в робот персонаж. Инак под знака на „непоносим индивидуализъм“ попада всяко (всъщност много рядко) изпитване на чисто човешко чувство – любов, засегнато достойнство, обида, упорито отстояване на лична воля. Така във „Възглеродният господин и кислородното момиче“ мис Хенкок и мистър Клапингтън загиват в решението си да се противопоставят на социално регламентираната забрана на любовта си. Независимо от гротескността на смъртта им, тя е следствие от предвидимо обречения им опит да бъдат субекти на живота си. Подобен „индивидуалистки“ бунтарски характер проявяват още Тадеуш Валдек от „Филантропична история“, който категорично отказва да се изповяда, преди да седне в електрическия стол, само за да защити от манипулации последното ненакърнено у себе си – душата си. Хенри Робълс от „Новият Робинзон“ избира смъртта като проява на автентично човешко съзнание, давайки си ясна сметка в предсмъртните редове, че то е това, което го убива.

Вследствие на неволеви и неосъзнати, но все пак човешки емоции умират професор Частертон от „Made in USA“, който не успява да преживее „вълнението“ от общественото внимание; малкият страшен фелдфебел от „Сламеният фелдфебел“ – „стопен от мъка“, нищо, че това чувство е породено от гаврата със знаците на социалната му роля; професор Томбуко Бъйдерчилд и неговите асистенти астрономи, които се обесват, тъй като били „безумно влюбени“ в луната и не могли да преживеят нейната гибел в „Лунатин!... Лунатин!… Лунатин!“. Обесва се и Иларион Матеев от „Маймунска младост“, след като вижда маймунската си рожба, тъй като едва тогава у него се поражда чисто човешкото чувство на безпомощност – „и заплака така, както никога в живота си не бе плакал… Някаква страшна мъка разяждаше сърцето му, изгаряше всичките му надежди и радости и в същото време събуждаше в съзнанието му едно жестоко просветление.“

Макар и насред гротескно разиграни ситуации смъртта на тези персонажи, от една страна, потвърждават невъзможността на човешкото в Светослав-Минковите художествени интерпретации на модерността. От друга – те все пак са белег на не дотам крайния скептицизъм на писателя по отношение на човека. Тези разкази са сред редките примери, в които смъртта не поражда трагизъм, а е обнадеждаваща перспектива на действителността. Макар да конструира един свят в който вънстоящи механизми опредметяват, омасовяват, обезличават съвременния човек, самият факт, че сатирата, иронията, гротеската, игровото въвличане на читателя в художествената тъкан са средствата на това конструиране, дава основание да отнесем творчеството на Светослав Минков от края на 20-те и началото на 30-те години към интелектуалните

усилия да се реагира на действителността. Изобразяването на масовия човек, дори и сатирично деформиран, го вписва в търсенията на психологията на масите и изследването на масовата култура от това време. И накрая е добре да се каже, че колкото и самотнически да стои сред писателите ни от тези години, Светослав Минков специфично доизпълва картината на българския постсимволистичен модернизъм не само с ранните си диаболистични разкази, но и с творбите си от границата на двете десетилетия.

Бележки:

[1] Вж. **Стефанов**, В. Разказвачът на „модерните времена". С., 1990, с. 99.

Едвин Сугарев
БАН – Институт за литература

Бегонията и нищото

(Един възможен прочит на „Разказ за една бегония“ от Светослав Минков)

„Разказ за една бегония“, отпечатан през 1939 г. в сп. „Златорог“, със сигурност не е репрезентативен за творчеството на Светослав Минков. Той е отчетливо различен от представителните му разкази от типа на „Разказ с витамини“, „Лунатин!... Лунатин!... Лунатин!...“ или „Това се случи в Лампадефория“ – както като стил и език, така и в спецификата на посланието, по авторския дискурс към изобразяваната и преобразявана реалност. Това различие става още по-осезаемо, ако го включим в контекстта на самата проза на Светослав Минков в българската литература от 20-те и 30-те години на двадесети век. Той е един от тримата автори, които по особено демонстративен начин отхвърлят традиционния наратив в българската проза, особено „родната“, по-точно родово-селска традиция. А те са: Николай Райнов, който създава специфичен мета-език, претоварен от сгъстени метафори и полуразтопени, преливащи един в друг митове; Чавдар Мутафов, чиято „декоративна“ проза програмно отхвърля „реалността“ и обитава едно максимално стилизирано и условно пространство, населено с експресионистични фойерверки и абсурдистко изпразване на субективното от съдържание; и Светослав Минков, който тръгва от диаболизма към все по-саркастични клоунади, които разиграват гротескните залитания на модерните времена в един понякога само абсурден, а понякога и зловещ карнавал без начало и край.

Това обаче го няма в „Разказ за една бегония“. Нещо повече – разказът е пълен антипод на типичната за автора гротесково-карнавална проза. В същото време той неизбежно е привличал вниманието и никой не го е поставял в периферията на неговото творчество. За да оцелее като значим, разказът очевидно кореспондира по някакъв невидим начин както с дълбочинните послания на Светослав Минков, така и с някои смислово определящи интенции в тогавашната българска литература.

На пръв поглед нищо не подкрепя такава хипотеза. Не че разказът е стилистично и тематично уникален; напротив – в края на 30-те дори може да се говори за съзнателно оттегляне от саркастично-бутафорната и карнавална

стилистика и за вглеждане в „незабележимия" живот, лишен от смисъл и шансове да бъде променен, към мишото съществуване на малкия човек: разкази като „Асфалт", „Влак", „Кучешка история" и „Наследници" доказват тази тенденция, а още преди тях „Жената в златния ковчег" демонстрира мътната лава на безизходния, профанен живот под тънката кожа на чудесното и карнавалното. Но въпреки отделни стилистични паралели, при които няма как да не си припомним прозата на Чехов, и спрямо тях „Разказ за една бегония" остава уникален и единствен. Нещо повече – той остава такъв не само в контекста на написаното от Светослав Минков, но и в контекстта на цялата българска проза от първата половина на XX век. В споменатите разкази авторът разглежда героите си отгоре, сякаш през прилепена към окото часовникарска лупа – дистанцията е осезаема, безизходното битие на героите е обект на къде почти незабележими, къде направо натрапващи се ирония и сарказъм, примесени с известна доза снизходителност. Освен това споменатите герои все пак битуват в някаква, макар и нищожна виталност, техните взаимоотношения са белязани с все пак някакъв, макар и комичен драматизъм.

Нищо подобно няма в „Разказ за една бегония". Това е единственият разказ в цялата дотогавашна българска литература, в който героите са **напълно лишени от битие**, в който няма какъвто и да е драматургичен сблъсък между тях и в който **нищо не се случва**, или по-право – **случва се нищото**. Тъкмо натрапчивото внушение за тяхното изсмукано от всякаква жизненост, направо музейно съществуване е посланието на Светослав Минков – и в този смисъл то кореспондира с последователната дисекция на „цивилизованото" битие с неговата отчужденост и обезмисленост, осъществявана в гротесково-карнавалните му разкази. Само че тук няма смях, посланието е екзистенциално: пътят на човека е път към смъртта – и е път през блатата на все по-дълбока самота, през обезличаването и вкоравяването на все по-автоматизирани и обездушени навици и привички. Нещо повече – в някакъв смисъл тук и дистанцията я няма. Авторът не е надвесен над героите си, не е подигравателно остранен и не ги разиграва артистично като марионетки; тук прегрaдите сякаш са паднали и изпод хербаризираните фрагменти на посивялата и вцепенена делничност се провижда и нещо като реална човешка болка.

Подобна позиция е най-малкото неочаквана. Не е в стила на Гарвана (както са наричали Светослав Минков) – с неговия аристократичен скепсис и вкус към парадоксалното и екзатичното. И същевременно този разказ „бяга" от доста разпространената по това време проза, концентрирала вниманието си върху битието на „малкия човек" и интерпретираща го като жертва на социални несправедливости или психологически кризи, породени от фатални житейски обстоятелства. При Минков не е така: напълно изсмуканият от съдържание живот на неговия герой не е обусловен от никаква предистория,

той е просто оголена даденост – такъв, какъвто е, без дори намек за причини и следствия, без сантиментализъм или социален гняв. Неговата абсолютна застиналост очевидно носи коренно различни послания.

Героят в разказа няма име, лице и битие. Не е трудно да открием условността и практическата липса на тези компоненти, все още определящи координатната система в българската проза от това време. В разговора с хазяйката всеки уж разказва по нещо за себе си, но докато в нейния разказ има все пак някакви следи от биографичност, в неговия те напълно липсват. Той няма какво да разкаже за себе си освен изискващото се от конкретния повод: че заплатата му е малка, че живее самотно и че е тих като муха. Неговото присъствие на божия свят, предполагащо поне минимална комуникативност, е обозначено чрез визитката с името му под звънеца на външната врата – но той предварително знае, че никой няма да го потърси, така че самото обозначаване е изпразнено от съдържание, превърнало се е в изгубил смисъла си ритуал. Битието му е маркирано най-вече с живеенето в такива стаи под наем: „сред *същите* гардероби с мътни огледала, сред *същите* скърцащи кревати с продънени пружини, сред *същите* маси, столове и плюшени канапета..." (к.м., Е. С.) Акцентът върху „същите" съвсем не е случаен: точно тази повтаряемост на житейските убежища, в които всичко е „вехто, всичко олющено, напукано и полуразглобено от времето", е всъщност единственото, към което анонимният наемател изпитва някаква привързаност. Точно такива стаи му харесват – или може би тази повтаряща се през живота ме стая му харесва. Това, което е способен да вдъхне с наслада, е „дълбоко спарения въздух, напоен с оня тежък мирис, що излъхват старите ракли и шкафове". Практически всичко външно извън тази повтаряща се в живота му стая: работата, евтината гостилничка, перачницата и епизодичните кратки разходки в неделя, от които все бърза да се върне, защото се страхува да не се простуди – всичко това е странично и в някакъв смисъл чуждо и враждебно. Стаята е неговото битие – ала това битие само по себе си е толкова застинало, че вещите са носители на повече живот, отколкото самият наемател. Това е изрично подчертано и от Светослав Минков: чрез тях, а не чрез наемателя стаята се „одухотворява"; те пускат „невидимите коренчета на един нов живот", те са носители на някаква интимност, маркирана обаче единствено чрез тях, не и чрез него.

За да внуши пълната вътрешна пустота и обезмисленост на своя герой, авторът използва набор от повтарящи се и автоматизирани действия, имащи определено ритуален характер. Наемателят не предприема практически нищо извън безусловно необходимото: ходене на работа, хранене и уреждане на малкия си затворен бит. С две изключения, подчертаващи тъкмо пълното изчерпване на човешкото, и то по различен и конфликтуващ начин – всъщност

сблъсъкът между тези два своеобразни ритуала е практически и единственият сблъсък в целия разказ. Първият е по негова инициатива и замества всичко, което би могло да се асоциира с удоволствие, наслада, развлечение – като точно това заместване прави абсурда осезаем. Вечер, преди да си легне, наемателят гледа към „високата и мрачна стена на съседното здание". И вижда все едно и също: „Там, точно насреща му, жълтееше винаги в тъмнината един осветен прозорец, в чиято рамка трептеше като на екран все една и съща картина: някакъв млад човек свиреше на цигулка." Наемателят гледа, но не чува – до него не достига никакъв звук. Затвореният прозорец е преграда, която го отделя от „живия" свят и която гарантира недосегаемостта на неговото музейно битие. Гледката е възможна и вероятно привлекателна поради нейната неизменност и повтаряемост, поради липсата на очакване и съпричастност – неговото желание е „да я съзрцава с едно равнодушно постоянство". Тази гледка вмества времето между работата и съня – онова време, което обичайно човек посвещава на себе си; наемателят си ляга веднага след като угасне отсрещният прозорец – прозорецът на младия и най-вече, жив човек.

И тук Светослав Минков се намесва директно, въздавайки щедро и лукаво допускането за някаква биографична и емоционална нишка, която би могла да свързва двата прозореца. „Дали момъкът с цигулката не му напомняше нещо от неговото собствено минало?" – се пита той. „Може би той сам е свирил на цигулка и е вярвал, че ще стане музикант." Тази хипотетична ретроспекция оживява за миг неговия герой – цигулката несъмнено е живата антитеза на неговата настояща пустота. Само че тя служи единствено като отправна точка за основното и единствено послание на този разказ – за живота като изчерпване, като път към смъртта. Метафората с пеперудите, подир които децата тичат, а станат ли възрастни, дори не ги забелязват, на практика поставя знак за равенство между младия човек с цигулката и наемателя. „На младини човек бленува и гони някаква цел – обобщава Минков, – после косата му побелява или окапва неочаквано, лицето му се покрива с бръчки, ръцете му изтъняват като нозе на птица. Той потъва в плътната сивота на едно равно всекидневие, невидим за другите, незабележим за себе си. Мигар наемателят наистина живееше? Светът му беше чужд, до него не достигаше нито едно събитие, огромна пустота изпълваше цялото му същество."

Това би могла да бъде и поантата на разказа, но майстор като Минков не би могъл да предаде своя сюжет с евтината теза за остаряването – за изчерпващото и обезмислящо време. Допускането за емоционално припомняне на миналото – т.е. на реалния и автентичен живот, на някакво съхранено поне в паметта личностно ядро бива категорично опровергано от втория, вече предизвикан от външни фактори ритуал, при който възможностите за възвръщане към някаква одухотворена мотивираност на реакциите отпадат.

Хазяйката заминава и наемателят остава сам. Докато един ден нещо се случва – и това нещо противоречи на логиката на обитаваната от него пустота. Звънецът – този, който в началото на разказа избръмчава, „сякаш е заплетена в паяжина муха", сега избръмчава два пъти. Това би могло да е събитието, повратният момент за тихия като муха наемател – то би могло да предизвика оживителния стрес, би могло да изтръгне от него изненада, радост, страх или изобщо някаква човешка реакция. Сега вратата не е отделяща го от света преграда, а процеп, през който може да проникне неочакваното, сега един от неговите ритуали – поставянето на картончето със „звънете два пъти", е опровергал своята безмисленост, сега изписаното име се оказва реална идентификация, миналото е доплувало през океана на безвремието и – както допуска авторът – може би все пак има хора, които не са го забравили.

Вероятно всеки от съвременците на Светослав Минков би се изкушил да покаже надеждата, изненадата или страха на своя герой, неговото разлистване като мислещо и чувстващо същество. Не и той обаче. Неговата цел е друга и неговото послание просто няма как да не се докосне до абсурдното – дори и тук, в този тъй традиционен по своята стилистика разказ; то е свързано тъкмо с липсата на тези чувства, с пълния автоматизъм на реакциите пред това предизвикателство на съдбата. Не случайно редом с безличното „наемателят" и съпричастното „самотникът" той обозначава своя герой и с още един епитет – „акуратният човек". Неговата акуратност е акуратността на автомата, на лишената от мисли и чувства марионетка. Той не трепва при позвъняването – този пръв сигнал от света към него от незнайно кои времена, не трепва и пред още по-осезаемото предизвикателство – плика с неговото име пред вратата. Тук авторът отново подчертава този автоматизъм чрез разгръщане на хипотетична версия – как всеки друг „би уловил неясната връзка между себе си и външния свят, би почувствал лекия ток на оная загадъчна верига, която свързва хората помежду им дори и в тяхната пълна самотност". Не и този човек обаче – той е изцяло лишен от подобна чувствителност, поради което успява да впише дори неочакваното в своята верига от ритуални действия. Впрочем с пълно основание – писмото не е от някой близък, който се е сетил за него „след толкова години". То просто е писмо от хазяйката, която го моли да полива нейната бегония.

Това е и вторият ритуал, който наемателят изпълнява с присъщото си безразличие. Само че този път ритуалът има особения отенък на почти религиозно действо в обстановка, която внушава усещания за храмово пространство. И тъкмо пасажът, в който е описан този ритуал, е символно натоварен и определено кореспондира не само с поетиката, но и с философските послания на един от най-значимите български автори от тази епоха. Нека се вгледаме в него:

Там, сред тайнствената дрезгавина на този интимен музей, самотникът пристъпи като в гробница. Беше тихо, върху един шкаф лъщяха два свещника и спрял часовник с напукан циферблат, в дъното светеше студено огледало. Нещо неизразимо безутешно лъхаше от всеки предмет наоколо, омотаваше с незрими паяжини цялата стая, пълзеше по образите на портретите, притискаше листата на бегонията, която вехнеше зад прашните стъкла на прозореца.

Отчетливо различими в началото, тук наемателят и хазяйката сякаш се сливат, приобщени в това сякаш отвъдно пространство, в което вещите категорично имат по-реално и определящо битие от самите обитатели, което е музей и гробница едновременно и сред което оплетеността в невидимите паяжини на времето се оказва обединяващата метафора. Ритуалното поливане на бегонията не позволява никакви интерпретации – действието е зададено още преди наемателя да поеме своите функции; и за хазяйката са се оказали валидни превзелите живота повторения: „за нея мъртвите предмети бяха добили вече особен смисъл и предназначение, бяха се врязали в живота ѝ и сами играеха в него някаква жива роля". За сметка на това на хората в музейния живот са отредени само роли на марионетки, автомати или восъчни статуи. В резултат именно на това претапяне в нищото, на това умъртвяване в паяжината на повторенията, проблясваща на фона на спрялото завинаги време, разказът на Минков просто няма аналог в българската проза от тези години. Но пък има аналог – и то твърде осезаем, в тогавашната българска поезия – и по-специално в поезията на Далчев. Посланието от „Разказ за една бегония" е твърде близко до това в „Повест"; самата образност на музейния свят и нейната символна натовареност кореспондира пряко с Далчевата поетика; разтърсващият контраст между „вътре" – където властва безвремието, и „вън" – където животът кипи в своята неведомост, безгрижен и застрашително нехаен, подчертава тази близост; общ е и единственият процеп между двата свята и респективно между духа и виталността – прозорецът. Различието е основно в липсата на идентификация между автор и герой при Светослав Минков – но и тук дистанцията е скъсена, тъй като типичната за него ирония, доколкото изобщо я има в разказа, е натоварена с необичайна съпричастност и разломена от обобщения, които обвързват кухия живот на наемателя и съдбата на човека въобще. Стиховете на Далчев: „И сякаш аз не съм живеел никога / и зла измислица е мойто съществуване" могат спокойно да послужат за епиграф на „Разказ за една бегония".

Особената двусмисленост на Далчев спрямо живото и мъртвото, смисленото и безмисленото, екзистенциалната предопределеност и възбликващия въпреки нея неведом живот, е реализирана с последното изречение от разказа, в което наемателят, поливащ бегонията, вглъбен в собственото си изчез-

ване от света на човешкото, е приравнен метафорично с хазяйката, която със същата ритуална грижливост къпе внучето си, ококорило към света учудени очи. Кръгът е затворен. И може би тези учудени очи ще съзерцават някой ден отчуждено и безучастно немия светещ прозорец на някоя отсрещна сграда, а може би в осъзнаването и приемането на този път към нищото се крие и самият смисъл на човешкото съществуване, и шансовете да бъдат разкъсани тези паяжинни нишки, оплели героя на Светослав Минков. Финалът е оставен отворен и вероятно трябва да оставим наемателя да полива бегонията и хазяйката да къпе своето внуче. Или може би да си представим друг един финал – от филма на Андрей Тарковски „Жертвоприношение", визуализиращ една стара дзен-будистка притча, според която, ако поливаш сто години едно изсъхнало дърво, най-накрая то ще разцъфне.

Цветан Ракьовски
Югозападен университет „Неофит Рилски“

„Вечери в Антимовския хан“ – двусъставността на книгата

Книгата има две части и първата разказва за единното място, носещо всички белези на културен топос. Втората част на книгата вече не пази спомен за единност на пространствената среда, която да сглобява идеологията и героите си. Промяната не е случайна и рефлектира като промяна в светогледа на героите и в ценностната система.

Промяната настъпва отвътре. Най-добре може да се проследи чрез анализ на отношенията между частите на книгата „Вечери в Антимовския хан“ на Йовков. Външно погледнато ханът загива във войната, когато „румънска кавалерия“ нахлува из антимовската околия. Но има и друго. И то е следено от автора като разместване на ролите.

Книгата „Вечери в Антимовския хан“ (1928) се състои от 16 текста, които ясно се разполовяват на две макрочасти. Първата е единният цикъл „Вечери в Антимовския хан“ (7 разказа). Втората част (9 разказа) обаче трудно може да се свърже по някакъв общ циклизиращ белег, освен да се разглежда като част от целостта на книгата, назначена да образува контрапункт на разказите за Антимовския хан. Това и споява двете големи части – не сюжетни или образни реминисценции, а контрапунктни субординерни мотиви и знаци.

Във втората част на книгата „Вечери в Антимовския хан“ (9-те разказа) има двойна финална поанта, положена в „Друг свят“ и „Другоселец“. Ханът в „Друг свят“ е вече „Темелков“, иначе казано, оличностен, назован по подобие на „Филиповата кръчма“ (вж. „Летен дъжд“). Краят на този акт на именуване на кръчмата се наблюдава в „Другоселец“, където кръчмата няма име, не се персонифицира чрез фигурата и ролите на собственика си.

Поколенията Сарандовици се вписват в хана, но не му дават име, персонифицират го, без да го преименуват – това е ханът около Антимово. Няколкото Сарандовици сякаш служат като първи обозначителен белег за него и тяхната неизменност предава и на хана значенията на „крепост“. Ако жените ханджийки оставят своите имена вътре в името на Антимовския хан, то в разказа „Друг свят“ (II-та част на книгата) наистина вече нещо се е промени-

ло. Собственикът (Темелко) излиза на преден план като герой, който има и социална, но и повествователна роля в разказа. Той не е единствено и само лицето на хана, а е вече и джамбазин, търговец (купува и препродава коне). Освен това той е майстор-доктор по префасонирането на болните и недъгави животни.

Болните коне са обща тема за тези два разказа („Друг свят", „Другоселец") – първата изненада е, че конете вече не са „змееве", нито са „като царе" или „лъвове". Те са подправени и препродавани, с клепнали уши, слаби. (А това значи и много различни от конете на Инджe или на Витан чауш – причините за разликите са „методологически" за начините на воденето на разказа. Конят не е знак за човека, а единствено стока, източник за печелене на пари. Да не забравяме, че друг един герой – Иван Бунала – възприема хубавия кон като безценен.)

Двата последни разказа в книгата открито акцентират върху подялбата на единния сказов свят – този свят е друг, в него има и друго-селец. В цикъла разкази за Антимовския хан селяните носят етническия си знак, те са преселци, бистричани, сърненци, бабадачани. Но, попаднали в хана, въпреки че ги разпознават по дебелите гласове, по рунтавите калпаци или по белите навои, те се изравняват в културното пространство, стават единни изпод ръцете на Сарандовица, защото влизат в единния „протоколен" кръчмарски „дискурс" на пиене, пеене и разказване.

"Друг свят" и „Другоселец" оформят двуделението както в света на хората, така и в света на животните. В цикъла (първите седем разказа) чуждото, влязло в хана, се изравнява от ситуацията, попада в идеологическата среда на културното пространство на хана. Светът на деветте разказа след цикъла е вече **свят на чужди и свои**. В „Сенебирските братя" показно става трансформацията между етничен и етнологичен признак: чуждият Халил ходжа е „свой", близък, но на негово място със силата на „проклетите пари" се настаняват „своите", но чужди на селото братя Петър и Павли – тук по известен вече образец Йовков тенденциозно подбира имената, сякаш за да посочи не библейския, а Елин-Пелиновия модел на употребата на името-знак), това е свят на порочни красавици („Албена"), на измамни нрави („Измама"), на „проклети пари" („Имане"), на болести по хората и животните („По жицата", „Друг свят").

Сякаш заглавието „Друг свят" трябва да послужи като единно име на целия постантимовски сюжет, в който вече не са възможни общи контексти. Така е в Сенебир. Така е и в „Измама", където се очертава двуполюсен модел между селото и Дурасийската вятърна мелница, за която „ходят лоши слухове".

И друг път Йовков е подхващал мотива за „проклетите пари" („Баща и син", „Една торба барут") и пак ще го използва в „Платено" и „Ройдю" от

сб. „Женско сърце“ (1934). Но в „Имане“ този мотив ражда само дебнене, отчуждение и променя хората: след като намира парите, Братоя „стана друг човек“, изстива към дом и жена, „стисва му се сърцето... ходи парцалив, обезумял“.

В „Баща и син“ (от цикъла за Антимовския хан) богаташките настроения на Матаке и Матея са достолепни, но не и параноични. Докато стисването на сърцето в „Имане“ бележи края на процеса на разтварянето на различията в единната сказова среда на хана, край и на единния идеологически език „за онуй време младостта“ или „за големите работи и за хана“. Стисването на сърцето е начало обаче на създаването и разрастването на „другия свят“ и на възприемането на другоселеца като чужд дори в кръчмата.

Докато старата Сарандовица и Матаке отварят сърцата и кесиите си („Една торба барут“, „Баща и син“), Братоя се затваря по Балзаковски образец с алтъните на тъмно.

ВРЕМЕТО на Антимовския хан е време на единност. Светът е или стълба, или колело, т.е. той е ясен и формулиран по библейско-фолклорен тип. Това е общата идеология на хана, споделена от учителя Палазов и от Червенаков в „Една торба барут“. Човек има дом и бит, има свой затворен модел за свят, но има и хана, където отношенията са ясни, предпоставени от това всеобщо качване-слизане или обикаляне около света. Дали движението е нагоренадолу или в кръг, не е важно. То е все едно – всеки се връща рано или късно в хана, в затворения и обозрим свят на идеалното, където такива неща като пари, мое, твое, имот не съществуват като проблеми. Или угасват като проблеми („пари, земя, богатство – всичко е вятър“, ще си помисли Матаке).

Светът е обозрим, защото е близък. А може би обратно. Затова толкова често в цикъла „Вечери в Антимовския хан“ се налага мотивът за разпознаването: дядо Гено и Калмука, Киро Котомана и даскала, който е поел ролята на разказвач биват разпознати или пък те разпознават влизащите в хана:

> А бе, даскале, ти ли си? („Дрямката на Калмука“);
> Бе, Матаке, бе, аркадаш, ти ли си? („Баща и син“);
> Не си ли ти Витан Чауш? („Среща“).

Калмука и Киро Котомана са вечни и именно те разпознават, присвояват чуждите, правейки ги свои, вътрешни, част от единния спомен.

Времето на хана е идеалното време на всеобщост без частните претенции и ламтежи. Това е време, когато се правят жестове, когато се разказват спомени и се подаряват разкази. Ханът е кристално ясен ситуативен модел-мотив за сказ, за развързване на торбата със сладки приказки.

В „Другоселец“ кръчмата вече не е такова място. Тя не подбужда ситуа-

ции за сказ. Изчезват протоколният език на единното място и строгият ред на жестове и действия, узаконен от пространството на модела „хан–веселие–сказ“. Затова започва да действа като че позабравеният комплекс на бедния чрез мотива за нивите, за „моята храна“ (т.е. нива). Той запушва устите и стиска сърцата. Сказ няма, но има коментар на плодородието. И тук е място да направим уговорка – плодородието би могло да подведе интерпретатора да мисли отново Йовковия човек в неделимата му връзка със земята. Но под този иначе верен образ стои земята, промисляна и възприета като „моята нива“. Така на финала на книгата Йовков е завършил образа – светът не е разпознаваем, никой не припознава за свой другоселеца, след като е попаднал в пространството на единното сказово поле на кръчмата – тя вече не е такова място.

След като светът и човекът не са етнически свои („Кой си ти? Какъв си? Хайдук!“), то и делата на хората въобще стават необясними: „Как тъй ша влезеш в чужда нива?“ (според думите на Татар Христо за другоселеца). Възприятията на другоселеца работят все още в режима на единното и разпознаваемо битие, в което не е престъпление да влезеш „в самия крайчец на нивата“, заради болно животно. Но възприятията на селяните в хана вече не са същите.

Кръчмата в „Другоселец“ е комай единственият пример за това как това архетипно за българина място остава без енергиите си на сказово поле. Няма разкази, няма дълги масали. Останало е само пиянството. Останали са и разговорите за ниви, собствено благополучие, закон и избори. В началото на „Вечери в Антимовския хан“ се отбелязва, че разговорите се въртят и около политиката, но това е „голяма тема“, която излиза извън значенията на избори, кметски работи и закон.

В „Дрямката на Калмука“ – разказът, с който започва книгата за Антимовския хан, – мотивацията за срещите, за сказа и за моделното унифициране на социални и класови роли под егидата на културния топос е във фразата: „Приятелството ни, спомените ни бяха свързани най-вече с него (с виното – б.м., Цв. Р.) и с Антимовския хан“.

Краят на образа на света в книгата е двуполюсен – кръчмата пращи от викове и музика, но това са само пиянските жестове на забравата и на непознаването – в края Торашко не разпознава другоселеца, за сетен път в света на деветте разказа от втората част на книгата няма помощ – „Нито имаше кой, нито можеше някой да му помогне“. Този мотив за изчезналото добро (по израза на Д. Добрев) започва с „По жицата“, минава през греха на Албена и Нягул, движи се в сюжета за измамения Христо Бахчеванджията („Измама“), има го и във вече появилия се траен символ на „проклетите пари“ („Имане“) и приключва с безразличието в „Другоселец“.

Само веднъж мотивът за белязания, за недобрия човек се среща в цикъла „Вечери в Антимовския хан“ – в „Дрямката на Калмука“. Учителят Баташки е „смешен човек и стипца“ и „не е май с ума си“. Обезумяването е достатъчно да бъде различие и то такова, че Баташки да не съумее да се идентифицира с културната символика на хана. Затова и сюжетът го изключва чрез театралното и доста шлагерно-булевардно опитване на Баташки да се саморазправи с младата Сарандовица, която не му обръща внимание.

В цялата книга „Вечери в Антимовския хан“ следователно трябва да се разбере разграничението между общия **сюжетен цикъл за хана** и **постантимовските сюжети**. Пост-антимовските сюжети разхвърлят читателя из необозначени като родствени с хана кърски пространства, овчарски къшли, кръчми и зловещи воденици. Това са пак сказови топоси, обичайни за Йовковия тип разказване пространствени опори на сюжета. Но само толкова. Те не се превръщат в център, стоят без силата на културната си знаковост и следователно нямат възможност да завързват отношения върху основата на сказовата ситуация, защото в тях вече се е деформирал етическият модел на кръчмарския протоколен „език“. Той не е в състояние да бъде идеологията на текста, да съдържа и излъчва идеологията на междуличностните връзки.

Сказовата ситуация е възможна не само когато е налице културният модел на ритуалното с архетипната си природа място. Нужно е персонажите в него да са изравнени, по-точно – да се изравняват по добивания нов статус в него. Независимо от предварителното им различие (даскали, керванджии, тежки търговци на жито, началник на контрашайка и под.) и абсолютно разбягващите им се социални роли, попадайки в културния център, те се идентифицират с него. Той ги всмуква и заглажда различията – „пари, земя, богатство – всичко е вятър“.

Ханът образува идеалната амалгама на сказовата смес – всички са вътре и са равни пред ситуацията. Всички се подчиняват на нейния протоколен идеологически ред – говори се за политика, за големи работи и „за онуй време, младостта“. Единствен Баташки не успява да потисне егото си и културната енергия на сюжета за хана (не сюжетът на престъплението, такъв няма, защото той е препредаден, както стана дума) го изхвърля чрез елиминирането на излишния трети в любовния триъгълник.

Вписването в хана е проследено в герои като Калмука и дядо Моско. Калмука е идентичен на хана, става нещо като „завещанието“ на най-старата Сарандовица. Той е едносъставен, типологизиран и верен до смърт. Няма и комай не е имал предварителни социални роли („Не знаеха дали работеше нещо, имаше ли близки, имаше ли дом“).

Дядо Моско обаче има свой предварителен образ – предприемач с незнайно откъде спечелени пари, женен с две деца. Този герой става пример за

обратния процес, случил се с учителя Баташки: дядо Моско неусетно погасява собствения си Аз, впива се в хана („настани се в хана“), като деградира в ролята си на социален и битов човек: в началото започва да вади огромни количества хума, замисля търговия с нея, след това вади само камъни, докато накрая почти не излиза от хана. Той обаче не става част от сказовото пространство като Калмука, защото е чужденец. Културната енергия на хана го елиминира, защото дядо Моско опитва да се впише окончателно в едно пространство, което изисква или служене в неговата светая светих (като Калмука, като Захарчо), или предлага за кратко време атракцията да попаднеш в безвремието, да се разтвориш в сказа, но и да съумееш да „изтрезнееш“ от него. Както става с Матея, сина на Матаке. В хана всички пият, но не като дядо Моско. Казано иначе, той се изравнява в ситуацията с останалите, но външно. Всички други идват и си отиват и в това трансцендиране те губят и наново добиват идентичността си, социалността си. За тях битието е изградено от такива равнотактови моменти на влизане в ритуалното място и на излизане от него. Това е влизане и подчиняване на протоколния език и излизане от него, наново обладаване на прагматическия език на битовата идеология, в която действат пак мотивите за „пари, земя, богатство“. Човек не бива да забравя своята социална назначеност, не бива да изтрива бита, дом и труд, деца и жена. Ханът е спирка някъде между тях. (Между другото тази основна идея на Йовков просветва и в други разкази – „Частният учител“, „Албена“, „Постолови воденици“, „Платено“.) Иначе той е недосегаем.

Нека сравним двата последни разказа – на цикъла и на пост-антимовския сюжет: „Шепа пепел“ и „Другоселец“. В двата разказа сюжетът е сведен до случка: дядо Гено и даскалът се срещат след „шест години и повече“, за да изслушат от Киро Котомана (пак той!) разказа за трагичния край на хана. Във втория разказ – в някакво незнайно село пристига чужд човек с болен кон (но конят така и не умира – онова, което има да се случи, така и не завършва).

В „Шепа пепел“ отново се гради подстъп към сказова ситуация – разказът на Котомана е по път. Но сказовият човек вече не е същият, той „два пъти повече е остарял, два пъти повече отпаднал, невесел“. И първият удар върху ситуацията идва с това, че Котомана не разпознава даскала, който вече е униформен, стегнат в знаковите дрехи на войната: „Гледам офицерин, де да знам, че си ти ... У-у, и ти големец си станал“). Тук настъпва и краят на моделните и социалните изравнявания – Котомана няма своето място, защото ханът го няма, а и даскалът е друг.

Осиротяването („Останахме си като сирачета“) след смъртта на жената и изпепеляването на хана отключва стихиите на злото. Тук ще бъде лекомислено да ги сравняваме с войната и да търсим причини само в нея. От „По

жицата“ насетне във всичките девет разказа от втората част на книгата започва един макросюжет за изчезналото добро, за погубения свят на идеалното. Загубването на езика на кръчмарския протокол и неговата ритуална среда и регламенти означава попадане в хаоса на непредвидимите отношения между хората. На един детето му съхне от незнайна болест, на друг се изгубва човещината, на трети ламтежът за земя до такава степен изкривява усещанията, че той губи връзка с природното, четвърти изгубва ум и образ под натиска на „проклетите пари“, пети краде и мами... Така във всеки от деветте разказа на втората част социалната роля остава ясна и предначертава жестовете.

Особено откроено това личи в „Другоселец“, където кръчмата не изравнява хората. Тя е негативна трансформация на хана – сказовият силует на обстоятелствата го няма, защото се пазят социалните различия, чрез които се гради йерархия – кмет („облечен в ризата на закона“), пъдар, каменар. Езикът е вече друг, отвъд протокола, в този език липсва споменът, а разговорите са удавени в идеологията на избори, касация, „моята нива“. Угасващите очи на коня са последен знак за смъртта на един свят на идеални отношения.

Татяна Ичевска
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Чифликът без граници
(Библейското и светското в романа „Чифликът край границата“)

През 1934 година излиза Йовковият роман „Чифликът край границата“, който може да бъде характеризиран като роман *за границите* в човешкия живот. Още с появата си този текст предизвиква критическото съсловие – ако си разрешим да цитираме самия Йовков – „веднага да напусне международното съгласие и да премине [...] в положение на война“.

За разлика от предходните Йовкови творби романът е обявен от критиката за посредствен, за разочарование, за продукт на „гола, безплодна амбиция“, за отегчителна проза с голям брой композиционни грешки и слаби места, в която „липсва средец“. Поставяйки и оценявайки го единствено в контекста на другите Йовкови книги, критиците недоумяват пред множеството „нецелесъобразности“ в текста. На първо място, техните недоумения са породени от пристрастието на романа към редица тривиални и ненужни сцени[1], към цял „отбор съвременни простащини“[2]. На второ място – от твърде странните любовни отношения между Нона и Галчев. На трето място се сочи мелодраматичната смърт на Нона[3], предхождана от „сантименталната сцена“ на гроба на Галчев[4]. Подобни чудатости на и във текста определят и цялостната оценка на критиката – в творческия размах на Йовков липсва широта, независимо от факта, че авторът е „самоуверен в своето превъзходство“[5].

Защо българската критика отказва да приеме Йовковия роман?

Едно от възможните обяснения за подобна позиция може да се търси в *своеобразната консервативност на критиците*. Като писател Йовков вече има свой литературен „паспорт“, който го легитимира пред читателската и критическа аудитория като *творец с подчертано религиозен светоглед*, като *майстор на разказа*, на *хубавия език*, на *„сочните“ картини* от селския живот, на *женските типове*, като *романтик-реалист*, който насища текстовете си с „много поезия и свежа земна романтика“. Неговият паспорт позволява-гарантира преминаването през точно определени жанрови и проблемно-тематични територии, които през 1934 г. Йовков се опитва частично да разшири. При този опит досегашният му паспорт внезапно се оказва „нередовен“.

Къде започва пропукването в изградените очаквания спрямо Йовковия роман?

На *първо място*, очевидно е, че както „Чифликът край границата“, така и другите Йовкови текстове от 30-те години – „Обикновен човек“ (1935) и „Приключенията на Гороломов“ (1936), демонстративно отказват да се впишат във вече изградената от критиката, а и от самия автор, представа за „типичния“ Йовков. Различието им най-често се мотивира с новото градско пространство, в което са ситуирани събития и герои. Вероятно този факт би бил достатъчен, за да ни обясни Йовковия интерес към образите на *елегантни жени* с *„жълти“*, „оксиженирани“ коси, които модни кавалери возят в *лъскави автомобили*, обещавайки им *любов и „забрава“*[6], ако почти по същото време един друг текст не ни разказва за подобна вълнуваща *разходка с автомобил*, запечатана на „белия квадрат“ със „сънна“ лявска прозявка: „И на шосето / точно на завой, / се срещат две луксозни лимузини. / Това е нашия герой/ и нашта героиня… / Вали над тях спокойно синината…“[7] Въпреки че както образът на киното, така и мотивът за гледането на филми остават вън от художественото внимание на Йовков, неговите текстове допускат възможността да бъдат мислени през призмата на киното (а защо не и на мелодраматично-булевардната литература, модерна по това време) – така например голямата мечта на своенравната чифликчийска дъщеря Нона, и то далеч преди да замине в Швейцария, е да стане *кинозвезда*, да има *учител по танци*, да кара колело. Пред смаяната майка на Галчев героинята ще сътвори историята за това, как прекрасният ѝ *тен* е получен след дълго печене *по бански* из градината, превърната *на плаж*. Литературно-филмовите бурни страсти „раждат“ и любовния многоъгълник, върху който се гради „Чифликът край границата“ (Нона – Йосиф – Жан – Галчев). Самата любов – при това два пъти – е осмислена като съдбоносно и фатално чувство, което драматично променя човешкия живот. Във финала на романа, съвсем като на кино, за да остане вярна на своята любов към мъртвия Галчев, Нона *се самоубива*. В драмата „Обикновен човек“ Аничка не просто мечтае за бляскав живот, но има и ясно очертан *идеал за мъжа*, който ще ѝ подари мечтания лукс.[8] Самата тя „влиза“ в изградения от мъжете *тип* за *секретарка* на директор (и негова любовница). Многобройни *пътувания на Запад*, успешни *търговски сделки с чужденци* – това пък са нещата, вследствие на които обикновеният човек може да стане изключителаен.

Йовковите текстове насочват вниманието към американските продукции, които през 30-те години, преодолели европейската конкуренция, категорично се налагат в българските киносалони. Поставени в подобен контекст, всички желания и странности на Йовковите герои вече стават обясними. И ако все пак в творчеството на Йовков, върху което през 30-те години са нало-

жени критическите клишета за християнското смирение, за силата на доброто и красотата (единствено в рецензията на Н. Атанасов за „Чифликът край границата“ се прокрадват – макар и плахо – популярните в този период определения „фатална жена“, „еротоманка“, „първични страсти“[9]), *блясъкът, луксът* и *сантиментът* изглеждат прецедент, което вече обяснява и породените критически недоумения, то в творбите на автори, дебютиращи през 30-те, *изискаността* и *мелодраматизмът* стават органична част от тяхната поетика.

Второ, в „Чифликът край границата“ Йовковото пристрастие към естетиката на шлагерното, популярното изкуство достига своята кулминация. Белезите на шлагерността се забелязват в неговото творчество още далеч преди 1934 г. Така например в разказа „Последна радост“ един от героите, измамен в любовта си, приспива мъката си както с люта ракия, така и с довеждащата го до истеричен плач песен „Помниш ли, мила“:

Помниш ли, мила, помниш ли, драга…
През твойта руса къдрава коса
видях луната кат изгре,
Плаках за нея, плаках за всичко,
Що тъй жестоко ти презре…

Шлагерите, към които принадлежи и цитираната в Йовковия разказ песен, се характеризират с две важни особености. **Предпочитана част от денонощието** в тях е **нощта**, сред тъмнината на която героят страдалец изплаква драмата си. Неговата драма задължително се мисли като резултат от черна орис, любовта – като сън, като блян, любимата – дете с „две хубави очи“, а самият герой – като откъснат есенен лист. Носталгичната атмосфера се допълва и от образите на изчезващи белоснежни лебеди, люляци, теменуги, бели рози, печални хризантеми, пораждащи плач, който обикновено се римува с „виолетов здрач“. Очевидна е приликата с част от поетическия реквизит на символизма, въпреки че е трудно да се каже каква е посоката на подобна образна миграция – от елитарното към популярното изкуство или обратно. По-важно в случая е намирането на отговор, защо към точно такива шлагери гравитират Йовковите текстове. Първите стихотворения, с които Йовков дебютира в българската литература, боравят с изброените образи и мотиви, изцяло в тази стилистика е издържано и списание „Художник“, където са публикувани неговите стихотворения. В шлагерните песни се оформя и ясен **модел на женска хубост**: любимата е с дълги, най-често руси, къдрави коси, с „очи дълбоки, омайни“, „в бяла премяна“, „кат *самодива* чудна, засмяна“. Мисля, че дори бегло сравнение ще покаже, че Йовков се изкушава да

сътвори не само Нона, но и други свои героини по очертания шлагерен модел: „тънко, чернооко момиче, с *бяла рокля*“, *усмихната*, със „светнали черни очи“, с дълга, бухнала коса, Нона е *самодивата* на житата (вж. също описанията на Маруся в „Мечтател“, на Елиза Шмид в „Частният учител“, на младата учителка в „Приключенията на Гороломов“).[10]

Трето, заплитайки – при това два пъти – сложни любовни взаимоотношения, творбата „настоява“ да бъде четена и възприемана и като любовен роман. Въпреки амбициите на автора обаче критиката е категорична, че тук Йовков е далеч под нивото на своите разкази, в които проблемът за любовта е брилянтно обговорен[11].

Четвърто, романът на Йовков поставя във фокуса на художественото внимание и проблема за историческия катаклизъм през 1923 година. Така „Чифликът край границата“ по неизбежност „надява“ върху себе си дрехата на социалния роман, в която обаче така и не успява да се почувства комфортно до самия си финал. Размислите на Галчев, фиксирани в неговия дневник, отпращат към един друг текст, осмислящ събитията от 1923-та – „Хоро“ на Антон Страшимиров. Аналогията, която на пръв поглед изглежда невъзможна, дори абсурдна, се „отключва“ от описанието, което героят прави на нощите край Дунава и морето: „Нещо особено забелязвам в тукашните места: [...] като че грее месечина или като че са *бели нощи*.“ В романа на Страшимиров образът на „белите нощи“ е част от романовия рефрен – „Белите нощи по Дунава и в Загорието, по Странджа и над Лома, край Марица и по Огоста... *белите септемврийски нощи*!“[12]. От случайно съвпадение този образ започва да изглежда сякаш съзнателно търсен. Веднага след вглеждането в дневника на Галчев, повествователното внимание се насочва към започналите събития от 1923 г. Нещо повече – ако до този момент се борави съвсем фриволно с броя на изтеклите години[13], сега авторът държи точно да фиксира датата и годината – похват, характерен преди всичко за военните разкази на Йовков: „Нона се приближи до календаря, закован на стената, и намери кой ден беше днес [...] **22 септември 1923 година**.“ За разлика от Страшимиров обаче, при когото образът на „белите нощи“ е функционално и смислово натоварен, тук той се използва като своеобразен цитат, чрез който Йовков подсказва на читателя възможни хоризонти, в които би могъл да бъде мислен и неговият роман – става дума за диалога му с текстове от т.нар. септемврийска литература.

Именно този опит за вписване в контекста на септемврийската литература обаче е най-остро критикуван от съвременниците на Йовков. В гледната точка на Ем. Коралов точно септемврийските събития биха могли да се превърнат от Йовков в трети център на романа, но подобна възможност е пропусната, защото те са „бледо, неясно“ дадени[14].

БАН
БИБЛИОТЕКА

Петo, романът се опитва да диалогизира не само със септемврийските текстове, но изобщо със съществуващата литературна продукция на 20-те и 30-те години. Така например образът на Нона (независимо от факта, че за неин прототип се мисли Д. Габе[15]) е моделиран в духа на Багрянината визия за новия тип жена – тя е въплъщение на виталността, на идеята за женската природа като синтез на греховното и святото, в нея тече „скитническа, непокорна" кръв, която я кара да бъде непрекъснато в движение, в търсене на истини за другите и себе си.

Що се отнася до скиталческия дух, който повествователят се опитва да представи като истинската същност на Нона, той до голяма степен е повлиян и от приключенския тип четива, актуални през 30-те години у нас – става дума за романите на Джек Лондон, Кнут Хамсун, Майн Рид, Емилио Салгари. Не случайно Николай Райнов използва точно името на Майн Рид, за да изтъкне слабостите на Йовковия роман – например неговата обстоятелственост.[16]

В предходните Йовкови сборници героите живеят според Вечния календар – животът им тече не като низ от дати и точно фиксирани часове, а като неспирен кръговрат, важен за тях е не броят на отминалите дни и години, а преди всичко смисълът на стореното през годините. В късните текстове на Йовков се появяват прекалено много часовници (които обаче или изостават, или отчитат хода на приближаващата смърт – дали в това пък не бихме могли да разчетем влиянието на Далчевата поезия), календари и компаси (например в „Приключенията на Гороломов"), но независимо от взирането си в тях човекът е объркан, често загубва представа за времето и пътя – в прекия в метафоричния смисъл, загубва самия себе си.

Това в голяма степен обяснява факта, че в основата на романа си Йовков поставя един от актуалните през 20-те години, но нетипичен за собственото му творчество проблем – за търсенето на личностна идентичност. Независимо от непрестанното вглеждане в себе си и в другите до 1934 г. Йовковите герои не се измъчват от въпроса „кой съм аз". Най-често те питат Бога и себе си за същността на човешката природа изобщо, за смисъла на божественото предопределение-съдба, лишило човека от вечността на камъка, търсят отговор на въпроса за същността на живота – стълба и(ли) колело, за неговия смисъл и морални основания.

В „Чифликът край границата" Нона признава пред Галчев: „[...] като малка. Колко пъти, знайте ли, съм минавала границата, без да усетя. Туй, войници и разни офицерчета, не исках да ги зная, минавах без паспорт"[17]. Изпитанията за Йовковата героиня започват тогава, когато тя трябва да се справи не с преминаването на държавната граница, а с *границата*, която разделя безвъзвратно ѝ минало от търсещото отговори настояще. Тук няма офицери и войници, безполезен се оказва и паспортът, самата граница е невидима – тя е

вътре в самата нея. Да прекрачи границата за Нона става равносилно на това да познае себе си, т.е. да открие истинското си Аз. И така, от една страна, Йовковият роман задава опозицията между детето, което не се нуждае от паспорт и за което няма невъзможни и забранени граници, и възрастния, който дори и с паспорт се оказва изправен пред въпроса, какви граници човек (не) успява да премине безнаказано, достатъчно ли е да разполагаш с редовен паспорт, за да достигнеш до „отвъд", а от друга страна, търси метафоричните измерения на образа на границата.

Проблемът за търсенето и постигането на личностен идентитет предполага появата на философски пласт в романа, на драматични изживявания и сложни психологически състояния. Изброените особености обаче трудно могат да се отнесат към „Чифликът край границата" – преходите в настроенията на Нона често са необосновани, размислите ѝ са твърде фрагментарни, немотивирани са двете важни решения в живота ѝ – да остане в чифлика след любовното признание на Галчев; да се самоубие. Пред анализите и самоанализите тук Йовков предпочита „говорещите" жестове (оглеждането в огледалото) и символиката на вещите (огледалото, дрехата) – прийоми, познати както от българската, така и от световната литературна традиция. От рецензиите на романа е очевидно, че критиката е уловила стратегията на автора, защото във всички статии както романът, така и неговите герои се оценяват винаги в съпоставка с герои и творби от световната литература – категорична е тезата, че както Йовковата Нона, така и останалите герои не са носители на „трагизъм като тоя у Достоевски", Нона дори не успява да заприлича на Толстоевата Ана Каренина.[18] Изобщо себепознаващата се Йовкова героиня се превръща в главен обект на критическите атаки.[19]

От казаното дотук е очевидно, че:

1. Опитвайки се да прочетат романа като потвърждение на вече изброените в началото данни от литературния „паспорт" на Йовков, изследователите категорично отказват да приемат предложения им нов код в творбата – *светския*. Светското в романа, от своя страна, представлява своеобразен синтез от мелодраматично-сантименталното, социалното и философско-психологическото начало.

2. В „Чифликът край границата" непрекъснато се преминава от контекст в контекст, привличат се вече познати на читателя мотиви, образи, текстови отрязъци. Така романът се оказва не просто разпънат между желанието си да бъде едновременно всичко – любовен, социален, философски, приключенски… роман, и невъзможността си да го постигне, но и „обсебен" от страстта си да покорява и примирява различни проблемно-тематични и жанрови граници. Този „романов комплекс" критиката обобщава с няколко думи – в Йовковата творба „липсва средец".

Ето защо другото възможно обяснение за неуспеха на Йовковия роман може да се потърси в *неустановената „идентичност" на творбата* – в „Чифликът край границата" се срещат и взаимопроникват различни стилистики, романът се опитва да (за)прилича на други класически текстове, непрекъснато мимикрира, загубвайки собственото си лице. Не случайно критиците подчертават, че когато четат „Чифликът край границата", той им „наумява" за Юго, М. Рид, Толстой…[20] В крайна сметка през 1934 година *автор и герой* се оказват *изправени на* една и съща *граница*, *пред* един и същ проблем – *да намерят себе си*.

Според критиците втората голяма причина за провала на „Чифликът край границата", освен в появата на светското, трябва да се търси в настъпилото *изчерпване на Йовков като творец*, в резултат на което авторът започва да се самоповтаря.

Романът се оказва като че ли нарцистично „влюбен" в предишните Йовкови текстове, в които непрекъснато се оглежда. Става дума за това, че в „Чифликът край границата" се събират и припомнят голяма част от водещите в творчеството на Йовков мотиви и образи, т.е. посредством поредица от автоцитати и реминисценции в творбата се реставрира познатият ни вече йовковски свят. Без претенции за изчерпателност, ще се опитаме да маркираме някои от зоните, в които тече диалогът между Йовковите текстове.

За първи път чифликът на Манолаки – край границата, се появява в разказа „Стари хора" (1932). Още там границата е предел не просто на пространството, но и на човешкото страдание, на усилието да се устои на връхлитащите спомени и на смъртта. През 1934 г. чифликът край границата вече е превърнат в център на Йовковия художествен свят – чрез (и във) този чифлик се търсят различните смисли и функции на границата (държавна, времева, поколенческа, екзистенциална), изгражда се свят, в който тоталитет имат спомените и смъртта (мъртвите сякаш никога не са го напускали), свят на отраженията (ролята на снимките и огледалото).

В романа Йовков включва и още един познат на читателите му топос – кръчмата на Филип. Този образ „влиза" в повествованието заедно с музиката на скитника Великин (познат от разказа „Свирач на флейта", публикуван за първи път през 1931 г.).

В редица случаи авторът настойчиво ни кара да си припомним и предишни негови герои. Така например във външността на дядо Тодор Кутмака е запечатан споменът за Иван Белин („Грехът на Иван Белин"). Образът на Нона се оглежда, от една страна, в този на Цветана („Последна радост"), която учи в Цариград, но прекарва ваканциите в родния си град. От друга страна, ежедневието на Нона (непрекъснато пише и очаква писма от годеника си) повтаря това на Маруся („Мечтател"). Красивите „чужденки" разпал-

ват и у Боянов, и у Милчевски възторг, страсти и желания. Не случайно Милчевски е копие на мечтателя Боянов – нисичък, с бледно болнаво лице, с редки мустаци и брада. Смъртта на Нона отключва асоциации и с един от ранните Йовкови разкази, в който загубилата любовта си Хермина се самоубива („Хермина").

В същото време в разсъжденията на героите отзвучават вече изречени в разказите реплики. Мислите на Манолаки за хода на живота колело отвеждат към „Вечери в Антимовския хан" – още там посетителите на хана формулират идеята за повторяемостта на нещата в живота.

Очевидно е сходството между романа и разказа „Песента на колелетата" – и в двата текста завръщането на дъщерите става всъщност завръщане на мъртвите майки, а отворените от тях ракли „съживяват" светове. Аналогична е и реакцията на бащите при вида на преоблечените дъщери – Манолаки изрича онова, което Сали Яшар скрива в себе си – „Какво си направила, защо си ги облякла? Те не са за носене, нека си стоят там, защо ги пипаш, не бива да ги пипаш […]"

Големият конфликт между чифлика и селото снема в себе си вечния спор за земята и синорите, който прави от хората врагове – „Съд", „Врагове". Тайната страст на Токмакчията – ракията, впоследствие се превръща в страст-слабост и на Манолаки.

Йовковата проза неведнъж обговаря отношенията майки – дъщери.[21] Дъщерите не само приличат на своите майки, но повтарят и живота им – показателен пример в това отношение е особено цикълът „Вечери в Антимовския хан". В „Чифликът край границата" именно това женско прераждане вече се оказва проблематично. По начина, по който въздейства на другите, Антица напомня за Сарандовица. Както чифликът, така и ханът са пространства на онази красота, която смирява, упоява, притегля към себе си отново и отново. След смъртта на Антица обаче чифликът се затваря, остава самотен и изолиран. Приживе Нона така и не успява да върне миговете на споделеното щастие – нещо, с което всяка следваща Сарандовица се справя безпроблемно, – които завинаги са си отишли заедно с мъртвата Антица. Чифликът се отваря отново едва след смъртта на дъщерята. В Йовковия роман за първи път точно дъщерята се замисля над родовата си биография, над въпроса, възможно ли е и в каква степен тя да бъде Антица – ако външно Нона е като мъртвата, живее ли у нея майчиният дух.

Романът диалогизира с предходни и следходни Йовкови текстове и посредством още един мотив – за пристрастеността на героите към политиката – честа и предпочитана тема на разговор дори и в кръчмата (вж. „Жетварят", „Другоселец", „Приключенията на Гороломов", „Дрямката на Калмука", „Вълкадин говори с Бога").

Във всички изброени дотук случаи елементите от предходните текстове стават *част от фабулата на романа*. Други са включени като *събития от дневника* на Галчев.

Автоцитирането, което се забелязва в „Чифликът край границата", е преценено от критиците, при това без особени колебания, като слабост на романа – то според тях издава липсата на творческо въображение.[22] Изводът, който се прави почти единодушно, е, че в творбата образи и сравнения се повтарят, защото Йовков е безпомощен да ги разнообрази.

Романът е заклеймен така категорично, че дори за миг изследователите не допускат възможността тази прекомерност на сумирането-привиждане на предишни текстове в „Чифликът край границата" да бъде осмислена и като следствие от присъщното на Йовков като писател, т.е. от онова, което преди това самите те са характеризирали – също толкова категорично – като „религиозен светоглед". Казано с други думи, *вгледани* единствено в *светския код* в романа, Йовковите изследователи изобщо *не забелязват библейския*, независимо че той е в основата на най-сериозния им аргумент – представата за „типичния Йовков" – срещу опитите на писателя да въведе в текстовете си светското.

Единственият критик, който продължава да има очи за библейското, е Иван Мешеков. Вероятно по тази причина той не е изненадан или разочарован от новата Йовкова творба. Като изхожда от своята основна теза за *религиозния светоглед на писателя*, Мешеков чете романа просто като поредното доказателство за „раздвоеното или религиозно съзнание" на Йовков. Проявите на религиозното критикът търси в няколко посоки.

Първо, добро и зло, грях и изкупление – това според Мешеков са основните проблемни ядра, върху които се полага композицията на творбата. *Второ*, като изхожда от принципите на християнската нравственост, Мешеков нарича любовта на Нона към подпоручика „греховна", защото, влюбвайки се в Галчев, Нона изменя на своя годеник. Ето защо тази любов, „неосветена от християнската жертвеност", няма бъдеще. *Трето*, според Мешеков изживяването на греха се превръща за Нона в своего рода изпитание, след което у нея проговоря съвестта, чувството за добро и зло. *Четвърто*, проблемът за греха в романа се осмисля от Мешеков и в по-широк план – според него за Йовков грях е не просто любовта на Нона, а преди всичко разпадането на патриархалността, на нормите на „патриархално-феодалното християнско общество".[23] Това е причината, поради която авторовите симпатии в творбата клонят към героите, здраво свързани с чифлика, респективно с реда и с доброто. Останалите герои, особено тези, които подготвят и правят въстанието, са представени изцяло в негативна светлина.

По какъв друг начин присъства *библейското* в „Чифликът край границата"?

От една страна, в творбата се прокарват идеите за човешката тленност, която контрастира на божествената същност и на вечността на камъка; за смъртта като завръщане към изконната природа на индивида. От друга страна, библейският код е свързан с ключовия за творбата проблем за греховността на човешкия свят. За разлика от по-ранните текстове на Йовков тук повествователното внимание е насочено преди всичко към отклоненията от нормите на християнската нравственост. Противно на християнската идея за смирението и прошката, Гърдю е обсебен от желанието *да отмъсти* на отколешния си „враг" Манолаки. Два пъти в романа зазвучава и мотивът за *прелюбодейството* – чрез спомена за увлеченията на Антица и чрез настоящата любов на Нона и Галчев. В името на своята „греховна" любов Нона избира *самоубийството* – акт, санкциониран като грях от християнската религия. Посредством препратката към събитията от 1923 г. романът алюзивно припомня и характерния за септемврийската литература мотив за *братоубийството*.

Омраза, мъст, братоубийство, смърт... Точно на тази, подчертана от писателя неспособност на хората да се разбират и обичат, засилвана и от множеството граници, които разкъсват техния свят, контрастира „любовта", която изпитват помежду си Йовковите текстове. Става дума за това, че „Чифликът край границата" *наподобява стратегии на писане, които са присъщи за Библията*. В романа Йовковите герои се „прераждат" безпроблемно също като персонажи от библейска генеалогична линия. Самите текстове не просто „се разбират" помежду си, но непрекъснато преливат един в друг, приютяват се един в друг, като доказват истинския смисъл на думата *обич*, способна да съществува като че ли само в един свят без граници.

Някога, скрита във високата трева, Нона попада в свят, в който границите нямат значение. Избирайки смъртта, тя отново потъва в този друг свят, покрит със зелена трева, донасяща при живите едва доловими звуци и въздишки. В края на 80-те години на XX век героят на бестселъра „Остатъкът от деня" споделя пред своя иконом голямото си желание-мечта: „Мисля си дали нямаше да е по-добре, ако Всевишният ни беше създал като [...] растения [...] Нали разбирате, здраво сраснати със земята. Тогава всички тези безумици от рода на войните и границите нямаше да съществуват."[24] Почти аналогично е и желанието на един от Йовковите герои през 30-те години – „Да ходиш по света? [...] Защо? Стой си, дето си се родил, и си живей, както Бог те е научил. Живей, както живеят тревите. И умри като тях. Като една трева, която пониква, цъфва и най-после [...] се стопява в същата тая земя, от която се е родила". Там, където се завръща и Нона.

...Може би към този свят без граници се опитва да се завърне и самият Йовков с романа си „Чифликът край границата".

Бележки:

[1] **Дашков**, Т. „Чифликът край границата“. // *Наша* струя [Русе], 1934, № 5–6, с. 103.

[2] **Райнов**, Н. Вечното в нашата литература. Йордан Йовков, Николай Лилиев, Димчо Дебелянов. С., 1941, с. 74.

[3] **Величков**, А. „Чифликът край границата“. // *Заветы*, 1934, № 3, с. 64.

[4] **Райнов**, Н. Цит. съч., с. 71.

[5] **Дашков**, Т. Цит. съч., с. 103; **Дашков**, Т. Пакостна критика. // *Гребец*, 1934, № 4–5, с. 112; **Райнов**, Н. Цит. съч., с. 99.

[6] Цитираните примери са от драмата „Обикновен човек“ – вж. **Йовков**, Й. Събрани съчинения. Т. 5. С., 1971.

[7] **Вапцаров**, Н. Съчинения. С., 1971, с. 119–122.

[8] **Йовков**, Й. Събрани съчинения. Т. 5, с. 306.

[9] **Атанасов**, Н. „Чифликът край границата“ (Роман от Й. Йовков). // *Съзнание*, 1934, № 47, с. 4. Що се отнася до критик като Н. Райнов – той се сеща за евентуалните влияния само когато трябва да запази чисто името на българската жена – Райнов търси преди всичко румънското влияние, а не толкова влиянията от западната мода – „От някои изключения, чужди на българщината, писателят извлича правилото, че българската селянка е развратница по нагон, по естество, по наследственост.“ – вж. **Райнов**, Н. Цит. съч., с. 58.

[10] По-подробно по този въпрос вж. **Ичевска**, Т. Настане вечер, месец изгрее... мило пиле, лека нощ. // *Шлагерният* дискурс в литературата. В. Търново, 1999, с. 99–107.

[11] **Коралов**, Е. „Чифликът край границата“. // *Прожектор*, 1934, № 1, с. 3. Вж. също: **Дашков**, Т. Цит. съч., с. 112; **Коралов**, Е. Цит. съч., с. 3; **Николова**, Ж. „Чифликът край границата“. // *Лит.* глас, 1934, № 240, с. 3; **Райнов**, Н. Цит. съч., с. 63, 74.

[12] **Страшимиров**, А. Хоро. // Страшимиров, А. Есенни дни. Избрани творби. С., 1979, с. 589, 591, 614, 626, 639, 656, 672.

[13] Според Н. Райнов в романа се забелязва пристрастие към „библейски“ дългите дни – вж. **Райнов**, Н. Цит. съч., с. 76.

[14] **Коралов**, Е. Цит. съч., с. 3. Вж. също: **Райнов**, Н. Цит. съч., с. 72; **Сребров**, Здр. По средата – между лъжа и истина. // *Щит*, 1934, № 31, с. 2.

[15] **Минев**, Д. Йордан Йовков. Спомени и документи. Варна, 1969, с. 337–338.

[16] **Райнов**, Н. Цит. съч., с. 72.

[17] Всички цитати от „Чифликът край границата“ са по: **Йовков**, Й. Събрани съчинения. Т. 4. С., 1971.

[18] **Дашков**, Т. Цит. съч., с. 112; **Райнов**, Н. Цит. съч., с. 99.

[19] **Райнов**, Н. Цит. съч., с. 63, 79-80; **Коралов**, Е. Цит. съч., с. 3; **Сребров**, Здр. Напречен разрез. С., 1967, с. 77.

[20] Критиката сочи като друга слабост на романа наличието на „руски и френски строежи на речта, заети от лоши преводи“ – вж. **Райнов**, Н. Цит. съч., с 86; „Когато Йовков се загрижи да създаде нов образ, той запитва своята памет, наумява си нещо прочетено, и – като плод на това усилие – се явява куха книжност.“ (пак там, с. 95).

На книжността в Йовковото творчество обръща внимание и И. Пелева – вж. **Пелева**, И. Йовков. Домът на чужденеца. // *Българската* литература – фигури на четенето. С., 2000, с. 269–272. Паралелно с това в „Чифликът край границата“ Н. Райнов открива цялата „заветна етнография на Каравелова, Влайкова и Елин-Пелина (народни песни, пословици, свирня на гайда)“ – вж. **Райнов**, Н. Цит. съч., с. 74.

[21] Вж. напр. **Кирова**, М. Йордан Йовков. Митове и митология. С., 2001 (главата „Фигури на майчинството“, с. 43–56).

[22] **Райнов**, Н. Цит. съч., с. 92.

[23] **Мешеков**, Ив. Йордан Йовков – романтик реалист. // Мешеков, Ив. Есета, статии, студии, рецензии. С., 1989.

[24] **Ишигуро**, К. Остатъкът от деня. Прев. П. Митева. С., 2001, с. 101.

Светлозар Игов
БАН – Институт за литература

Самоубива ли се поручик Бенц?
(Първият роман на Димитър Димов)

В една своя автобиография прославеният вече автор на „Тютюн“ пише за първия си роман: „От 1934 г. до 1939 г. бях участъков ветеринарен лекар по села и градове в провинцията. Нямах никаква наклонност към практическа лечебна дейност по животните, която изпълнявах доста посредствено. Повече ме интересуваха общи въпроси на естествознанието, философията и литературата. През този период написах романа „Поручик Бенц“, който се характеризира със зачатъци на критически реализъм, удавени в безплодно, упадъчно психологизиране. „Поручик Бенц“ е историята на един немски военен лекар през Първата световна война в България, който в 1918 г., влюбен в една българка, дезертира от немската армия и свършва със самоубийство.“

В този откъс прави впечатление безпощадната самохарактеристика, която прави Димов на практиката си на ветеринарен лекар (нарича я „посредствена“), и още по-безпощадната, бих казал дори самоубийствена оценка, която прави на първия си роман.

Идеологическият смисъл на тази самокритика проличава още повече на фона на самооценката на следващия му роман: „Още в Мадрид замислих и почнах романа „Осъдени души“, с който изобличавам католицизма в Испания и който публикувах през 1945 г. в София. Смятам, че с този роман стъпвам на здрава реалистична почва и вземам категорично и правилно отношение към социалните явления“.

За разлика от автохарактеристиките на „Поручик Бенц“ и „Осъдени души“, Димов не прави никаква самооценка на „Тютюн“, а със сдържано самочувствие на победител (без да споменава за спечелената битка) само изброява сухо високите държавни отличия, които е получил, и преводите на втория и третия си роман на чужди езици.

Предоставям на колегите на Димов по ветеринарна медицина да преценят справедливостта на лошата оценка, която си дава като ветеринар практик (ако такава оценка е още или въобще възможна). Като литератор обаче разполагам с по-солидна база за сравнение доколко основателна е била са-

мооценката на автора за романовия му дебют – пред мен, както и пред всеки читател, е текстът на „Поручик Бенц", а в пожълтелите вече в книгохранилищата издания и книги се намират свидетелства за критическата рецепция на романа и за българския литературен живот в годините на появата му и на последвалите критически прочити.

Може да се запитаме – има ли смисъл да обръщаме внимание на една служебна автобиография, която в годините, през които е написана (макар уж години на „размразяване" в обществения и културния живот), е бюрократичен жанр, с който гражданите декларират пред властта своята политическа лоялност и идеологическа правоверност, а не правят съкровени изповеди. Искрен ли е бил Димов в строгия самосъд над литературния си дебют или само е демонстрирал искреност – за да съхрани себе си като човек и творец; дали не е пожертвал първия си роман, за да спаси другите два? На такива въпроси не може да се даде сигурен отговор – освен от онзи, който вече го няма.

Тук искам да обърна внимание на друго, започвайки от една очевидна грешка, която прави Димов в краткия си преразказ на „Поручик Бенц". Спомнях си много добре, че поручик Бенц в края на романа е убит като немски шпионин от френски войници (зуави от френските колонии), които окупират България след краха ѝ в Първата световна война. И все пак отново внимателно прочетох финала, за да се убедя, че не аз греша и че не съм пропуснал (или забравил) някакъв пасаж, в който поручик Бенц се самоубива. Не, не грешах – поручик Бенц в романа не се самоубива, а е убит от френски войници. Следователно самият автор греши, „забравил" съдбата на собствения си герой. Напълно е възможно повече от двайсет години след създаването на първия си роман, особено след проблемите, които е имал със следващите си романи, Димов да го е забравил, има такива случаи в литературата. Но финалният жест на главния герой е твърде важен, за да бъде забравен от автора. Напълно възможно е също авторът да е имал намерение да „самоубие" героя си в някакъв ранен вариант на творбата, но накрая да е предпочел друго решение, а в спомена му да е останало само началното творческо намерение. Не и това обаче е най-вероятният отговор на загадката. Защото, струва ми се, в един по-общ и важен смисъл Д. Димов е прав в своята „грешка". Макар че формално поручик Бенц не се самоубива, неговото поведение и самата му любов са самоубийствени. А не всяко суицидно поведение – и в живота, и в литературата – завършва със суициден жест.

В този смисъл смъртта на поручик Бенц, също както и смъртта на неговите предшественици в любовта му към Елена Петрашева – на летеца Райхерт и на австрийския аристократ фон Хартсфелд, макар и да не е самоубийство във формалния смисъл, е акт на самоубийствено поведение, незави-

симо от това, дали ще я разбираме като саможертвена рицарска преданост към обичаната жена, или като автоагресивна страст.

В този смисъл „грешката" на Д. Димов може и да не е грешка, а да ни сочи по-важни смислови глъбини на творбата. Но този романов смисъл и не е чак толкова скрито глъбинен, за да има нужда авторът да ни сочи очевидното. А може би „грешката" (съзнавана или не) ни сочи друга, истинска грешка на автора – например самоубийствената му самооценка на „Поручик Бенц".

А може би, фалшиво спомняйки си, че героят му се е самоубил, Д. Димов е искал да поправи една действителна своя грешка – това, че е допуснал героят му да бъде убит в публикувания вариант на един роман, за чиито мними грешки се самоосъжда. Убийството на Бенц във финала на романа като че му отнема собствената смърт, онази истинска смърт, която е „моята смърт" (както я нарича Хайдегер в „Битие и време"), която „само" като „гроба на своя живот" съзнанието „може да получи като нещо присъстващо" (Хегел във „Феноменология на духа"). Да не забравяме, че във финала на „Тютюн" Ирина се самоубива, в края на „Осъдени души" има едно убийство (също финал на суицидно поведение) и едно самоубийство. Затова и самоубийството на Бенц би било по-истински финал на „Поручик Бенц", така както самоубийството на Ирина и двете смърти в „Осъдени души" са истинските финали на следващите романи на Димов – за разлика от последвалите „фалшиви" финали, които са платен данък на задължителния за времето исторически оптимизъм. Наричам ги „фалшиви" не само защото са идеологически „пришити", а защото казват една тривиална истина – че животът продължава и след „смъртта на героя".

Ако с нещо „Поручик Бенц" превъзхожда (с което не искам да кажа, че е „по-добър" роман, всеки от Димовите романи е еднакво добър според собствената си мяра) следващите романи на своя автор, това е именно финалът – смъртта на Бенц, последвана от напълно адекватната на този финал мисъл на капитан Лафарж за Елена, изпълнена с „отвращение и печал". Тези финални смърти в романите на Димов не са мелодраматична развръзка на любовни истории, а са извисяване на жизнените истории на техните герои до трагичния смисъл на „съдба" от старогръцките трагедии, по същия начин както извисява Рада и Шибил Йовков. Едва ВЪВ и ЧРЕЗ смъртта животът на Димовите герои добива пълнотата и цялостността на съдба и в Ницшевия смисъл на amor fati. Истинският смисъл на Димовите романи не е във фаталните жени и фаталната любов, а в любовта към съдбата, към собствения житейски избор с неговата неминуема „борба на едно усилие, която трябва да бъде загубена" (Хегел).

А сега нека се върнем към романовия дебют на Д. Димов и проследим критическата му рецепция. „Поручик Бенц" е завършен през 1938 г. в Бур-

гас. Авторът на два пъти изпраща ръкопис си за отпечатване (в „Литературен глас“ и лично на редактора му Д. Б. Митов), но не получава отговор. С помощта на приятели ръкописът е даден на съученика им Добромир Чилингиров, който се съгласява да издаде ръкописа, отпечатан срещу полица от печатаря Ст. Бракалов в края на 1938 г. На корицата на романа обаче била отбелязана годината 1939-а. И това, според свидетелство на критика Георги Константинов, попречило романът да получи годишната награда на Министерството на просветата за 1938 г. В писмо до сина си в Мадрид от 1943-та майката на Димов цитира думите на същия критик: „Аз съм много виновен пред Вашия син – не написах нищо за романа му, макар че съм възхитен от него. Това е един от най-хубавите български романи...“

Непубликуваното мнение на Г. Константинов се споделяло – според мемоарни свидетелства – от мнозина ценители, но не всички от публикуваните отзиви за романа изразявали възхищение, макар почти всички да отбелязват писателската дарба на дебютанта и особено психологическото му майсторство.

Рецензентът Никола Атанасов нарича „Поручик Бенц“ „приятна изненада“ и отбелязва новия български роман като успех в оскъдната традиция на българския психологически роман.

Съпругата на проф. Иван Кинкел, Мара Кинкел, философски и литературно ерудирана авторка, една от първите български последователки на Фройд, се отзовава за романа положително, изтъквайки влиянието на идеите на виенския психиатър върху младия български автор. Висока е и оценката в краткия отзив на Нели Доспевска, бъдеща съпруга на писателя, запознала се с него именно чрез впечатлението, което ѝ направил първият му роман.

Но повечето от останалите рецензенти не са така благосклонни в оценките си. Отбелязвайки интереса на Димов не към „простото и обичайното“, а към „странното, загадъчното, необичайното, изключителното и трагичното“, Петър Динеков заключава в негативен тон: „Искрено съжаляваме, че младият автор не е насочил вниманието си към външния, обективен свят, а към болезнените душевни състояния на няколко похабени и възбудени от войната или разглезени от охолството човешки същества“. Сходно е и мнението на Емил Коралов от рецензията му в „Златорог“, но най-сурова е критиката на Александър Ликов в сп. „Изкуство и критика“, излязла две години след появата на романа.

Според Ликов на младия автор му липсвала „общественост“, което щяло да убие таланта му. „Своеобразната“ концепция на живота у Димов, според рецензента, била „мрачна“, изпълнена с „отвращение“, а „поставените като мото стихчета на Бодлер“ били свидетелство за „лошите“ източници на вдъхновението на Димов. „Защо е игнорирана България с нейните битови и човеш-

ки проблеми, защо г-н Димов е намерил убежище в една чужда среда, за да излее цялата си душа на българин-самотник?“ – пита със зловеща оценъчна патетичност Ликов и сам си отговаря: „но познава ли г-н Димов тази чужда среда, която ни описва? Съвсем не“. На Димов е отречено познание не само на българската, но и на чуждата среда, Ликов мъмри младия автор, че не е отразил войнишките бунтове от 1918 г., и накрая дружески пожелава: „Ние от все сърце желаем на автора да се освободи от своите концепции за жената, да разшири тънките си наблюдения над живота, да се вгледа дълбоко в нашата действителност и да открие други, здрави сюжети на своето вдъхновение“.

Едва ли е нужно да се казва, че примитивната естетическа позиция и критерии на рецензента са очевидни. Той дори не е забелязал, че войнишкият бунт не само е „отразен“ в романа, но и – както пише много по-късно Кръстьо Куюмджиев – тези страници са „едни от най-силните в романа“. Ликов не само отказва правото на писателя (на всеки писател) свободно да избира своите „сюжети“, но и предписва начина, по който те трябва да се третират, при това с напълно зле предубедени разбирания по отношение на концепциите за родно/чуждо и болно/здраво. Но какво да кажем за автор, според когото „стихчетата на Бодлер“ са лошо четиво и неправилен източник на вдъхновение?

За съжаление, мнението на този епизодичен рецензент се оказва меродавно през онези години не само в левите среди, които държат най-вече на „социалността“, но и за далеч по-широки терени на българското обществено и литературно съзнание (за което свидетелства най-вече рецензията на Петър Динеков), имащи сходно разбиране за родното и чуждото, болното и здравото като „сюжети“ на изкуството. А само след няколко години такива оценки ще станат не отделни лични мнения, а единствен, нетърпящ възражение критерий за оценка на цялото национално изкуство.

Впрочем, като изключим слепотата му за очевидни неща, които не липсват в романа (не само картините на войнишкия бунт, но и „българската“ действителност), както и това, че идентифицира позицията на автора с гледната точка на героя, Ликов всъщност казва и точни неща за романа, но с обърнат оценъчен знак. Забележително е например, че българският роман, който е обвинен в това, че черпи вдъхновение от „стихчетата“ на Бодлер и има „мрачна концепция за живота“, изпълнена с „отвращение“ към него, се появява на бял свят през същата година, когато излиза и прочутият роман на Жан-Пол Сартр „Отвращението“. Ал. Ликов всъщност е направил, без да съзнава, голям комплимент на Димов – свидетелство за това, че младият романист (а чрез него и българската литература) е в час със световната литература. Станали меродавни за цялата национална култура, подобни оценъчни възгледи обаче отместват за цял половин век развойния път на българската литература в

насилствено идеологизирани коловози, което не значи, че през това време тя няма своите забележителни пробиви и постижения.

И резервите към „Поручик Бенц", и отрицателната оценка за романа са плод не само на строгите идеологически изисквания на лявата критика (по това време периферна в българския литературен живот), те са и следствия от традиционалистки предубеждения. В ранната отрицателна оценка за „Поручик Бенц" се преплитат следователно и строгите леви политически и идеологически догми за литературата, и умерени центристки, и дясно консервативни и традиционалистки антимодерни възгледи. „Поручик Бенц" не е приет или е приет с уговорки поради някои разпространени и до днес заблуди, свързани с традиционалистки предубеждения към представите за родно/чуждо, здраво/болно, социално/индивидуалистично. За „родно" бива признавано само свързаното с националната тематика и традиция, а националната традиция се възприема само чрез морално здравото; „родното" и „здравото" може да бъде свързано само с националния колектив, и то разбиран в духа на възрожденския етноцентризъм. А добра литература може да бъде само тази, която сочи примера на „здравото" патриархално родно. С други думи – критиката ни дълго след 1938 г., та и днес страда от дълбоко и трайно неразбиране на взаимоотношението родно/чуждо, свое/заето, болно/здраво и на изразяването и осмислянето им в литературата.

Димитър Димов е един от първите писатели, които разбиват с творчеството си традиционните митове за „родното" и „чуждото", „болното" и „здравото" в литературата. Той не само утвърждава „чуждото" (като тематика, персонаж, гледна точка) като възможна и необходима тематика и проблематика на българската литература, но и руши традиционни предразсъдъци за „родното". Неговата Елена Петрашева е рожба на българин и чужденка не заради екзотичен колорит на творбата и не само за да покаже чрез смесената кръв по-острото „българско" самоосъзнаване като национална идентичност на героинята. А и за да покаже това, че няма изконно и монолитно, „чисто" в произхода си „родно" и „национално", че „родното" е „смесено", „нечисто", с тъмен и неясен „произход".

И в друга посока Димов воюва с представите за „родното". „Родното" не само не е единен произход, то не е и монолитна позиция и състав. И ни най-малко не се свежда до някаква традиционна патриархална идилична картинка, нито само до една „здрава" традиция, въплътена в „Поручик Бенц" от свещеника с библейска осанка, софийския хазяин на Бенц, който осъжда Елена като сатанинска сила и безсрамница, позор за добрия баща, род и народ. Настойникът и братът на Елена, преданите на отечеството български офицери и разбунтуваните войници, гладните социални низини и гешефтарската върхушка, момичетата от социалните низини и българките от хайлайфа – всич-

ки те са еднакво „репрезентативни“ за „родното“. Именно „българската действителност“, която Ликов не вижда, е представена в романа (с дискретни, функционални за повествованието щрихи) достатъчно ясно като многообразно и противоречиво единство. В този смисъл Димов разширява пространството на българската литература не само въвеждайки „чужди“ теми, а разширявайки представата за „родното“ чрез изобразяването на различни социални и професионални среди, на различни идейни и ментални нагласи и психични типове, коригирайки така едностранчивото национално-романтично представяне на родното като „здрава“ патриархално-селска идилия, която не само че не съответства на никакви „златни векове“ в историческото минало, а и сама е по произход „чужда“ художествена и философска фикция.

Димов обогатява българската литература и в още едно важно отношение – подривайки мита за „здравата“ традиция, той е първият, който с една наистина медицинска наблюдателност анализира морбидното, болното, анормалното. А „болестта“, като динамичен механизъм на „здравето“, е също така съществена съставка на „родното“, както и „здравото“. Отдавна е забелязано впрочем, че болестта на българската литература е прекаленото ѝ здраве.

Но и авторът, и критиката като че жертват „Поручик Бенц“, повтаряйки някои от първите негативни оценки на романа или мълчаливо съобразявайки се с тях.

А „Поручик Бенц“ е според мен великолепна романова творба в границите, които сама си е наложила. И които далеч не са така тесни, както предполага разбирането за „камерно светоусещане“ и „камерен психологизъм“ – понятия, които се употребяват при характеризирането на романа неправилно – като негативни оценъчни квалификации, а не като типологически определения.

Пръв и единствен в ново време прави пробив в разбирането на творбата Кръстьо Куюмджиев. Той не се задоволява с клишето за „скромното начало“ като „зародиш“ на бъдещите големи романи, а смело нарича романовия първенец на Димов „грамаден скок към славата“: „С „Поручик Бенц“ той не само ще направи грамаден скок към славата, но и ще отмъсти на жената, „фаталната жена“, жената мъчителка, всенародно ще разкрие и разобличи нейната сатанинска същност. Нейният образ отдавна се е оформил в съзнанието му. Това е Елена Петрашева, по-демонична посестрима на Кармен, създадена по същия модел, това е Фани Хорн, това е Ирина. И макар че с годините нейният образ става все по-плътен и земен, придобива все по-човешки и по-човечни черти и което е най-важното, с годините той е все по-склонен да ѝ прости, да я оправдае, защото житейският опит му показва, че тя е негова сестра в страданието, той все пак не може да ѝ прости.“

Мисля, че тук Куюмджиев разбираемо се е поувлякъл в „сатанизма на

жената", тъй като това е предварителен размисъл за романа в контекста на биографичната тема за жените в живота на Д. Димов. Не мисля обаче, че Фани и Ирина са изобразени с „по-човешки и по-човечни черти", нито че Димов „съди" и си „отмъщава" на жената или разкрива нейната „сатанинска" същност, макар че и такава интерпретация е възможна. Не бива да се забравя, че Елена е дадена през очите на поручик Бенц, той именно я вижда като жена мъчителка. А в романа не липсват „следи", които показват, че през тях може да надникнем и разберем и човешката драма на Елена Петрашева. Критикът ще направи няколко други важни интерпретаторски приноса. Той разрушава догмата за „не-родността" и „чуждеенето" на романа от българската традиция, виждайки не затворената в себе си „родност", а и отвореността ѝ към света. Куюмджиев подчертава приноса на Димов в тематично-проблемното разширяване и обогатяване на тази традиция чрез космополитна тематика и образи на герои чужденци и оценява всичко това не с традиционния отрицателен, а с положителен знак. Още повече обогатява интерпретацията си Куюмджиев, вписвайки „Поручик Бенц" в скромната наистина, но и забравена (а и забранена) традиция на българския роман с буржоазно-урбанистична и психологическа тематика и проблематика.

Особено значим е интерпретаторският пробив на Кр. Куюмджиев по отношение догмата за „камерния психологизъм" на Димов като „чужд" на социалната проблематика. В противовес на по-ранни интерпретаторски предразсъдъци Куюмджиев показва, че камерният психологизъм на Димов е силно наситен с антивоенен патос, сравним с прочути творби на европейското изкуство на XX век – от Ерих Мария Ремарк до Жан Реноар. И макар че тълкуването на „Поручик Бенц" като антивоенен роман донейде продължава интерпретаторската стратегия на идеологическите алибита (необходими и полезни в своето време), аз съм склонен да чета „Поручик Бенц" като далеч по-богата смислово творба в още много измерения, някои от които вече посочих.

Това, че „Поручик Бенц" е образцов камерно-психологически роман (който понякога се движи на ръба на мелодраматизма, без обаче никога да го пресича), не пречи да бъде четен и като социално-проблемен роман не само чрез антивоенния му патос. Много по-важно от антивоенното ми се струва философско-историческото измерение на романа като творба за българската национална съдба като балканско-кръстопътна. Философско-историческите измерения на творбата са толкова по-значими, защото Димов е – вече казах – един от първите, които четат „българското" не като патриотично самочувствие или национално самолюбуване, а като оглеждане чрез другите и в другите, също и като разбиране на „българското" не като монолитна и „здрава" патриархална традиция, а като сложно, социално и индивидуално структурирано, противоречиво смислово единство. За да разберем това, трябва да

започнем от един важен ключ към романа. Без да използва „аз"-повествователната гледна точка, „обективното" (класическо, традиционно) „той"-повествование, което Димов ще съхрани и в другите си романи, умножавайки гледните точки, в „Поручик Бенц" е плътно приближено, бих казал – дори слято – с гледната точка на главния герой, през чиито очи като че са наблюдавани събитията и в чието съзнание като че е влязъл „всевиждащият" глас на разказването.

Изборът на тази чужда (в смисъл „небългарска") гледна точка към събитията и персонажите в романа не е никак случайна. На първо място чрез нея се постига онзи ефект, който руските формалисти наричаха „остранение" (очудняване, остранностяване, отстраненост, отчуждение) и който има изключителен изобразителен ефект, деавтоматизиращ погледа към света. „Българското" през очите на Бенц е видяно с по-голяма изобразителна яркост, по-свежо, като че видяно за пръв път, без обичайния автоматизъм и инертност във възприемането на „родното" – и като пейзаж и бит, и като „социалност" и „историчност", и като персонаж, и като психология и народопсихология, и като философия на историята. Но и в този „отстранен", „чужд" поглед трябва да различаваме още няколко „отстранени" позиции, още няколко увеличаващи „лещи" в погледа към света. Гледната точка на немския военен лекар поручик Бенц не е просто и само гледната точка на един „чужденец". Отчужденността се увеличава и от това, че поручик Бенц се усеща и обект на някакъв заговорнически кроеж срещу себе си, в клопката на някаква конспирация. (Това почти параноично усещане за себе си като обект на чужди, враждебни кроежи по своеобразен начин изобразява (и тънко пародира) българската склонност да се възприемаме не като активен исторически субект, а като пасивен, страдащ (страдателен) субект – жертва на чужди враждебни кроежи, интереси, влияния, изгоди, печалби. В „Поручик Бенц" с една скрита (и може би несъзнавана?) ирония Димов е сменил обичайните роли на „българското" и „чуждото" („българското" като прелъстено и изоставено от коварно-изкусителното „чуждо").

Очудността на погледа на Бенц се умножава от още една отстранена гледна точка, този път не ситуационна или културно-цивилизационна, а социално-съсловна. За разлика от своя любовен съперник и предходник, австрийския аристократ фон Харсфелд, както и за разлика от Елена и брат й, произхождащи от знатно и богато българско семейство (деца на „най-славния български генерал"), немският военен лекар Айтел Бенц е по произход ако не от социалните низини, то от най-обикновено средно семейство, а майка му, която е вдовица, вече е дала на родината една жертва, брата на Бенц, загинал на фронта. Този поглед от социално по-ниска позиция също придава очудност на възприятието и изображението, мотивирайки и един агонален

дух в любовната авантюра на Бенц. Този едновременно „чужд“ и от по-ниска социална позиция поглед към „българското“ е донейде уникален в българската литературна традиция, в която преобладава идентифицирането на „българското“ с „народа“, със „социалните низини“. В „Поручик Бенц“ този „български“ „народен“ поглед е само бегло маркиран чрез образа на софийския хазяин на Бенц, свещеник от патриархален тип и с библейски вид, който вижда Елена като разгонена самка, като декадентска деградация на „родното“, на патриархалното, на християнското. Тази необичайна за българската литература гледна точка – да виждаме „чуждото“ като „свое“ и „своето“ като „чуждо“ – има важни смислообразуващи аспекти – и пластико-изобразителни, и психологически, и социални, и философско-исторически.

Втренчени в интроспективния психологизъм на Димов като изобразяване на „вътрешния“ свят, на субективното и глъбинното (и не без основания, защото именно в това е големият му принос в българската традиция, а чрез това той, след Йовков, пренася в прозата онова, което е осъществила българската лирика още в първите десетилетия на XX век), не забелязваме колко прецизно писателят ситуира своите герои и действието на романите си във „външния“ свят, в един пространствен декор, колко умело гради пространствения свят на своята романистика и в пластико-изобразително отношение. Провинциалните градчета и София в края на войната са визуализирани с бегли, но изключително впечатляващи щрихи, с прецизно изобразяване на преходите от един към друг природно или градски пейзажен топос – болницата, крайният квартал на провинциалния „тютюнев“ град, централната градска част, военният клуб, улиците, гарата, околностите на градчето и хълмът над него, автомобилното шосе. Истинският шедьовър на пластиката в българската литература е изображението на провинциалния дом на Петрашеви, особено картината на почти ониричното видение на Дома в лунната нощ и на приближаването към него. С още по-голяма нюансираност са изобразени интериорните пейзажи на дома. Стаите на провинциалния и на софийския дом на Петрашеви са не само декор, но и образи символи, изваяни с много усет за значещия детайл и метафорична одухотвореност. Забележителни, наситени с метафизическа мистика са някои интериори в романа, в които незримите следи на отсъствието се превръщат в тайнствеността и трепета на очакването и идването. Някои от интериорните метафизически пейзажи на Димов са сравними с подобни стайни метафизики у Де Кирико, Маргрит, Делво.

Метафизиката на тялото и душата чрез символиката на стаите, въведена в нашата литература от Далчев, намира у Димов най-вдъхновения си продължител. Тялото и душата, като „външното“ и „вътрешното“ на човека, имат своя метафорична успоредица в метафизиката на дома и стаите, на пространствено ситуираните извън човека „вътрешно“ и „външно“. Стаите се пре-

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

връщат в своеобразен зрим образ на човешката душа. И в този смисъл приближаването на Бенц към Дома и влизането в него крият трепета на копнежа на проникването му вътре в Елена Петрашева като надникване в душевния ѝ свят. В този смисъл „турската стая" в дома на Елена, будоарът ѝ, се превръща в своеобразен зрим образ на тайника на душата ѝ, проникване в нейната „светая светих". Бихме казали, че този левантийско-ориенталски дух и колорит са плод на „северния" и западен поглед на немския лекар към Ориента. В „турската стая" Бенц усеща тайната на някаква левантийско-ориенталска поквара в чувствения живот на жената, която обича. Тази стая обаче е символ и на индивидуалната ранна биография на Елена, която сама има дискретни „цариградски" спомени. Но тя е и символ на един от левантийските „корени" на родното, на българското, на балканското. Възрожденските писатели от Бозвели и Раковски през П. Р. Славейков до Ботев и Вазов добре са го познавали. И макар че най-често го клеймят с „външен" поглед като ориенталска поквара и гнилост на „болния човек" (Османската империя), то е проникнало (макар и премълчавано и спотайвано) и в сенчестите кътчета на българската душевност. Д. Димов пренася тази „турска стая" не само в българското „външно" пространство, но и го сочи като един от тъмните корени на родното. Впрочем, любопитно е, че пътят в спомена на Елена от Цариград към България е същият път – пътят на Ориент експреса, – по който на Арнолд Тойнби за първи път му се е мернала епифанно визията на съжителството на цивилизациите, станала концептуална основа на неговото изследване върху човешката история.

И тук ми се ще да възразя на най-добрия интерпретатор на Димов. Увлечен да утвърди приносния характер на изображението на „чуждото" у Димов в националната традиция, Кр. Куюмджиев възкликва, че у него липсва genius loci, духът на мястото, разбирано като съкровен духовен и чувствен корен в родното, в националното. Съвсем сигурно е, че у Димов липсва като първична сцена онази мила родна картинка, каквато ще видим в Копривщица на Каравелов (че и на Дебелянов), в Сопота на Вазов или Калофера на Ботев и в още много мили родни картинки, чак до Тончо-Жечевото Дивдядово, – близки до модела на Герганината градинка. Не мисля, че това е единствена първична сцена на родното, но с това не искам да кажа, че и Д. Димов носи в тъмните праизвори на душата си някаква „турска стая", която иначе е един от образите на нашето колективно несъзнавано.

Достатъчно е да сравним образа на Хълма над провинциалното градче, напоено с дъх на тютюн, където се качват като на едно високо плато в себе си (но и над света) и поручик Бенц с Елена Петрашева, и Борис Морев с Ирина, за да усетим обсесивната сила на този димовски пейзаж, едновременно вътрешен и външен, глътка замайващо чист въздух в задушната и отровна ат-

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

мосфера на един свят, за да разберем, че и тази глътка въздух е достатъчна да го озари с духовна светлина, която дори доброжелателни критици не са пожелали да видят в морбидния свят на Димов или я виждат не там, където е. И че този пейзаж е всъщност липсващият genius loci, съкровеният дом на битието. Забележете и почти пълното топографско съвпадение на пътя на Бенц от южното му изгнание към София през провинциалното градче с пътя на Ирина и трупа на покойния ѝ мъж от маларичните брегове на Егея (в сходни военноокупационни години, едните в края на Първата, другите в края на Втората световна война) и усета за „завръщане у дома", изпитан в градчето на Елена и Ирина, за да се убедите, че и Димов има своето „завръщане у дома". Почти пълното съвпадение на вътрешния и външния пейзаж при гледката от хълма и на пътя на „завръщането у дома" след пътуването на юг в двата романа не е просто доказателство за това, че „Тютюн" е своеобразно пренаписване на „Поручик Бенц" и че Димов всъщност пише един и същ роман. Тази натрапчива повторимост казва и друго. Ако гледката от Хълма в „Тютюн" повтаря гледката на Хълма в „Поручик Бенц", какво повтаря гледката от Хълма в „Поручик Бенц", която също е озарена не само от есенно слънце, но и от вътрешната светлина на един бленуван спомен? Една първична сцена – спомен от някакъв предходен живот на колективно несъзнавано или на лично прераждане, вечно завръщане?

Че Хълмът и Пътят в „Тютюн" повтарят Хълма и Пътя в „Поручик Бенц", е безспорно. Но кой кого повтаря преди това – Бенц Димов или Димов – Бенц? Въпросът за произхода на визията е може би ненужен, достатъчно е да посочим сходствата и да видим именно тук липсващия genius loci на Д. Димов. И тук пак ми се ще да добавя нещо.

Тютюнът, макар и не като осъзнат образ символ – както в едноименния роман, – е пронизал изцяло и „Поручик Бенц" с някаква осезателна натрапчивост. Тютюнът (също както органът е свързан с тялото и парфюмите на Елена) е пронизал изцяло пейзажите и духа и на „Поручик Бенц" – като дим от цигарите и пурите на героите, обвиващ техните срещи, като дъх, пронизал въздуха в стаите на героите, но и атмосферата на градчето, като сянка в лицата и на отрудените тютюноработници, и на стаилите в себе си ужаса на войната воини, и на красивите хайлайфни дами; като символ на сладката отрова и сладката гнилота на Ориента. Това е също Димовият „дух/дъх на мястото". Не само Розата е дъхът на „това място", Димов пръв не само сплете техните дъхове, у него за пръв път виждаме и как духът/дъхът на Тютюна измества духа/дъха на Розата. И това не е само битов детайл. А културно-исторически и философско-исторически символ. И тук имам предвид не само четенето на българската история през призмата на „Никотиана"/„Булгартабак".

Така стигаме до един изключително важен – и в изобразително-пластически, и във философско-исторически аспект – смисъл на романа. Не е трудно да видим зад образите на сменящите се любовници на Елена Петрашева – от немския летец Райхерт, през болезнено-декадентния Хиршфогел и поручик Бенц до австрийския аристократ фон Харсфелд и френския капитан Лафарж във финала на романа – една доста прозрачна картина на балканско-кръстопътните геополитически ориентации на България. С това не искам да кажа, че Елена Петрашева е някакъв еднозначен символ, прозрачна алегория на България с политиканския промискуитет на нейните върхушки между великите сили. И все пак тези смислови нюанси в образа на Елена Петрашева, макар и незабелязани в досегашните интерпретации, са доста прозрачни, за да бъдат пренебрегвани. България и българите, които обичайно са се схващали не като исторически субект, ковящ националната си съдба, а като пасивен обект на чужди попълзновения, в романа на Д. Димов са представени в образа на Елена Петрашева не като прелъстена и изоставена, а като коварна прелъстителка, зад чиято любовна игра се крие една мизерна стратегия на оцеляването – балканското, левантийското, българското. В този смисъл „Поручик Бенц" съвсем не е (поне не е само) камерен психологически роман, а е творба с важни (и съвсем не толкова скрити глъбинно) социални, философско-исторически и геополитически проблемни измерения.

А погнусата на капитан Лафарж от Елена в края на романа, онова „отвращение и печал", които изпълват сърцето му, не произтичат само от съчувствие към гибелта на немския офицер дезертьор, причинена от предателството на бившата му любовница, в което той като новия предпочетен любовник вижда и възможната си бъдеща съдба; би могло да се каже, че в това чувство на героя се крие нещо от позицията на самия писател както в отношението му към героинята (първия образ на любимите му „фатални" жени), към жената въобще, така и към „българската" стратегия на оцеляването, олицетворена от любовните авантюри на Елена. А тази позиция съвсем не е еднозначна. Тя не е нито осъдителна, нито оправдателна. Това е позицията на писател, проникнал в различни пластове на човешката психика, виждащ и изобразяващ различни страни на битието – екзистенциално-психологически, социални, народопсихологически, философско-исторически и геополитически. „Тъгата", която пронизва сърцето на капитан Лафарж при мисълта за Елена, е и сълзата на разбирането и съчувствието на писателя към неговата героиня, към неговите герои, разбирани като жертви, захвърлени в историята, така както „отвращението" на френския офицер съдържа и някаква присъда на писателя към жената прелъстителка и палач на жертвите си, към деформиращите хората исторически и битийни сили и нагони. А това не са две различни и противоположни чувства, а е сплетената в общо

смислово ядро мъдрост на една творческа позиция с поглед към цялата противоречива сложност на битието в трагичната красота на човешката съдба.

Не е случайно това, че може да идентифицираме любимите образи на писателя (ако може да се каже „любими"), нито това, че те са лекари, най-често поставени в граничната – и драматична – ситуация да избират между лекарския си човешки дълг и морал и строгите закони на своите социални общности, с които влизат в конфликт. Има някакво (невинаги дори скрито) идентифициране между призванието на писателя и позицията на „лекарите" в творчеството му. Като писател Димов не е съдник, а е лечител. А като писател лечител Димов предпочита да бъде диагностик, а не терапевт. Но писателските диагнози на Димов не са морални присъди, както често сме склонни да мислим, а разбиращи анамнези. Димов писателят не допуска нито „грешката" на присъдата, нито „грешката" на терапевтични препоръки, верен на изкуството да изобразяваш като изкуство да разбираш.

В този смисъл единствената „грешка" на Д. Димов – вече не за „самоубийството" на поручик Бенц, а по отношение на самоубийствената му самооценка за собствения му първи роман – е един дискретен укор към българската критика, която е търсила и намирала „грешки" в романа му. „Поручик Бенц" съвсем не е незряла творба, написана от „неправилни" социални позиции, нито е само „скромно начало", в което се чувства „зародишът" на бъдещите му творби, а е един от най-добрите български романи, чакал своя час – часа на нашето узряване, за да съзрем в него цялата дълбочина и сложност на екзистенциалната, социалната и философско-историческата проблемност на смисловото му богатство.

Светлана Стойчева, Юлиана Стоянова
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Навътре към чуждото – стратегията на едно творчество

Едва ли има български писател, който до такава степен да експлоатира „чуждото“ в творчеството си, както Димитър Димов. Трудно ще намерим негово произведение, в което поне един от героите да не е чужденец; което да не е съотнесено с чужди географски, исторически и културни реалности. Затова първият рефлекс спрямо писателя и творбите му както у читателите, така и у критиците, е свързан тъкмо с „чуждото“.

Впечатляващо е, че читателят се оказва по-готов, по-малко предубеден, по-отворен към чуждото в Димовото творчество, отколкото българската критика. Критиката чете чуждата действителност като фактология – затова непрекъснато си задава въпроса, до каква степен авторът е верен на тази действителност. Читателят се интересува единствено от човешките страсти, а тях намира в изобилие в творчеството на писателя – любов, омраза, изневяра, предателство, все архетипни човешки проявления. В крайна сметка се оказва, че българската критика и българската читателска публика като че ли си поделят Димитър Димов. Докато тя се занимава с това, доколко той е (не)реалистичен, читателите го приемат като резониращ на масовия глад за емоции. Тази подялба пропуска адекватната основа – философско-психологическа, – която поражда романната действителност у Д. Димов, дистанцирана както от традиционния реализъм, така и от сюжетното клише на масовата литература.

По този начин „чуждото“ у Димитър Димов отключва проблематика, „диагностична“ за българската критика: първо, свързана с противопоставянето между „реализъм“ и „нереализъм“ и, второ, с опозицията „родно“ – „чуждо“.

Големите произведения на българската литература се оказват по традиция базирани на родното. Тъкмо затова Димов е бил толкова проблематичен за българските критици и литературни историци. Неговото място в литературата ни, заявено още с появата на първия му роман, се изяснява едва след излизането на „Тютюн“ – произведение, в което авторът дава достатъчно доказателства, че има дълбоко отношение към българското – като бит и исто-

рия. Романът „Тютюн“ задоволява претенциите на критиката като „достатъчно български“, доколкото в него се отразява нашироко материалният български свят. Завръщането в лоното на българското е като завръщане в българската литература. Сравнявайки „Тютюн“ с „Под игото“, Кръстьо Куюмджиев (1987: 286) прилага към Димовия роман най-безспорния критерий – лакмуса на българското. Едва с „Тютюн“ Димитър Димов е допуснат до редицата на българските класици и бива издигнат в ранг на „христоматиен“ писател.

В края на 30-те години, когато се появява „Поручик Бенц“, вълната на родното е особено силна – да пишеш в тази вълна означава да бъдеш модерен; не просто модернист, а български модернист. Със специфичния си подход към „чуждото“ „Поручик Бенц“ се оказва „чужд“ както на тази литературна тенденция, така и на традицията.

***

Новата българска литература още от Възраждането формира отношението си към чуждото, като се съизмерва с него; създавайки многостепенна скала на оценка, тя или се оттласква от чуждото, или го интегрира, но никога не го игнорира. Така и в двата случая е немислимо да се стигне до неутрализиране на бинарната опозиция между „родно“ и „чуждо“ в българския културен контекст.

Българският модернизъм още с появата си заявява своя стремеж да преодолее бинарността „родно“-“чуждо“на базата на универсални (философски) идеи. В „Епически песни“ Пенчо Славейков нагледно демонстрира два начина за художествено реализиране на универсализма. Според първия модерни философски идеи се персонализират чрез канонизирани в европейската култура образи. Вторият начин предписва стилизация на тези идеи посредством естетиката на българската фолклорна песен, при което универсалното зазвучава в български стилистичен „аранжимент“. Достатъчно е да напомним включването на поемите“Бойко“ и „Ралица“ наред с „Фрина“, „Сърце на сърцата“, „Cis mol“ в една поетическа книга. Така Славейков илюстрира двата подстъпа към универсалното – през родното и през чуждото. Но в тази опозиция и българското, и чуждото участват като недиференцирани – приема се една обща европейска отправна гледна точка, еднородна сплав от класическа античност и неоромантизъм.

През 20-те и 30-те години – периода, в който трябва да търсим формирането на Димитър Димов, – върху руините на Първата световна война Европа постига културната си интеграция. Свикнали сме да гледаме на този период като на кризисен, катастрофичен за България, но в културен план той означава окончателното ни приобщаване към Европа. За първи път нашият кул-

турен живот се съизмерва непосредствено с мащабите на Запада. Българският модернизъм, директно свързан с актуалните философски и естетически идеи на Европа, още повече накланя везните към родното. Линията „назад към родното" е добре известната естетическа програма, особено ярко заявена в Гео Милевите естетически текстове. Обяснението на този феномен е в подхода към чуждото: универсалното се търси в самото естество, в самите корени на родното. Актуализирането на приказката например като жанр на модернизма е един от начините за отключване на „родното универсално". Така, творчеството на Николай Райнов е мост между Славейковия подход и този на експресионизма. За Райнов не е проблем да превключи от „Вечни поеми" към сборника „Самодивско царство". „Поемите" съживяват, отчасти по модела на Пенчо Славейков, вечните образи, персонализиращи световната духовна традиция, докато „Самодивско царство", на базата на едно експресионистично модернистично мислене, жанрово съчетава родното и универсалното посредством притчата.

По това време се създава и универсалната урбанистична проза на Чавдар Мутафов, Владимир Полянов, Георги Райчев, Светослав Минков, която в чуждото търси противовес спрямо стремежа към родното. Тази проза очертава другото лице на българския експресионизъм – диаболизма[1]. Художественото естество на „чуждото" у тези автори обаче не провокира реакция срещу него, защото то е по-скоро метаморфоза на родното, постигната в театралната жестовост на един имагинерен свят, в който всичко е пародирано или доведено до гротеска. Художественият модел на градска действителност тук е построен чрез абстрахиране от всяка реалност и по този начин неутрализира противопоставянето между „родно" и „чуждо". Но този тип авторска стратегия за създаване на „българска" универсална литература никога не става напълно легитимен от гледна точка на литературния ни процес и в най-добрия случай бива окачествен като експериментаторско писане, подготвящо следващите превъплъщения на българското.

В 30-те години се появява и друг тип отношение към опозицията „родно" – „чуждо", в което се вписва Димитър Димов. Негов адепт се оказва Борис Шивачев, чието творчество специално е обърнато към чуждото. Идеята за космополитичното изкуство е творчески репетирана в романа му „Изобретателят"(1931) и програмно заявявана в есетата му. Той разглежда движението към културна интеграция („стандартизиране") като неизбежно: „днес са невъзможни вече китайските стени"[2]. Шивачев вижда смисъла на обръщането към космополитизма, водещо до „загубата на националното", в постигане на „по-голяма дълбочина и по-голяма човечност" . Само чрез духа на космополитизма „българският писател ще стане глашатай на новото. На една „Пан Европа" или на едни „Универсални Щати". Ние нямаме вече нужда от

доморасли писатели и древни идеи.“[3]. Подобна е и стратегията на Димитър Димов.

***

Чуждото в творчеството на Димитър Димов не е маргинализирано спрямо българското и – най-важното – то трансцендира, надхвърля опозицията „родно“–“неродно“.

Чуждото е структурообразуващо за творбите на Димов, а не външно и формално, както в повечето случаи е било възприемано.

Многозначността на термина чуждо включва поне две основни значения: първо, *неродно*, *несвое*, *далечно*; второ – *дистанциращо*, *враждебно*. Първото значение маркира реални граници – етнически, културни, географско-исторически. Второто, свързано с понятието за отчуждение, маркира психически граници. Разликите между двете значения могат да се заличават (*неродното* като *близко*) или да бъдат подчертавани (*своето* като *дистанциращо* и *враждебно* – достигащо до *самоотчуждение*). Полисемията на чуждото предопределя необходимостта от многостранно разглеждане на набелязаната проблематика в творчеството на Димов – както в конкретен план, така и във философско-психологически.

Чуждото в наративната стратегия на Димов е градивният материал на една фикционална действителност, която притежава привидна пластичност, неотделима от реалистичното изображение, но без да служи на целите на реалистичния мимезис.

За българското литературознание, което тълкуваше литературата през призмата на реализма (и на соцреализма), реалистичният пласт в Димовия тип изображение дава достатъчно основание, за да бъдат издигнати претенции към автора за реализъм. След като произведенията му не могат да бъдат вписани в познатите структурни модели на „нереализма“ – пародия, гротеска, притча, научна фантастика и пр., – остава да бъдат интерпретирани в привидно лесната парадигма на реализма. Докато реши спора за реализма или отклоненията от него в Димовото творчество, българската критика загубва няколко десетилетия.

Още в първите критически прочити на „Поручик Бенц“ чуждото става обект на внимание: или толерантно квалифицирано като „необикновена тема, герои и конфликти“[4], или заклеймено като антибългарско: „Защо е игнорирана България с нейните битови и човешки проблеми, защо г. Димов е намерил убежище в чужда среда, за да излее цялата си душа на българин-самотник?“[5] Препоръката към автора на романа „да се вгледа дълбоко в нашата действителност и да открие други, здрави сюжети на своето вдъхновение“ имплицира тълкуването, че „Поручик Бенц“ е извън хоризонта на очаква-

не и попада направо в сферата на митичното възприемане на чуждото като болно, опасно, отклоняващо се от нормата.

Появата на „Поручик Бенц“ отприщва верига от нестихващи и през следващите десетилетия риторични въпроси:: „Откъде младият писател ще има достатъчно наблюдения, за да опише убедително и достоверно своите немски, австрийски и френски офицери? Да отсени типичното за начина на мислене и световъзприемане у всекиго от тях. Да съпостави съзнателно или не представители от българското офицерско съсловие – няма ли да изглеждат те недоразвити и доморасли, обидно изостанали и пр.?“[6] Претенциите за реализъм се отнасят както към познавателния, така и изобщо към житейския опит на писателя. Кр. Куюмджиев например цитира въпрос на Димов родния, хвърлящ съмнение върху опита му с „фаталната жена“: „Откъде ги знаеш тия неща за мъжа и жената, като не излизаш от стаята си?“[7] Куюмджиев чувства потребност да оправдае писателя – разбира се, от позициите на реализма: „Забележката е несериозна, защото никой не може да каже откъде художникът черпи познанията си за живота. От него ние искаме да бъде убедителен и това, което изобразява, да изглежда така, както изглежда в живота“[8]. Подобни въпроси не се задават относно произведенията на автор като Георги Райчев например, който също разсъждава за „неотразимата стихия на... освободената женска плът“ и „бездънната пропаст, която винаги е лежала и все още лежи между нас и жената“ („Карнавал“ на Г. Райчев).

И авторите на тенденциозните питания, и онези, които се опитват да защитят Димов от негативизма на въпросите, се оказват „съавтори“ на доминиращия тип прочит на чуждото у писателя – през призмата на претенциите за реализъм. Докато заявеното деформиране на реалността при експресионизма прави подобни въпроси безпредметни, Димов, изплъзвайки се от хоризонта на критическо очакване, не може да бъде безпроблемно поместен в която и да било литературно-историческа ниша. Още повече че самият автор не дава експлицитен ключ към интерпретирането си – такъв ключ намираме у екзистенциалиста Унамуно, който му е особено близък с философско-психологическата си нагласа към литературното творчество (вж. например пролога към „Три поучителни новели и един пролог“, където Унамуно противопоставя реализма – „нещо чисто външно, привидно, кортикално и анекдотично“ – на „вътрешната реалност“ в творчеството, разбирана като пресъздаване на психичната същност на човека[9]).

Ако сравним критиките спрямо „Поручик Бенц“ с тези към „Осъдени души“, ще установим приемственост по линията на претенциите за реалистичност. На тази основа Иван Богданов пророкува краткотрайния живот на романа „Осъдени души“, защото героите са „изключителни, парадоксални, и следователно – нереални“.

След 1944 година воплите по недостига на българска реалност в творчеството на Димов са заменени с претенции за социално-политическа призма на реалистично отразяване. Позовавайки се на клишето за интернационализма, социалистическият реализъм при прочита на „Осъдени души“ се оказва по-компромисен към *чуждото*, отколкото критиката преди 1944 при тълкуването му в „Поручик Бенц“. Сега вече на критика е подложен не „българинът“ Димов, а „идейникът и гражданинът“ Димов: под ударите попада не толкова *чуждото*, кодирано чрез испанската действителност, а подходът към тази „чужда действителност“.

Прекаран през иглените уши на клишетата на соцреализма, романът „Осъдени души“ успява да получи както етикета „творба с актуално политическо звучене“ и „нов успех на нашата прогресивна литература“[10], така и обратната оценка – на аполитична творба. Все пак трябва да си дадем сметка, че Испания от времето на Гражданската война не е маркирана като изцяло „чужда“ в идеологическия канон. Но „оправдаването“ на чуждото по линията на интернационализма е не по-малко враждебно спрямо вътрешната мотивация на Димов да посегне към него – в търсене на универсалното, на архетипна база и психологическа дълбочина за образите си.

В еволюционисткия подход към творчеството на Димов „Тютюн“ се разглежда като завършек по отношение на всичко, писано от автора до този момент[11]. Но това става едва след като писателят заплаща безпрецедентна цена – пренаписване на романа под контрола на цензора Яко Молхов. за да се покрият всички „норми“ на критиката „за пълна победа над антиреалистичните влияния“ (според заглавие на статия от Пантелей Зарев). Наистина, този компромис, предприет от автора с цел спасяването на романа, остава подозрителен и за тези, на които трябва да угоди, и за онези, които презрително ще го нарекат „угодник“ (и тогава, и днес). И все пак втората редакция на „Тютюн“ разрешава задоволително не само дилемата „свое“-чуждо“, но и претенциите за реализъм според „повелите на времето“.

***

Очевидно е, че чуждото в творчеството на Димов не може да бъде неутрализирано и не се нуждае от „оправдание“. За да постигнем същността му, достатъчно е при интерпретирането му да се освободим от стеснения, ригиден подход, който е давал основание за всякакъв вид подвеждащи мнения.

Парадигмата на чуждото у Димов се изгражда на няколко равнища.

Най-външно е използването му като хронотоп. „Чуждото“ структурира – разбира се, в различна степен и по различен начин – времето и пространството в трите издадени романа, в незавършения „Роман без заглавие“, в драмата „Почивка в Арко Ирис“, в три от четирите му разказа, във всички пътеписи.

В това отношение най-изолиран от българското е романът „Осъдени души" – изцяло подчинен на чужд, испански хронотоп. И в по-късните си творби („Почивка в Арко Ирис" – 1963, „Анатомът да Коста" – 1955, „Задушна нощ в Севиля" – 1949) Димов не се отказва от склонността си да пренася изцяло топоса и/или времето на действие извън родните предели. Но хронотопът не играе решаваща роля в усещането за „чуждост" в Димовото творчество.

Провокацията на чуждото в „Осъдени души" не е по-драстична от тази в първия Димов роман, където действието се развива в пределите на България. И в двете творби усещането за значимо отдалечаване от българското се дължи на факта, че българската гледна точка в тях отсъства. В този смисъл „Поручик Бенц" и „Осъдени души" се противопоставят на „Почивка в Арко Ирис", „Анатомът да Коста", „Задушна нощ в Севиля", в които вече е прокарана „своята" гледна точка, носена от герой българин.

Чуждото като сериозна провокация намираме у героите на Димов. Докато в хронотопа то може да се разглежда като външно, „епидермално" (по израза на Унамуно), у персонажите е решаващо за проявлението на тяхната същност. В чуждото у героя Димов не търси разликите с българското – иначе би тръгнал по онази добре позната линия на бинарно противопоставяне между „родно" и „неродно", известна ни от Възраждането, а тъкмо тази възможност за автора е дълбоко безинтересна. Това, което истински интересува Димов, е психическата природа на човека, която се проявява отвъд националната и социалната му принадлежност – авторът не игнорира етноса, а го изолира в Персоната (в смисъла на Юнг), за да може по-ярко и пълноценно да открои Индивида. Затова героите му не оставят впечатление за „оголени" психики, биологизирани по модела на Фройд (въпреки че писателят добре го е познавал).

Ако в много случаи Димов предпочита герои небългари или полубългари, то е за да мине по най-прекия път към онези проявления на човешкия характер и психика, които носи човекът на всички времена – страстите. Така авторът по своему решава дилемата, стояща пред българската литература след Освобождението: „българинът в човека" или „човекът в българина". Чрез интереса си към дълбинното в човешката психика той превръща в несъществено и това противопоставяне, подобно на опозицията „родно-чуждо". Никой от героите му не е тясно обвързан с националната си принадлежност (оттук предпочитанията към етнически смесени или към извадени от националната си среда персонажи). „Космополитизмът" на героите (който често е бил критикуван, и то с политическо пристрастие) не е „буржоазният" космополитизъм на безразлични към обкръжението си хора, а маска, която лесно може да се смъкне, за да остане човекът насаме преди всичко със себе си, с изначално човешкото в себе си. Затова акцентът често е поставен не

толкова върху действията на персонажите, колкото върху тяхната способност да осъзнават, да рефлектират и да се саморефлектират..

Но макар и само маска, етническата принадлежност на даден персонаж може да бъде доста усложнена или провокирана. В романите на Димов срещаме, първо, чужденци в България (германски, австрийски, френски офицери в „Поручик Бенц"; германци, австрийци, гърци в „Тютюн"); второ, българи в чужда среда (например когато действието във втората част на Тютюн" се пренася в Гърция); трето, герои със смесен етнически произход (Елена Петрашева и брат ѝ) или възпитани в чужда етническа среда (Елена Петрашева, Адриана и Мария от „Роман без заглавие"); четвърто, транспониране на отношението чужденци-нечужденци изцяло отвъд пределите на българското. Така, в „испанския" свят на „Осъдени души" „чужденци" са англичанката Фани Хорн, французинът Мюрие, американците Клара и Джон Уинки. Естествената за един български автор (и читател) координатна система „българско" – „небългарско" тук е изцяло изместена. Това изместване, заедно с пълното елиминиране на българската гледна точка, предлага на нашия читател възможността за максимално дистанциране и абстрахиране от проблематиката „родно"- „неродно", като блокира възможното „българско" пристрастие. Още повече, че поради геополитическата отдалеченост на Испания от България българската читателска публика не разполага със свои стереотипи за тази страна. Доколкото ги има, те са отражение на европейските стереотипи, при това проникнали единствено по книжен път. Есето на Борис Шивачев „Трагична и друга Испания" коментира същия факт: „Тези Испании (описани от чужденците писатели) живеят още във въображението на лековерни и наивни читатели от целия свят. И когато пристигнат в Испания, така осветлените чужденци, те се ограничават да виждат това, което идва да потвърди вече създадените впечатления.(...) Нещо подобно се случи с модерните писатели, които се интересуват от Испания... Те не описват това, което виждат, но това, което са знаели преди."[12]

Същевременно, наскоро приключилата Испанска гражданска война е придала на Испания социално-политическа актуалност, която е обърнала погледите на цял свят към нея. Това съчетание между неизвестност и интерес превръща испанската действителност в особено подходящ за фабулиране литературен обект. Тъкмо затова българският читател безпроблемно възприема този „испански" роман. Разбира се, „испанският комплекс" на автора (по израза на Кр. Куюмджиев) изиграва решаваща роля за избора на испанския сюжет в „Осъдени души".

Етническият произход има значение и за отношенията между персонажите. Димов изправя един срещу друг герои от различни етноси, за да подчертае, че контрастът между тях и допълнителните препятствия в между-

личностните отношения се неутрализират в любовта. Върху основата на етническите (и социални) различия Димов всъщност търси да открои по-релефно общото, архетипното във и между персонажите си.

Доколкото фабулизираните отношения между персонажите отразяват вътрешни, интрапсихични отношения, Димов подбира за усложнените в психологически план герои „сложни" партньори. Поставянето на даден персонаж в широкообхватно етническо и социално пространство корелира с повишена способност от страна на този персонаж да възприема и осмисля чуждото в собствената си психика. Поливалентните връзки на индивида с външния свят са израз на склонността му да влиза в контакт с различни свои – съзнавани и несъзнавани – интрапсихични аспекти. Например Ирина е „зададена" чрез любовта си към Борис и Павел, но и чрез сантимента си към чужденеца фон Гайер. Така се проявява онази широта и многоплановост на нейния вътрешен свят, която ѝ помага да осъзнае противоречията си и в този смисъл я прави по-цялостна. Вътрешната неопределеност на Елена Петрашева (експонирана на първо място чрез нейния смесен етнически произход) е усилена чрез връзките ѝ с различни по националност мъже – германци, австрийци, французи и на последно място българи. Много интересен е внезапният изблик на бащински инстинкт у заклетия самотник и егоист Костов. Пробуждането на бащинството е отключено от срещата с двойно „чуждото" дете – от други родители и от друга националност. В психически план това чувство е било така дълбоко изолирано и неосъзнато, че за да може да завладее изцяло личността на персонажа, е била нужна тъкмо такава силна външна провокация.

Пристрастието на Димов към преобръщане на видимото, към демаскиране на явното, към задаване на контрасти и снемането им, към сближаване на различното и раздалечаване на сходното създава усложнения и в етническото припознаване на някои от героите му.

До недвусмисления германец Бенц Димов не поставя недвусмислена българка. Елена Петрашева е потомка на българин и французойка (освен това превъзходният ѝ немски я представя като приобщена към германската култура), така че читателят е изправен пред дилемата – как да я идентифицира. Но пред същата дилема се намира и самата героиня. В крайна сметка у нея надделява не българското, не френското, което е зададено чрез кръвта, нито германско-австрийското, с което я свързва езикът, а левантинското, към което я приобщава детството и юношеството ѝ в Цариград и което най-добре кореспондира с тъмната страна на архетипната ѝ женска природа.

Двойката Фани Хорн – Рикардо де Ередиа на пръв поглед изглежда достатъчно ясно дефинирана етнически: англичанка и испанец. Но ако в жилите на Ередиа тече кръвта на испански благородник, то испанското у него е силно неутрализирано от принадлежността му към йезуитския орден, който е

част от наднационалната „католическа империя“. На този персонаж е противопоставена „ясната“ англичанка Фани Хорн, която в стремежа си да постигне любовта на Еридиа все повече се отдалечава от „английското“ в себе си. Всъщност тя е започнала да се отдалечава от „родното“ още преди срещата си с испанския монах – след като напуска Англия и обикаля Европа с французина Мюрие, за да попадне в Испания в компанията на американските си приятели.

***

Дотук говорихме главно за първото значение на понятието „чуждо“ в творчеството на Димов. Маркирахме и връзката между „външното“, „етническо“ проявление на „чуждото“ и корелацията му с интрапсихичното. Но същностното метафоризиране на „чуждото“ се осъществява чрез „отчуждението“.

Алиенацията като лайтмотив на 20. век маркира всички направления на модернизма, а екзистенциализмът дава философските измерения на тази проблематика. Именно в такива философски и културни параметри трябва да се разглежда отчуждението в творчеството на Димов. Това е духът на времето, на който Димов откликва. Безсмислено е да търсим корените му в родни или чужди източници. Каквото и изобилие от готови образци да намираме например у Херман Хесе, Томас Ман, Кафка и т. н., все пак Димов е тръгнал по свой път. За него най-важна е не социалната изолация – за разлика например знаменитите аутсайдери на Хесе или Кафка, неговите герои са вградими или вградени, – а неспособността им да постигнат пълноценна междуличностна връзка. Отчуждението е цената, която героите на Димов плащат за това, че са ярки индивидуалности. Кр. Куюмджиев интуитивно е усетил интереса на Димов към „изключителни характери“: „За Димитър Димов хората са интересни и трагични, когато се откъснат от средата си, когато се превърнат в космополити и в известна степен в несретници.“ Но всъщност те се откъсват, тъй като вече са белязани с изключителност (в каквато и среда да попаднe, колкото и да се приспособи към нея, Ирина винаги се откроява – не като аутсайдер, а като личност). На това се дължи усещането им за трагична изолация, а не на „арктическа самотност, характерна за човека в буржоазния мир“ – израз, с който Кр. Куюмджиев[13] характеризира Фани Хорн.

Колкото повече осъзнават себе си като различни и затова самотни, толкова по-силно героите на Димов се стремят към преодоляване на алиенацията чрез любовта. Но търсейки достоен партньор за себе си, те закономерно биват привлечени единствено от равни на тях в самотата, ярки личности. Тъкмо затова двойката не успява да постигне единение. Изолацията на единия се мултиплицира у другия. В избора си героят се насочва към партньор,

който не е в състояние (Елена Петрашева, Борис Морев) или няма право (отец Ередиа) да обича.

Отчуждението е външно проявление на самоотчуждението в интрапсихичен план. Кр. Куюмджиев прозира новаторството на Димов в изобразяването на „тая раздробеност на съзнанието и мисълта", у модерния „нецялостен, неединен човек[14]. Ако продължим тази линия на разсъждение, ще достигнем до извода, че не симптоматиката на „раздробеното съзнание" е израз на модерната личност, а диагностицирането му, едновременно с осъзнаването на неспособността да се намери лек за „болестта". У Димов отчуждението и самоотчуждението получава морални измерения. В този смисъл не споделяме мнението на онези, които виждат в отношението на автора към човешките истории само хладното любопитство на учения и естета, които допускат, че у него моралната гледна точка е заменена с естетичната[15].

***

Нека обобщим: чуждото в творчеството на Димов е базисно за наративната му стратегия. На него се крепят и фабулата, и образите, и разказваческата гледна точка. Без да се включва в опозиция с родното/българското, то е директен подстъп към най-значимите философско-психологически търсения на автора. То е заложено и като стратегия на прочита на творчеството му. Ако читателят се размине с „чуждото" – ако го омаловажи или интерпретира погрешно, значи се е разминал с Димов. Нещо повече: „навътре към чуждото" предлага рецептивна стратегия, през която възприемащият може да „чете" собственото си интрапсихично. Теоретично осмисляне на подобен тип отношение автор–творба–читател дава немският изследовател Карл Пицкер в рамките на психоаналитичния херменевтичен подход към литературата.[16] Комуникацията на читателя с автора посредством творбата Пицкер разглежда като аналог на психоаналитичната ситуация, пораждаща пренос и контрапренос. На „преноса" от автора към творбата читателят откликва с „контрапренос", при което наслагва своя психологическа проблематика върху това, което авторът е вложил в текста. И ако в творбите си Димов принуждава героите да се саморефлектират, към подобна процедура подбужда и читателите си – поне онзи, които са способни и готови да се изправят пред собствените си психически бездни.

За изследователя обаче това е подтик да осъзнае и осмисли своята комуникативна ситуация в светлината на „табуизиращите граници на културно-историческия контекст, на „литературната идеология", на индивидуалните психични съдържания" (Пицкер). Само така той може се абстрахира както от тенденциозните наслоенията на „Димовото време", така и от клопката на най-новите клишета.

Бележки:

[1] **Константинова**, Е. Въображаемо и реално. С., 1987.

[2] **Шивачев**, Б. За старите къщи и за новия дух. // *Мисъл*, 1930, № 31.

[3] **Шивачев**, Б. Космополитизъм и литература. // *Идеи*, 1932, № 6.

[4] **Атанасов**, Н. // *Вчера* и днес, № 58, 1939.

[5] **Ликов**, Ал. // *Изкуство* и критика, 1941, № 4–5.

[6] **Георгиев**, Л. Стихията на анализатора : Поглед към ранното творчество на Д. Димов. // Георгиев, Л. Критически претворения : Проблеми и портрети. С., 1974, с. 121–151.

[7] Вж. **Куюмджиев**, Кр. Димитър Димов. С., 1987, с. 44.

[8] Пак там.

[9] **Unamuno**, M. de. Tres novelas exemplares y un prologo. Madrid, 1968.

[10] **Руж**, Ив. Един премиран роман. // *Раб.* дело, № 148, 5 юли 1946.

[11] Вж. **Куюмджиев**, Кр. Цит. съч.

[12] **Шивачев**, Б. Трагична и друга Испания. // Шивачев, Б. Съчинения. Т. 1. Космополитизъм и литература. С., 1947, с. 12.

[13] **Куюмджиев**, Кр. Цит. съч., с. 248–249.

[14] Пак там, с. 253.

[15] Пак там, с. 37.

[16] **Pietzcker**, C. Lesend interpretieren. Zür psychoanalytischen Deutung literarischer Texte. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1992.

Румен Шивачев
БАН – Институт за литература

Образът на Йов у Илия Волен

Йов е един от най-драматичните библейски герои и въобще представители на човечеството в световната култура. Поради това както цялото му старозаветно битие, така и всеки по-самостоятелен фрагмент от него представлява художествено-интерпретативен, философски, психологически и хуманистичен обект и мотив през всички епохи. Знаменитата картина на Рубенс в Лувъра „Йов измъчван от демони" илюстрира мотива за борбата на човека със самия себе си, разказва един мистичен сюжет из телеологичните пространства на екзистенциалния свят в условията на дълбинни колизии. Малката едноименна поредица от анонимни, но сочени за шедьоври скулптурни миниатюри от XV в. в библиотеката „Сент Жьоневиев" интерпретира Йов като „самочовек" и може да се смята за далечен предтеча на Свръхчовека от XIX и началото на XX в. Почти христологичен пробив в старозаветните семейно-патриархални отношения прави френският караваджист Жорж дьо ла Ла Тур с картината си „Йов и жена му", в която – сякаш само регулативно – са преодолени различията между половете с произтичащите от това последствия в светогледите, чувствителността, отношенията и асоциативно се осъществява интертекстова връзка между утешителните констатации на стария Еклесиаст – „По-добре са двама, отколкото един, защото те имат добра награда за труда си" (Екл. 4:9), и обнадеждващите стихове на новозаветния евангелист Матей – „Защото във възкресението нито се женят, нито се омъжват, но са като (Божии) ангели на небето" (Мат. 22:30).

Образът на Йов съсредоточава в себе си разно-национални и разновременни културни пластове и не случайно представлява постоянен интерес и за аналитичната психология на Карл Юнг и неговите последователи. Произведение, в чието заглавие фигурира името на Йов, е вече произведение с по-особен статут, произведение, натоварено с по-богата знакова система, с по-тежка и по-плътна символичност, с по-изострена акцентност и по-дълбока смисловост, но винаги с еднакво предизвикателна вариантност. От една страна, по-строго придържане към библейския текст и предложен изход от ком-

плексната общочовешка трагика на Йов в посока изравняването му с Бога в едноименната драма на Ив. Грозев. От друга, свободно художническо отношение към първоизточника и жанра му в драматичната поема „Йов“ на Ем. Попдимитров, в която страданието се откроява като съ-действителност на човешкото битие. От трета страна пък, радикалните влияния на модерните времена върху художническите нагласи и интерпретации на мотива (и проблема) „Йов“ от гледна точка на техните светогледни и идейни – етико-естетически, социални, исторически и културни – тенденции. Изразител именно на такава гледна точка е новелата „Йов“ от Илия Волен. Накратко ще набележа и ще се спра само на онези моменти от нея, които според мен са изразители на влиянията на модерния и социализиращ се – спрямо предходните епохи – XX век.

Писана през тенденциозни времена, „Йов“ на Илия Волен действително е изразител на цялата тяхна характерност и с това представлява особен интерес за изследователя. По твърде необичаен начин е решен проблемът с многообразната, разно-човешка (с оглед универсализма на страданието) трагика, комплицирана в образа на библейския герой. Именно **решен**, за разлика от общо взето традиционната художествена интерпретация, която маркирах с няколкото екскурса в началото на този текст. Тя се характеризира с това, че историята (съдбата) на Йов е предимно сюжетно фрагментирана, като самият сюжет представлява автономен философски акцент, който пък в художествено отношение диалогизира в една или друга степен със своя жанров първоизточник – Библията – независимо от свободната творческа волеизява.

Новелата на Илия Волен не търси и не осъществява такъв диалог, а сякаш самостоятелно се изгражда, следвайки собствения си сюжет. Поради това тя не завършва със страданието, а и с неговия изход – за разлика от обичайната сюжетна съсредоточеност в повечето художествени интерпретации на мотива. Решението у Волен е **щастливо**, т.е. не само е намерен изход, но той е и заявен с категоричността на патоса. Финалът на творбата представлява апотеоз на изхода и на победата на Йов над трагичното и над страданието в битието. В познатите ми интерпретации трагиката на образа е повече имплицитна, повече концентрирана във вътре-човешкото (вътре-индивидуалното), дори когато е насочена навън към трансценденталното или към божественото. Затова самият проблем изглежда повече фиксиран и фокусиран, затворен, о-граничен и зададен най-вече върху личностно-човешката индивидуална същност на Йов. Така тя **вертикално** се разгръща посредством разните (всевъзможните) форми на съществуващото страдание (добива статут на **мултииндивидуален човек**) и се трансформира в символ-квинтесенция, представяща идеята-послание: колкото повече и по-голямо е страданието (защото то е навсякъде и вечно), толкова по-голямо е „разширяването“ на

Йов с оглед способността на човека да понесе неизразимото количество от него. Вследствие на това конкретната, мултииндивидуалната личност на Йов излиза от дълбинните си граници и се разгръща – но вече хоризонтално – до мащабите на все-цяло-човешкото (добива статут на **мултисоциален човек**, **homo ludens**), за да се проявят квази-моралната сила и героико-титаническата устойчивост на човека изобщо (отъждествен вече с човечеството); за да се открои несъкрушимостта му пред лично-обществените, природо-космичните и трансцендентално-божествените фактори на враждебността и разрушението. Накрая: за да се изпълни до своята крайност квинтесенцията-послание, съдържаща се в тоталния образ на библейския Йов.

В познатите ми интерпретации на мотива героят не е подчертано социален тип, т.е. нарастващ в посока на мултисоциалния човек. У Илия Волен – напротив – социалността на битието е проникнала личността на Назаров-Йов и в твърде висока степен е формирала нейния вътрешен свят (именно тук е изразена една от тенденциите на епохата – социализацията на човека, започнала още с индустриално-техническата революция през XVIII в. и засилваща се през XX в.). Без да е непременно екстремна и създаваща конфликти в отношенията на героя с другите (мисловният му характер го предразполага към стоицизъм), социалността на битието играе изключително важна роля в неговото отношение и към религията, и към свещеническия сан, и към хората, и към бедата, която го сполита, и към живота и смъртта. Образът на Йов в новелата е имплициран не в трансцендентално-екзистенциалното, а в социално-етическото, което определя и характера на върховните му въпроси за Бога, вярата, религията, страданието.

Назаров-Йов пътува сред (и през) едно подигравчийско неверие, чиято словоблудствена реч го смущава и която огражда с враждебност представите му за идеала да стане „добър свещеник“*. Социалността на битието, пренаситена с говори, които разколебават първичните му упования във вярата, раздвоява и неговата представа за свещеника като доближаващ се до Бога човек. Попът в „Йов“ е социална, а не посредническа фигура между Бога и човека. Ала неверието и компенсиращото го суеверие, заобикалящи героя на Волен, способстват за развитието и задълбочаването на неговата наблюдателност, изострят и мисловността му, чрез която той се домогва до същинските въпроси на библейския Йов.

Посредничеството между Бога и човека, което Назаров търси и преди, и след гибелта на сина си, възниква спонтанно и естествено само в условията на самотни медитации и напрежения. В тях той вече не е свещеник, а **човек**.

---

* Всички цитати са по: **Волен**, Илия. Йов. С., 1964.

След трагедията с неговия син това посредничество (и особено монологът му в глава VIII) окончателно определя и по-нататъшния му избор. Намерението на Назаров да стане свещеник, и то „добър свещеник", също е посрещнато от най-близките му по такъв начин, че да раздвои и подкопае представата му за свещеника, внасяйки още по-сериозно разколебаване у него по въпросите, отнасящи се до вярата. Твърде изопачен в същността си от майка му е свещеникът-поп. Неговата дейност и мисията му са сведени единствено до замогването (като изход от сиромашията): „Зле ли му е на попа наш? Мъкнат му торбите с порязаниците!... По Гергьовден – агнешки плешки, по Водици като ръси, кола върви след него: брашно, боб, вълна, кожи, повясма – кой каквото има, му дава! И направи пари човекът – накупи си ниви, воденица, вършачка!... Седи си той на сушина, седи си на сянка и хората му принасят!..." Разбира се, тези знакови действия и реч на също знакови персонажи разгръщат пред читателя огромния космос, който обхваща малката новела на Илия Волен. Те разкриват огромния социален дискомфорт в който живее Назаров, гигантското разминаване между представите за духовното и неговата реалност.

Както споменах, с разколебаната си вяра в Бога, провокирана от специфичното обществено неверие, Назаров се изправя като своеобразен посредник между служителя и Бога – като човек, който обаче може да защити избора и идеала си. С особена категоричност тази защита е показана в своята работеща вече отчужденост у него в края на IV глава при неговото завръщане в селото: „Жена му го гледаше и плачеше. Майка му го гледаше и плачеше. Като се спря при тях, Йона захлупи глава на рамото му, пък майка му занарежда: – Маминият ми той, почерни се младичък! Отсега нататък ще е настрана от хората: няма хоро, няма сватба, няма веселия за него! – Но ще има „готов комат" – злобно ѝ отвърна той...". Макар мирът между най-близките да е запазен, макар конфликтът да е потушен с жеста на прегръщане, духовната самота, в която е затворен Назаров, остава същинският свят, в който той живее.

Реминисценциите и ретардациите, с които си служи писателят, ситуирането на героя сред природата способстват да се проследят душевното му развитие и подготовката му за сблъсъка с нещастието и за последващия го избор. Макар и обикнал свещеничеството, Назаров не избягва човешките си мисли за греха, за плътта, за доброто и злото, за тънките граници между религията и вярата. Той наблюдава и измерва света с човешки очи, приема и разбира естествеността на съ-съществуването на доброто и злото, на взаимноотричащите се категории на битието. „Отчуждаването на селяните от църквата" и умножаването на „отрицателите на религията", разкрити от Илия Волен като процес, формиращ религиозно-мисловната самотност на героя – заобикалящото го демонстративно неверие, съчетано с изпразненост от сми-

сăл, очертават и една друга линия в художествено-интерпретативното решение на мотива „Йов“. Макар самият Назаров да не проявява ответна враждебност или поне да не демонстрира отстояване на идеала и разбиранията си (той не е бунтовник-романтик и съвсем не носи патоса на своето време), сам заживява собствен духовен живот, без да се уповава на приятели, с които да споделя съмненията и наблюденията си, разчитайки на продуктивни и окуражителни спорове върху тях. Това подчертава тоталния характер на социалното битие, продуциращ един дисбаланс между личността и социума и поддържащ „тих“ и „мирен“ (но всъщност ентропиен) конфликт между тях.

Разбира се, многоликото неверие в средата на Назаров представя само един от сложните аспекти на мотива „Йов“ в новелата на Илия Волен. Той обаче е ключово важен за избора на героя му след трагедията с неговия син. Тя е преживяна. Страданието отминава. Настъпва смирението. Животът не спира. Той налага своите изисквания, повелява себе си. Назаров не може и не иска да го спре. Тогава? „Николай Назаров най-напред стана пчелар на стопанството – харесваше му тая тиха, замислена работа сред тези трудолюбиви, честни работници пчелите. Но беше пчелар само едно лято. Не му се стоеше така откъснат, самотен – искаше да иде при хората, сред хората“. Самотата не му понася, в нея той вероятно си спомня за трагедията, за своето свещеничество; тя го връща към мислите, към драмата на... Йов: да пострада и да се изправи открито пред Бога със своите дълбинни все-човешки въпроси.

Преместването на Назаров от „самотническото“ пчеларство в „колективното“ лозарство е натоварено с изключителна символика. Дали героят на Волен се освобождава от (напуска) сложния и драматичен свят на библейския герой, поемайки пътя на хората и на забравата? Тук именно е специфичното и предизвикателно, дискусионното и философско решение на писателя. За разлика от цитираните по-напред творби в литературата и изобразителното изкуство, от познатите акценти върху отделните детайли на историята (съдбата) на библейския и художествено-философския Йов Илия Волен предлага решение на проблема в **колективно-човешкото**. Назаров-Йов сякаш потъва в колектива на човечеството – пожертвал, решил, приобщил или забравил? – онази своя „малка“ драма, започнала с идеала и колебанията върху него, с честното съ-поставяне на своя човешки свят с необозримия свят на духовното; преминала през личната трагедия и последващите я колизии, подложена на подяждащото неверие на средата.

Бог или човек, човек или човечество, Назаров или Йов? Кой е победител и кой е победеният – времето или вечността, Бог или Човек, оптимизмът или песимизмът, животът или смъртта? Или всички те съществуват съвместно? С тези дилеми всъщност завършва новелата на Илия Волен. Те правят творбата му отворена, макар той да затваря историята (съдбата) на своя Йов, раз-

казвайки я отначало докрай, вместо да предпочете отделен детайл (сюжет) от библейската или познатата художествена история на драматичния герой. Предпочетен е също оптимистичният финал – такъв, какъвто е и в „Книга на Йов“. Но дали по този начин Йов не остава по-предизвикателен към човека, отколкото към Бога?

Богомил Попов
БАН – Институт за литература

Единството и множествеността на гледните точки в „Барутен буквар“ на Йордан Радичков

Предизвикали толкова разногласия в нашата литературна критика, не много време след излизането на сборниците разкази „Свирепо настроение“ и „Водолей“ Йордан Радичков отново създава оживление в културното ежедневие. Ала не с предизвикателството, което представляваха посочените два сборника, а с една книга, която със силата си окончателно го наложи сред най-талантливите ни съвременни белетристи. „Барутен буквар“ и досега е не само едно от най-добрите ни литературни произведения. Този неголям сборник разкази бе и си остана едно от върховите постижения в цялостното творчество на автора, а изминалите години утвърдиха неговото значение и за развитието на нашата съвременна проза изобщо.

По основните въпроси, които книгата постави и разреши в редица отношения, се писа много. Но „Барутен буквар“ наистина поставя немалко и твърде многообхватни проблеми; към тях съвременната ни критика и литературна наука ще продължават да се връщат и занапред.

Що се отнася до настоящото изследване, то представлява едно връщане към някои особености на най-силната част от „Барутен буквар“ – към двата цикъла разкази в него, включващи съответно „Ямурлук“, „Каруцата“, „Две щръклета“, „Момчето“, „Барутен буквар“ и „Хляб“, „Камъни“, „Милойко“.

Още тук, при най-общата постановка на въпроса, отново трябва да се съобразим с някои до голямата степен условни моменти – нещо, което при разглеждане на Радичковите творби почти във всички случаи е задължително. Става дума за условността на понятието „цикъл разкази“. Без да навлизаме в подробности – толкова повече, че проблемът е недостатъчно изяснен за съвременната ни белетристика, ще отбележим само някои основни неща които ни интересуват тук.

И в едната, и в другата група разкази липсва минимумът последователност в пространството и времето; няма определени причинно-следствени връзки в потока на пресъздаваните събития; не са установени и относително устойчиви (и взаимно подкрепящи или обуславящи се) паралели в развитие-

то на тези събития. Съответно липсва и развитие на характерите от разказ в разказ, няма централно в традиционния смисъл събитие, което да организира около себе си действията на героите и да предизвиква с развитието си каноничните завръзка, кулминация и развръзка. И тези най-общи несъвпадения с условията на циклизираната проза са различно обусловени и с различна изява в двете горепосочени групи разкази от сборника.

В първата от тях съществува някаква много далечна и твърде условна връзка с общия дух на сборника „Свирепо настроение". Както в него, така и във въпросната първа група разкази от „Барутен буквар" е налице една стилова полифония – но само в най-общ план. А в същност ефектът е точно обратният. В „Свирепо настроение" отделните гласове на разказвачите, отделните стилови фрагменти са, от една страна, унифицирани и в известен смисъл омаловажени. Това е наложено както от тяхната многобройност, от откъслечността и краткотрайността на проявленията им, така и от неустойчивостта на тези проявления. От другата страна, основният мотив за тяхно обединяване в повествователната цялост се състои в това да бъде показано взаимното им обезсилване в най-общия гротескно-ироничен контекст, в който ги поставя авторът.

Социален тип и индивидуалности в тези разкази няма – социалната действителност в един особено характерен, специфичен момент от своето развитие е показана чрез речевото поведение на няколко разказвачи и повествователи. Именно то представлява основата (и средството) за реализирането на сложната, неоднозначна позиция на автора. При подобни случаи, при подобен тип проза обикновено властват иронията и сатирата, гротеската и автопародията – и главното средство за тяхното установяване и комбиниране в повествованието е пресичането на гласовете на отделните разказвачи, тяхното преплитане и преповтаряне дори, което в немалка част от случаите е дословно.

Тези похвати имат своята реална основа именно предимно в такъв тип повествование – остро сатирично, наивистично-гротескно, подчертано иронично; там, където в най-голяма степен може да се стигне до деперсонализация.

В по-обемните творби от такъв тип ефектът се постига и по други начини и нека с оглед по-голямата яснота при постановката на проблема тук направим още съвсем бегла съпоставка, макар и с цената на малко отклонение.

В един от големите сатирични романи на века – „Параграф-22" – Джоузеф Хелър много уместно и сполучливо използва дословното, но единно във време-пространствено отношение преповтаряне на един разказвач от друг:

– Трябва да я видите гола – кикотеше се генерал Дрийдъл [...] в щаба на крилото тя има униформа от вишнева коприна, която е толкова пристегната, че цицките на гърдите ѝ стърчат като черни череши. [...] Толкова ѝ е опъната

униформата, че под нея няма място дори за гащи, нито за сутиен. [...] Изкарва му ума. Ако го хвана, че се докосва до нея или до някоя друга жена, веднага ще го разжалвам, редник ще го направя и ще го бутна наряд в кухнята цяла година...;

– В щаба тя има една униформа от вишнева коприна, която е толкова прилепнала, че цицките на гърдите ѝ стърчат като черни череши. Отдолу няма място дори за гащи и сутиен. Но ако се завъртя около нея или около което и да е друго момиче, той веднага ще ме разжалва редник ще ме направи и ще ме бутне наряд в кухнята цяла година. Тя ми изкарва ума...[1]

Повтарянето на еднакви реплики от страната на двамата разказвачи в дадения случай по своеобразен начин обединява техните потенциално различни, в случая дори противоположни гледни точки с подчертано сатиричен ефект, изравнява героите като психика и индивидуалност, а в контекста на цялото довежда и до по-обобщаващи типологични характеристики.

У Й. Радичков, в „Барутен буквар“, се наблюдава точно обратното – при преразказването на едни и същи случки и събития всеки от разказвачите прави това не само по свой начин, без да променя случката по същество, но и със „свой глас“ – в качеството на носител на определено и различно от това на останалите речево поведение. Същевременно всички гласове на разказвачите в първия цикъл остават в рамките на една монолитна обща „сказова“ интонация. И може би е най-добре да започнем оттук.

В първата от разглежданите две групи разкази основното събитие не е в центъра на сюжетно-фабулното разгръщане не е централно и в съзнанието на всички разказвачи. Нещо повече – в известен смисъл то се използва предимно като пробен камък за идентифицирането на всеки един от тях. Представлява пресечната точка, където се кръстосват съзнанието, психиката на предаващите го – а начинът, по който те го преразказват, тяхното речево поведение в този момент е с особено значение.

Основното събитие се преразказва, а не се повтаря дословно от страна на друг разказвач или на равнището на повествователя. И на фона на типологично еднородната (и подвеждаща) в този смисъл обща „сказова“ интонация за повечето от разказвачите то представлява идентифицирането им като действителни герои. В тази група разкази повествователят като обединяващ или ориентиращ фактор липсва – всеки от персонажите трябва да се представи сам. И тъй като събитията са твърде оскъдни и без развитие от разказ в разказ, това трябва да стане преди всичко посредством речевото поведение на тези разказвачи. В неговите рамки Радичков е трябвало да покаже и общото, и единичното – и то с еднаква сила: „Барутен буквар“ е книга преди всичко за особеното място на „малкия човечец“ в живота, за правото му на свой

избор, на своя мисъл, свой глас. Това изисква както една обобщаваща гледна точка от страна на автора (в дадения случай – избора на средата, от която са персонажите, предаването на нейната характеристика чрез най-общата „сказова“ интонация на носителите ѝ и под.), така и заемането на вътрешната позиция (разказите от името на всеки от героите, в които на фона на общото като психология, изразено главно на езиково равнище, да се открои достатъчно ясно и индивидуалното).

Социално мислещият персонаж е и социално действаща и социално говореща фигура в художественото произведение. Радичковите герои в разглеждания цикъл разкази обаче са не толкова действащи, колкото размишляващи и съобразяващи. Централните в традиционния смисъл събития тук се оказват всъщност периферни – както по отношение на композицията на отделните разкази, така и що се отнася до важността им. Основното повествователно градиво при това положение се оказват конкретно социалните или пък асоциативните, с лиричен тон размисли и представи на героите, които в крайна сметка имат речеви израз – чрез вътрешния монолог или пряка реч. Героите ни толкова описват случилото се, колкото кръжат около него – и нерядко на значително разстояние – посредством „битовите“ си асоциации. Именно с оглед на това неоправдано на пръв поглед отсъствие на стабилен сюжетно-събитиен център и на асистиращи случки, които биха поддържали фабулното напрежение и последователност, в последна сметка се оказва съвсем закономерно. И преди всичко дотолкова, доколкото в дадения случай не са важни действията на героите в определена ситуация (сама по себе си тази ситуация е незначителна), а тяхното речево поведение – пред себе си, в контакт с другите или предадено чрез другите.

При ползването на няколко разказвачи, на няколко гледни точки, на няколко типа речево поведение – в роман, цикъл разкази или в отделен разказ – неизменно се стига до тяхното пресичане, до пресичането на техните зони. От начина, по който се осъществява зависи неговата функционалност в повествованието: това пресичане в творбите на силните прозаици винаги е с точно определена цел, винаги е свързано с определено поведение от страна на разказвачите и повествователите.

В този смисъл в разглежданата група разкази закономерно се открояват два типа разминаване в предаването на едно и също нещо (случка или разговор) от двама или повече разказвачи – в контекста на общо взето еднаквия им манталитет. Тази еднаквост обусловена от общата социална принадлежност на неговите носителите – Лазар и Две щръклета са съселяни, Флоро е от близкото село, момчето от едноименния разказ е „сестрин син“ на Флоро и т.н. Така се стига до сравнително монолитния сказ, в който са издържани петте разказа (по-осезателно отклонение в това отношение се наблюдава в

„Момчето“, вж. по-долу), а следователно – и до изясняването на авторовата условно най-обща позиция, за която вече се спомена.

Това все още не значи, че героите са едни и същи – те не говорят на един език, не им липсва речева индивидуалност. Стремежът на автора е съвсем друг, не към унифицирането на персонажите – индивидуалността на разказвачите в този цикъл е съзнателно търсена. Тя е с основно значение за общия идеен замисъл и проявите ѝ са на езиково равнище – видяхме вече, че те трудно биха могли да се осъществят по друг начин в контекста на тези пет „изповеди“.

Но да се върнем към двата типа разминаване. Първият от тях засяга и петимата разказвачи – в монолога си всеки един от тях намира място за преразказването на един или двама от останалите. И това е именно преразказ, несъвпадащ време – пространствено с първоизточника, без ясно видими паралели с него, в свой контекст и със свой език. Тоест това е своето (единичното) слово на героя, представено на фона на чуждото (общото) слово; чуждо и общо дотолкова, доколкото от една страна е в основата на общата „сказова“ интонация, а от друга страна представя словната фактура на една и съща позната случка:

„А бе, Лазаре, я докато не се е вдигнала мъглата, да идем у Керкезката гора да отсечеме по некоя и друга върлина. Ще ги натрупаме отдолу в колите, ще натоварим отгоре царевичака, кой ще ти види!“ „Ей, викам на Две щръклета, да сечеш дърво у мъгла, ще те чуят на пет километра. Кога е мъгла, много се чува, не знам що е така, ама се чува!“ „Чува се, казва Две щръклета, ама се не вижда. Кога се не вижда, е по-добре. Аз ще взема да отсека малко върлини“... („Ямурлук“);

Викам на Лазар: „Лазаре, така и така, в мъглата сме невидими, що не влезем в Керкезката гора да клъцнем некоя и друга върлина.“ Той вика: „Ей, невидими сме, ама като удариш с брадва, ще те чуят чак някъде си. В мъглата много се чува.“ А бе чува се, не чува се, аз ще влеза. По-важното е, че сме не видиме!“ („Две щръклета“)

При такива преразказвания на един герой от друг индивидуалното е допълнително акцентувано. Централното събитие в разказите „Ямурлук“ и „Две щръклета“е едно и също, както и реакцията на двамата герои – те участват в съпротивителното движение с мълчанието си. Но извън различията в общото им речево поведение, което основно цели оформянето на обобщения речеви портрет на разказвачите, с особено значение тук е отклонението при предаването на идентични ситуации, т.е. своето слово в контекста на основаващото се на единния манталитет на разказвачите общо (и в този смисъл чуждо) слово.

В рамките на това сближаване и разграничаване се реализира още една единно-разнопосочна гледна точка – чрез втория тип разминаване в преразказванията. Той вече е по-усложнен с двойна насоченост. Конкретно: от една страна разграничава Флоро от социално най-близките му Лазар и Две щръклета (при което няма преразказ на една и съща случка, но тук това е несъществено, доколкото е на лице предаването от страна на двама разказвачи на една и съща най-обща ситуация); т.е. налице е достатъчното условие за реализирането на своето слово от страна на отделните участници в събитията, срв.:

> Човекът държеше пръста на устата си – да мълча, значи, – имаше бомба на пояса и носеше карабина. Беше по риза и един елек, елекът само на дупки. Разбрах, че **от ония, дето скитат из гората**... („Ямурлук“);

> **Човекът**, като бягал, хвърлил ямурлука на храста, **внесъл заблуда в джандарите**. Поручикът се вбесява от тая работа, връща се с всички **джандари** в къщата, арестува стопанина и още същата нощ го погребват жив, а къщата полели с газ и я запалили, **щото тоя човек бил ятак**... („Две щръклета“);

> **Жандармерия** фучи по селата, **коя пеша, коя моторизирана, коя конна** – привиква народеца да го разпитва. [...] Понякога **жандармерията** подпали **яташка или партизанска къща**.

От друга страна, отнесен към монолога на момчето („Момчето“), разказът на Флоро показва наличието на определена дистанция и от него, срв.:

> На връщане ме посреща в гората сестриният ми син, казва ми да отида **на огняната воденица**, там ще ми се обади човек вечерта, ще ми предаде работи, които да оставя под моста... („Каруцата“);

> Един ден го чаках под манастира, казах му, че трябва да отиде **на валцовата мелница**, там ще дойде човек **с парола**, ще му **предаде каквото е необходимо**, и през нощта бай Флоро ще го остави под моста. **Касаеше се за оръжие**. („Момчето“)

С други думи, чрез тази група разкази на основата на една факултативно единна гледна точка – тази на „малкия човек“ от народа – авторът реализира и своеобразна множественост на позициите. Предимно на езиково равнище, в рамките на относително стабилна „сказова“ интонация на „примитива“, са моделирани не само социални типове (речта на момчето се разграничава твърде осезателно от тази на останалите герои), но и човешки индивидуалности. Всички разказвачи са с реализирано право на свое слово в рамките на услов-

но общото (чуждо по отношение на тях) слово на обобщения образ на разказвачите в този цикъл.

Доста по-различно стоят нещата в разказите „Хляб“, „Камъни“ и „Милойко“. Тук повествованието е с друга движеща сила, със съвсем различна емоционална насоченост – лирично-баладичната. Това до голяма степен обуславя появата на нов водещ повествованието разказвачът автор. Но и тук, в условията на новите отношения – че не само между разказвач и разказвач, но и между повествовател и разказвач, – основният принцип при редуването, преливането, пресичането между отделните гледни точки се спазва последователно. Тоест в рамките на тази група разкази отново има случаи на преразказване на един разказвач от друг и отново всеки от тях запазва правото си на свое виждане, на свой глас в иначе единното в стилово отношение повествование. С едно допълнение – тук са налице и съответните модификации с оглед реализирането на второто основно отношение: разказвач-повествовател:

> Леко Алексов плю на дланта си, хвана чука, примижа с едното око и удари върху длетото. **В същия миг се чу трясък и камъкът се разцепи, сякаш гръм го беше ударил в сърцето**. „А!“ – каза Леко Алексов и изпусна чука. Милойко трепна, вгледа се в разполовения камък, после в побелялото лице на човека. И очите на човека бяха станали **някак каменни**... („Камъни“ – разказът се води от името на повествователя);

> И щом удари с длетото, камъкът се разполови, **като че го бяха взривили с барут**; и щом видях аз как Леко Алексов пребледня, а така също и очите му пребледняха тутакси разбрах кой изяде бай Ангел и леля Василка... („Милойко“ – повествование от името но разказвача).

Цитираните откъси показват преразказване на повествователя от разказвач в рамките на цикъла. В случаите на обратно пресичане на зоните – когато повествователят преразказва някога от разказвачите – вече е налице дословно повторение. Но така не се нарушава общата закономерност в това отношение, която бе установена, напротив – така тя се акцентува допълнително. Защото в тези случаи повествователят повтаря разказвачите от своята зона, предава онези техни реплики, които самият той вече е включвал в описанията си – т.е. повествователят фактически сам се преразказва.

При това тези повторени ситуации и фрази – атрибути на гледната точка на повествователя – доста се различават от автентичното речево поведение на самият разказвач. С това, от една страна, окончателно се завършва неговата самоидентификация, а от друга – в контекста на цялото се дооформя необходимата допълнителна гледна точка на повествователя, срв.:

Бъбрем с Флоро, пуша некоя и друга цигара, после си продължавам по пътя. При Леко Алексов се не отбивам, много отломки фърчат от неговите камъни, не знаеш дали няма някоя да ти влезе в окото. При него требе да стоиш по-далечко и да викаш, като приказваш. Затуй при него не се отбивам, само през оградата попогледна какво прави... („Хляб“);

При Леко Алексов той също се спираше, само че до оградата. Подпре се с лакти на оградата, побъбрят едно-друго, Леко Алексов го кани да влезе, но хлебарят поклаща глава – не обича да гледа каменни кръстове, а много каменна люспа хвърчи изпод длетото, може някоя люспа да ти влезе в окото. „Истина е, казва Леко Алексов, камъкът не е, като да месиш тестото, с голи ръце го правиш на хлебове. С голи ръце не можеш да излезеш срещу камъка! Чук требе тука, стоманено длето требе! Като го натиснеш камъка със стомана отгоре, да видиш как и той става по-мек от тестото и те слуша. „Така така е!“ – казва Ангел Колов и си отминава по пътя... („Камъни“);

Ангел Колов не влиза в двора му, ами се подпира с лакти на оградата. „Не обичам да гледам каменни кръстове, Леко, казва хлебарят, а и много каменна люспа хвърчи изпод длетото ти, може некоя люспа да ми влезе в окото!“ „Истина е, казва Леко... камъкът не е, като да месиш хлебове. С голи ръце не можеш да излезеш срещу него. Чук требе тука, стоманено длето требе! Като го натиснеш камъка със стомана отгоре, да видиш как става по-мек и от тесто и те слуша.“ „Така е, така е!“ казва Ангел Колов и отминава по пътя... („Камъни“).

Допълнителна гледна точка на повествователя впрочем не е нито изолирано, нито рязко разграничаваща се от останалите. Нещо повече – именно в двата основни момента, когато това би могло да се покаже, позицията на повествователя тежнее към своеобразно приспособяване към общата „сказова“ интонация: посредством плавното неусетно преливане между реалност и баладичност, и отделно от това – на езиково равнище. Така в началото на „Камъни“, след необходимите за установяването на нова гледна точка отклонения, повествованието постепенно се връща към общата за цикъла „сказова“ интонация:

...камък много в моя берковски край [...] ако човек погледне нивиците как **са се струпали** една до друга и се застават по опашките из баирите, ще види да стърчат и там камъни [...] В селцата на различни места са натрупани осови камъни, по тия осови кантонерите дават линия за строеж на нови къщи [...] Много камък е пръснат из порочищата, а и много римски камък спи в земята ни [...] моя край една козя пътека да проправиш, пак требе да се преборишь с камъка и ако луда река пресече пътя ти, пак с камък **требе** да свържеш двата бряга...

Прехвърлянето на действията и събитията от реалността в сферата на баладичното се реализира по общо взето същия начин-предимно на основата на приобщаването на повествователя към „сказовата" интонация на персонажите и чрез използването на вече познатото, т.е. на преразказването на предадени на героите- разказвачи събития. А така става възможно максимално пълноценното използване на множествеността на гледните точки – с цялото многообразие на външни и вътрешни, обективни и субективни, реални и „нереални" (баладични) смислово-емоционални аспекти при описанията.

Нека обърнем внимание – всичко това се постига по съвършено нов и за самия Радичков начин: без драстичните посегателства върху сюжетността и свръхактивното участие на автора, без гротесковото преплитане и взаимно обезсилване на голям брой разказвачески гласове в повествованието, но и без изкуствения до голяма степен, наивно-възторжен лиризъм на разказвача от творбите на ранния Радичков.

Благодарение на усета си към „примитива" и на способността си да се дистанцира – както от него, така и от преценяващото интелектуално съзнание – Йордан Радичков успява да обедини и в необходимата степен, и на подходящи места да разграничава социалнотипологичното от индивидуалното. Нещо повече – съумява да представи естествено тяхното саморазграничаване; да внуши усещане за единичност у хора в ситуации, които обикновено сме свикнали да приемаме някак без уговорка като безименно цяло.

В сборника „Барутен буквар" принципът за единство и множественост на гледните точки е използван по нов начин, с нови цели което впрочем е една много важна страна в цялостното творческо развитие на писателя.

За съжаление, въпросите за отношението между спецификата на образа на автора и особеностите на стила са достатъчно изяснени, а освен това по-цялостното стилистично изследване на творчеството на Радичков би трябвало да представлява отделен труд.

Бележки:

[1] Цит. по: **Хелър**, Дж. Параграф 22. прев. Б. Атанасов. С., 1982, с. 246–247.

Ерика Лазарова
БАН – Център по наукознание и история на науката

Ставащото битие, или историческият роман като намиране на изгубеното време

Настоящето е неразбираемо без миналото.
Новалис

Историческият роман предполага определена степен на теоретична зрялост на обществото съзнание. Необходим бе *съзнателният историзъм* на романтическия светоглед[1], за да се появи той на литературната сцена и историята да се самосъзнание като *един от главните герои* във всемирната драма на човешките творчески усилия за създаване на по-съвършен и хуманен свят. Когато Уолтър Скот сътворява своите исторически саги, той става *основоположник* на литературен жанр, който само за няколко десетилетия се налага като фаворит на публиката и става предпочитан от мнозина автори път за *самосъзнание на собствената им епоха*.

Според Пушкин Скот съумява да разкрие *нови* и *неподозирани* дотогава източници на вдъхновение, сравними само с историческите драми на Шекспир и Гьоте. „Шотландският магьосник" – по неговите думи не – само „е увлякъл след себе си цяла тълпа подражатели"[2], но благотворното му влияние се усеща от съвременниците буквално върху всички области на словесността. Той се превръща за тях в учител, помогнал им да осъзнаят *самоценността* на миналото, но обезателно в съдържателен паралел в настоящето. Или с други думи, запознаването с миналото е „съвременно"[3] и се извършва непосредствено, с някакво чувство на уют или „по домашному"[4], давайки възможност на читателя да съпреживява емоционално и рационално отдаленото с цели векове, превръщайки се в онова, което бих нарекла днес **съвременник на всички съществуващи епохи**.

Следващата крачка в познавателното пътуване към миналото, осъществено от У. Скот, обаче е още по-важна за гражданите на XIX век: да се разбере и оцени възможността на художественото познание за проникване в историята като *културна памет* на народите. Някои теоретици говорят дори за *превратът* в литературното мислене, осъществен от шотландския писател, и

наблягат на ценността на *съзнателния историзъм като подход*, позволяващ да се опознават отдалечените от съвременника епохи – преосмислени обаче от съвременния читател, търсещ в познавателната екскурзия в миналото не просто екзотична разходка-разтуха в отдавна отминали времена, но и *отговор на екзистенциалните си проблеми*.

Именно в тази възможност – настоящето да се оглежда в миналото и миналото да екстраполира проблемите на настоящето, като същевременно се разкрива *общочовешки значимото* при типологичното и същностно сходство на ситуации и проблеми – се коренят значението и истинският чар на историческия роман. Неговият *епистемологичен и художествено-естетически шанс* е, че съумява, без да повтаря известни от научните изследвания положения, да даде нова картина на историческата реалност, превръщайки научната истина в една от възможните истини. И това – представяйки своята художествена правда за определени исторически страници като **човешки изстрадана истина**.

Далеч не е случайно, че в Русия – страната, родила определението за *литературата като човекознание* (Чернишевски), интересът към историческата тема и романната ѝ интерпретация е особено голям и се поражда най-рано. Закъсняващото историческо развитие на Русия по пътя на европеизацията се осъзнава от нейната интелигенция като задача за превъзмогване на миналото. Преодоляването му в теорията и в литературата е подготовка за самия решителен исторически скок. Ролята на литературата в този контекст се мисли като решаваща, разкривайки *относителността* на противопоставянето „вчера“ и „днес“.

Натоварването на историческия роман със социалнокомпенсаторна роля се наблюдава и през тридесетте години в немскоезичната литература, където засиленият интерес към историческото битие е израз на неприемане на актуалните реалии. Фактите са достатъчно красноречиви сами по себе си: „Сред излезлите през 1936 година белетристични книги има 140 биографии. Деветдесет от всичко тристата и петдесет романа третират биографичен и исторически материал.“[5]

Още повече важи това за България от периода на т.нар. „социалистическо строителство“, когато автори като Вера Мутафчиева, Емилиян Станев, Антон Дончев избират напълно съзнателно дискурса на миналото, в който се чувствуват *по-независими* и способни да бъдат самите себе си. Като се изключи вълната на венцеславене на антифашисткото минало, родила десетки конюнктурни произведения, голямата част от които – например като „Овчарчето Калитко“ – са с напълно дидактичен характер и без естетико-художествена стойност, историята се оказва онази ниша на неотпаднала, но отслабена идеологическа цензура, която прави възможно да се избяга от настоящето и

от корсета на препоръчваните клишета. Литературният искейпизъм тук е, поне отчасти, алтернативен избор на алтернативна жизнена и духовна позиция, илюзорен, но продуктивен опит за надскачане на ограничените хоризонти на собствената епоха в избора на друго историческо време и пространство.

Историческият роман е наратив, но и *повече* от наратив. Придобилото гражданственост след 60-те години на миналия век англоезично понятие се превръща в постмодерния свят в гносеологически феномен, свързан с вербалната реконструкция на миналото. Историографията го счита за своя исконна категория, но оттук започва и вътрешната раздвоеност на теоретиците[6], които виждат зад описателността или повествователността потребност от фиксиране на такива атрибутивни свойства извън разказното начало като генетически обяснения, фиксиране на хронологичността и др., които всъщност визират *вътрешната логика*, обусловеност и органична цялост на самото повествование.

При наратива в историческия роман описателността се *самонадмогва* от аксиологическия прочит и вложения нравствен контекст. Защото дори когато кокетират с привидната неутралност на (псевдо)документалния разказ, писателите не могат да се абстрахират напълно от ценностния срез на повествованието. Изборът на темата сам по себе си е вече указание за позицията на твореца. Напомнящият документален разказ по своя близък до официалните хроники език и епичен стил на повествование наратив във „Време разделно" на А. Дончев само привидно изглежда лишен от благородна авторска пристрастност и етическа (а респективно и идеологически) оценка на събитийността. Дълбоко българската позиция на Димитър Талев в неговата посветена на изстрадалата Македония трилогия няма да бъде усетена само от хора, не просто непознаващи родната история, но и напълно лишени от човешка и естетическа чувствителност. И тъкмо защото „Преспанските камбани", „Илинден" и „Гласовете ви чувам" са повече от епично историческо платно със завладяващите си, майсторски изваяни образи, романите на забележителния писател продължават да живеят свой собствен живот, в който обаянието на психологическата достоверност има не по-малко значение от въздействието на наратива или описателността, издигната в ранг на естетически и епистемологичен принцип.

Тезата за *иманентната ценностната обагреност* на наратива в историческата романна проза важи още повече за онзи повествователен стил, при който съзнателно е търсена субективността на писателския изказ. Например – представяйки в „Легенда за Сибин, Преславският княз" пластично и живописно конфликта между богомилството, официалната църковна идеология и съхранените древни езически пластове, Емилиан Станев, макар и да се стреми да запази естетическата дистанция „автор – герои", демонстрирана и чрез

различните пространствено-времеви континиуми, в които съсъществуват героите му, не може да не се ангажира последователно с различните им каузи, които защитава със завиден полифонизъм, плод на таланта, както и на историческата му компетентност. Именно тази смислова „многогласност" и плурализъм на гледните точки обуславя художествената сила на произведението. То не претендира да бъде историческата истина и дори цялата историческа истина за епохата според школските стандарти, а постига – и то изключително фино и талантливо – психологическа правдивост и убедителност според критериите на творческата свобода, чието право е да избира ъгъла на осветляване на многоликата реалност. И то по начин, отговарящ най-пълно на природата на самия белетрист. Така Ем. Станев, според крилатата фраза на Хайне, че всяко произведение е и донякъде *автобиографично*, безспорно отразява духовния си образ в Сибин, но влага нещо от себе си и във всеки един от своите персонажи.

А Вера Мутафчиева, изграждайки в монологичната тъкан на „Аз, Анна Комнина" образа на своята героиня, създава и панорамна картина на епохата, в която се оглеждат конфликтите на собственото ѝ нелеко време, както и собствената ѝ личност на сложна, нестандартна и духовно свободна жена. За писателката, тъкмо защото е и учен, е неправомерно пред литератора и литературата да се поставят претенции за буквоедско следване на нишката на вече известното. Още повече, че самото разбиране за „историческа истина" е твърде спорно даже в тесния кръг от професионалисти[7]. Затова, започвайки да пише, тя се абстрахира нарочно от товара на прекомерната фактология и с разумния скептицизъм на учения като интелектуалец, за когото *критическата позиция* (Раймонд Арон) е естествена реакция на съществуващите като равностойни и равноправни в многогласието си различни позиции (дори и конфликтните) във всяка една област на знанието и във всяка една човешка дейност, се доверява на въображението и писателската интуиция.

Бракът между фантазията и конкретно-научното познание, между интуицията и фактологията, превърната в собствена културна памет на личността, дават най-добрата сплав за изграждане на тъканта на наративите в историческия роман. Като не бива да се подценява и способността на писателя за „влизане в кожата" на героите си, аналогично на херменевтическото *вчувстване* в характера на персонажа или в духа на епохата. В това отношение образец на вярно и проникновено усещане за времето и душевността на героите е романът на Димитър Димов „Тютюн".

В него близкото минало оживява панорамно, като точността на историческия наратив не страда ни най-малко от твърде скъсената историческа дистанция. Димов е майстор както в детайлно точното пресъздаване на обективната реалност в динамиката на променящата се социално-политическа пара-

дигма, така и при изключително силното като въздействие третиране на персонажите. За него те са реални, живи хора, които са му не по-малко близки и скъпи на сърцето от родините и приятелите в делничния живот. Той усеща техните страдания с интензивност, която, струва ми се, няма да е пресилено да сравним с известната фраза на Флобер, изповядващ, че усеща в устата си вкуса на отровата, погълната от Ема Бовари.

„Вживяването", или „вчувстването", наравно с езоповския език на притчата или съзнателната иносказателност[8], подразбираща нещо *различно* от онова, което се казва и показва в художествени образи, са предпочитаните *механизми* за свободното от желязната принуда на факта в документалистиката *вариантивно* и творческо интерпретиране на лица, събития и исторически тълкувания.

Романистът като историк по принцип си е извоювал правото да дава *своята* истина като единствено значима и вярна в контекстуалността на *своята* словесна вселена. В нея художествената правда нерядко превъзмогва ограничеността и *недостатъчността* на теорията, давайки интуитивно по-вярна и пълна картина на историческата действителност. За постигането ѝ не е достатъчно да се използува адекватният исторически реквизит като декор или облекло при опредметяването на сюжетната линия, а трябва да се активира способността на писателя да вдъхва плът на тезите си, превръщайки авторската си субективност в специфично *предимство* на своята творческа визия на миналото.

Резултатът от творческите му усилия зависи в немалка степен от подплатяването на въображението със знания, но само когато те са творчески преработени до уникален и одухотворен материал, предаващ по *неповторим* начин платното на живота чрез условния език на художествените образи. При тях ефектът на заразителност зависи от умението на писателя да оживява предметите и да вдъхва достоверност на ситуациите, както много добре го е казал Алексей Толстой, въвеждайки понятието за *реактива*, стимулиращ творческото въображение. Той е готов да заработи, щом баналностите на прозаичното битие биват докоснати от вдъхновението, превръщащо „отдавна изгнили предмети, парчета от дрехи, късчета събития, праха на времето, ръждивото желязо, станалите банални мисли, забравените възклицания, преминалите в небитието крясъци, фрази, целувки, ругатни, петна кръв и т.н... в животрептящо създание... макар и безплътно"[9].

Оригиналността на индивидуалния творчески почерк е гаранция за успеха на писателския труд, който иначе, по остроумното сравнение на Висарион Белински, би бил не възвишено творчество, а *копизъм*. Затова той не бива да се ограничава в описание на известното вече, а да се стреми да създава *новата* условна реалност на изкуството. В тази светлина ми се иска да

свържа разбирането на известния критик с илюзорността на възгледа за самоцелното натрупване на фактология като непременно условие за стимулация на авторското въображение. Историческият наратив ще бъде несръчна измислица, ако създаващият ги остане „роб на историята" или „роб на действителността".

У Хегел откриваме същата идея, корелирана обаче с изискването за откриване на *вътрешната сърцевина* и смисъл на събитията, действията, националния характер, с подчертаване на най-характерното в тях, но и с абстрахиране от *хаотичната игра на случайностите* в действителността: „Само благодарение на това поезията (за романтиците синоним на литературата въобще – Е. Л.) може да ограничи вътре в себе си своето съдържание, правейки го устойчив център на определено произведение. Само тогава това съдържание може и да се разгърне в затворена цялост, още по-тясно свързвайки отделните части, а от друга страна, без да засяга единството им, ще даде право на всеки единичен детайл да запечата самостоятелно своя облик."[10]

Историческото повествование като наратив представлява самобитна творческа конструкция, която често е *реконструкция* на *несъществуваща* вече реалност, изградена по принципа на пряката и непряката ретроспекция. При това не в обезличен, неточен и схематичен вид, а като жива, гъмжаща от съдби, конфликти, противоречия действителност, макар и съществуваща само като духовна реалност.

Идеята на Новото време за човека, който *сам твори съдбата си*, се превръща в метафора на разкрепостеното мислене, опитващо се гносеологически да овладее света, за да го трансформира практически. Осъзнавайки себе си едновременно като двигател и демиург на световноисторическия процес, разбиран като *прогрес*, човекът като негов субект се опитва последователно да открие и дешифрира кодовете на ставащото битие. За да може, по думите на Карл Ясперс, *да излезе извън пределите си*[11] и да схване същността на ставащото във и извън него.

Историческият роман блестящо доказва тезата на големия философ на XX век Ян Паточка от неговите „Еретични есета за философията на историята" за *уникалното положение* на човека в универсума, понеже „той единствен от живите същества, които познаваме, се отнася към битието, дори е това отношение"[12]. Битието става осъзнаван проблем, когато върху него се *проблематизира*, т.е. когато е налице *гносеологическо и аксиологично отношение* към действителността като променяща се и добиваща смисъл, т.е. като **ставаща реалност**.

Историческото битие в романите с историческа тематика придобива художествена плът и убедителност само когато миналото, а съответно и фиксираната в творбата епоха, се третират не като безвъзвратно *отминало* вре-

ме, а като момент от *световноисторическия процес*, в който се оглеждат *актуалните проблеми* на настоящето. Вчерашният ден позволява да се разбере по-добре и по-пълно **днешният**. В това са ценността и смисълът на опитността, постигната чрез наратива на романната форма, чиято епистемологична стойност е реципрочна на *философичността* на интерпретацията, т.е. на способността на автора да се приближава духовно до атмосферата и да потапя органично в нея героите си. Без да си позволява да прекроява духа на времето и да му навлича – самоцелно или от желание за оригиналничене – модни одежди. Защото не външната прилика с настоящия исторически момент прави даден исторически роман наистина съвременно звучащ, а приближаването до миналото с чувствителност към диалектиката на общочовешкото и характерното за определена епоха, като националният колорит не бива да бъде произволно променян, но не бива и да бъде *единствен индикатор* на конкретно-историческа и художествена правдоподобност. Да се говори с езика на времето, означава да се спазва изискването на историческа и психологическа достоверност. А тя не е напълно тъждествена със стриктното пресъздаване на етнографско-битовите подробности, макар те да имат огромно значение за предаване на местния (локалния) географски и етносоциален *колорит*.

Тези въпроси се поставят за първи път с цялата си сериозност преди повече от два века, на водоразделната линия Просвещение – Романтизъм, но и днес не губят значението си. Постмодернизмът не по-малко от зараждащия се реализъм в Германия се нуждае например от внушението на Г. Е. Лесинг в „Хамбургската драматургия" за *вътрешната достоверност* на историческата творба. Тя предполага не поетически (чети: литературно-естетически) украсена история, изложена във вид на художествен разказ[13]. Или в наративна форма, както бихме определили днес съдържателната форма на изложението. Нито е своеобразен документ, представен със средствата на изкуството. Писателят е свободен да отстъпва на моменти от историческата истина, стига да е съхранил верността към темата и характерите, представени талантливо и задълбочено, с разкриване на *движещите причини* на техните действия и мотивите за отделните им постъпки: „Във всичко, което не се отнася до характерите, той може до отстъпва, колкото пожелае. *Само характерите са за него свещени*. Да им придаде повече сила, да ги представи в по-ярка светлина – това е всичко, което той може да прибави от себе си."[14]

Или както казва руският писател-просветител В. Кюхелбекер, главната цел на създателя на една литературна творба, обърната към историческата действителност, е постигане на *поетическа истина*, която е *общочовешка* по своя характер. Аз бих я нарекла **постигане на пълнота на живота**. Важни са, добавя Кюхелбекер (визирайки трагедията си „Прокопий Ляпунов" и езоповския език, необходим на писателя във всяко едно тоталитарно общество),

не костюмите, а убедителността – художествена, психологическа и историческа, на характерите. Накратко, според него хората в художественото произведение с историческа тема трябва „навсякъде да говорят и действат по човешки, като люде страстни, живи – не ангели и не дяволи, а още по-малко – като кукли или риторически фигури“[15].

В тази светлина трябва да се разглеждат и станалите аксиоматични думи на Аристотел за разликата между *историята и поезията*, респективно – за разликата изобщо между историята и литературното творчество: „Историкът и поетът се различават не по това, че говорят в мерена или немерена реч... Разликата е в това, че първият говори за действително станали неща, а вторият за неща, които биха могли да станат. Затова и поезията е по-философска и по-сериозна от историята.“[16] Художественото произведение се занимава не само с действително станалото, а търси измеренията на неизвестното в достъпните ни исторически реалии, като писателят обрича усилията си на угадаване на вариантите, тоест потенциалните – материализирани или нематериализирани, възможности за осъществяване (реализиране и самореализиране) на историческото действие в богатство от събития или за *възможното по вероятност или необходимост*[17], както го определя Бащата на естетиката.

Аристотеловите постановки не губят значението си и за науката, и за литературата и естетиката през столетията, понеже фиксират *философската контекстуалност* на литературата, а оттам – и нейната гносеологическа стойност. Същото важи особено за историческия роман и разликата му от фактологическата същност на историческия документ. Докато вторият дава информация за отделни, конкретни страни на историческото битие, романът като наратив и опит за епистемологично преосмисляне на същите реалии предполага и изисква от автора по-голяма степен на *концептуално и емоционално ангажиране* и по-широки *интерпретативни хоризонти*.

Писателският труд в релацията на преосмисляне на историческото битие като ставащо, непременно е ориентиран към вариантите на ставащото като инвариантност на самата история. Защото разнищването на възможните разгръщания на събитийността във времето е съществено *дообогатяване* на гледната точка на *следващите поколения* за станалото като отминало вече и за преосмисляне на поуките от него. Естествено, това е само своеобразно игрово пресъздаване на вероятностното. Но именно в разиграването в условната естетическа реалност на литературата на различните, латентно заложени конфликти на историческата събитийност и в мотивацията на историческите субекти се състои привлекателността на дейността на Homo Sapiens като Homo Ludens, или естетически субект. Той създава литературните си конструкции като художествени модели, онагледяващи потенциалните възможности за разгръщане в противоположна посока на историческото дейст-

вие, фиксирано в реалното историческо време в *една-единствена* причинно-следствена реалност, и в това се състои познавателното предизвикателство на историческите наративи. Тук авторският *субективизъм* от нежелан в научното поприще се превръща в плюс за литератора.

Историкът не може нищо да прибави или да спести от известните му факти и прочитът им трябва да бъде колкото е възможно по-обективистичен. Писателят обаче е много *по-автономен* в подхода си към историческото статукво и творческият му субективизъм, без да стига до художествен и исторически произвол, му позволява да бъде по-гъвкав, по-раздвижен и по-креативен. Той е и *по-мъдър* – според аксиологически и философски оцветеното Аристотеловото разбиране за реконструкцията на миналото в художественото битие на сътвореното от творческата фантазия. Понеже *поливариантният подход към исторически станалото* като единство от реализирани или нереализирани възможности е – благодарение на писателската интуиция и интереса към действащите лица в историята за сметка на безличността на историческите закони или теологичния принцип на интерпретация – изпреварващо постижение, имащо аналог само с паралелните светове на Хорхе Луис Борхес като изпреварващо естетико-литературно отражение на квантовата теория за паралелно съществуващите времена и светове в единния космос като безкрайно ставане.

Интересно е как най-авангардното в науката и литературната практика кореспондира, или още по-точно – продължава да си кореспондира с провереното във времето. Хуманитаристиката, както и литературата, точно затова могат да претендират за общочовешка значимост, тъй като наблюденията и определенията им не губят валидността си със всяко следващо научно откритие, а научните иновации дори подчертават значението на натрупаното и превърнатото в благородна познавателна традиция. Това е причината казаното от В. Белински за историческия роман, като точката, в която историята като наука *се слива с изкуството*, да остава не просто значима теоретическа формула[18], но и определение, без което не може да мине нито един изследовател на проблема: „Романът се отказва от излагане на историческите факти и ги взема само в отношение към частното събитие, представляващо съдържанието му. Но така успява да разобличи пред нас вътрешната им страна…, въвеждайки ни в кабинета и спалнята на историческото лице, прави ни свидетели на домашния му бит, на семейните му тайни… Колоритът на страната и века, техните обичаи и нрави се изявяват във всяка черта на историческия роман, но не са негова цел…историческият роман е допълнение на историята, нейна друга страна.“[19]

Романистът разширява границите на науката, показвайки как са живели хората, разкривайки частния им живот като неразделна, макар и относител-

но незначителна част от онтологическата същност на историческото битие в неговата динамика. И следователно – третирайки го като процесуалност, потопена в потока на времето; свързвайки личното и свръхличностното, регионалното и надрегионалното, търсейки зад думите и делата на героите убедителността на необходимостта – световноисторическа, социално-политическа, психологическа. В стремежа си да реконструира отдавна загубеното време на определена епоха, оживяваща чрез индивидуалното време на героите, писателят среща своята епоха и века, който изобразява, стараейки се не да сблъсква и противопоставя културни модели като ценност сами по себе си, а да намери и разкрие пред читателя диалога между тях, активирайки собствен духовен диалог с реципиента като съ-творец на изобразената в творбата реалност.

Без *диалогичност на времената* е невъзможно да се осъществи живата тъкан на романа като наратив, дори когато тя не е изразена като нарочно изразена полифоничност на гласове, илюстриращи отделните времена – на героите, на епохата, на автора и на неговото време. Времето също се превръща в герой на повествованието. То конкретизира наратива и го изпъва с живот в динамика. За да проличи, въпреки типологическата им разнородност, съществуваща обаче чрез *съотносеността* и паралелното им съществуване, съществената разлика между изобразяваното в романа време като дух на епохата и авторовото време, между времената на различните герои, взаимодопълващи се или взаимоотричащи се, и тяхната конкретноисторическа времева определност.

Именно в качеството си на своеобразен **свръхгерой** в историческото повествование времето бива натоварено с гносеологически и естетически функции, превръщайки се от координатна ос на действието в негов двигател и определител. Именно в тази си битийност времето говори. Но то говори преди всичко за *съдбата на човека в историята* като неин съзнателен субект или пасивна социална монада, усещаща в ежедневието си повече иронията на историята, отколкото нейната мъдрост. И съответно разглеждащ ролята си като неин творец или пленник на обстоятелствата или страдалец по чужда воля.

Прав е Марк Блок, разглеждайки човека като средоточие и смисъл на историческото движение, чрез което легитимира и науката история като *наука за хората*[20]. И добавя многозначително „за хората във времето", сведено не просто до континиум, но разбирано и като непрекъснато изменение[21]. Щом естественият предмет на историята е човекът[22], още повече това важи за литературата, обърната към историческата тема. Нейните наративи са в перманентно търсене на човешкия смисъл на съществуването и в придаването на смисли на конкретноисторическите му отрязъци с оглед значимостта им за човешкия живот и дейност.

Вживявайки се в битието на героите си, както и в атмосферата на съответната епоха, романистът *като историк по призвание* е длъжен, щом се е обърнал към миналото, да бъде достатъчно добросъвестен и прецизен, т.е. достатъчно *професионално компетентен* при изграждане на сюжетното действие и характера на персонажите. Той не може да си позволи явни неточности, ако не иска да се компрометира пред културната аудитория на своята страна и в перспектива – пред всички потенциални читатели във все повече интернационализиращото се културно пространство през последните десетилетия. Той е стихиен феноменолог, принуден от обстоятелствата да се гмурка все по-дълбоко в морето от факти, за да може да избере от тях потребните и да ги усети с интелекта, но и със сърцето си, т.е. като сетивно осезаеми. За да може след това да ги въплъти изразително и завладяващо в образи, промислени, почувствувани и преживени като идеална реалност, добиваща видимост в романа.

Темпоралността като специфична романна категория добива много голямо значение с оглед разбирането на универсума като саморазвиваща се безкрайност. Щом космосът съществува като непрекъснато развиваща се вселена, най-малкото, което модерната и постмодерната история и литература могат да направят при изследване и художествено пресъздаване на човешкия (а следователно и социален) микрокосмос, е да го третират също като динамично и развиващо се цяло. Преобладаващото мнозинство от теоретиците остават на нивото на предайнщайновото разбиране за времевото триединство[23] като основа на историзма и на литературната композиция. Историческият наратив представя най-често романното време като съвкупност и *взаимно проникване* на различни времена и съпреживяването на различните темпорални пластове е едно от изпитанията на естетическата и историческа грамотност на читателите.

Художественото време, или *романното време* в случая, не е само „оръдие на художественото изображение“ (Д. Лихачов), но и създание на творец. Именно като такова то му помага да преодолее отчуждението между своята и изобразяваната епоха и да покаже съвременното значение на миналото *за* настоящето. Ако остане на равнището на музейното съзерцание, писателят е осъден да пребивава в своеобразно естетическо заточение. А то ще му попречи да приближи отминалата действителност като конкретно културно и исторически детерминирано време-пространство до своите съвременници. Нещо повече, той ще бъде архаичен и неинтересен за публиката си. И не защото гласът му ще звучи архаизирано, а защото не е постигнал емоционалното приближаване на отдалеченото в историята време до тях, показвайки им неговото значение за бъдещето развитие, а и понеже не е съумял да разкрие значението на съответната епоха за собствените ѝ граждани. Рису-

вайки непознатата за четеца действителност с думи и чрез ситуации, използвайки одисеята на историческите промени и логиката на колизиите в човешкия характер и взаимоотношения, създателят на исторически наративи доближава до него несъществуващата вече историческа реалност. Внушавайки, че нейното време не е застинал със история, а начин на съществуване в един променящ се и носещ изненади свят. И когато читателят стане съпричастен на това време като особен вид съвременност, в която той сам е временно потопен и е съпричастен към нея, става възможно да разбере смисъла ѝ за своята епоха[24]. Това е и единствено допустимият механизъм на осъвременяване чрез *вчувстване* с оглед пренасянето на културно-историческата опитност през вековете. Без излишно модернизиране и приписване на черти, нетипични и за отминалата и за настоящата епоха, водещи до насилие над историческия процес и литературна схематизация. **Да намериш изгубеното време в един исторически роман, означава да възпроизведеш атмосферата на епохата като битийност в процеса на ставането ѝ.**

В цикъла на човешкия живот като затворена крива с начало и край във фиксираното културно време-пространство за автора на исторически роман е важно преди всичко *естетическото разкриване* на пластовете и духа на „изгубеното време", оставащо за непросветените скрито, сякаш завинаги в недрата на историята и все по-отдалечаващо и отчуждаващо се от съвременното човечество с всеки отминаващ ден. Затова е необходим историкът като медиатор. За него историята е нещо, което чака да бъде опознато, а посланията ѝ към бъдещето – дешифрирани. Той възприема принципа на историчността като възможност за опознаването на човека като действащо и развиващо се във времето същество.

Подобна е нагласата и на писателя историк, но между двамата съществува съществената разлика и тя е, че последният не е задължен да твори *под диктата на фактите*. За него фактологията е въпрос на избор. Той подбира отделни мозаечни парчета факти, а за довършване на пъзела значение имат колкото въображението и интуицията, толкова и собствената му логика, позволяваща по рационален път да се издигат и предлагат исторически *хипотези*, сред които героите действуват, сякаш сами избирайки траекторията на историческата си реализация.

Критически мислещият романист сам дисциплинира въображението си, неразрешавайки му прекалена свобода при интерпретация на фактите. Но той не е принуден да поправя всички отклонения, противоречащи на известните до момента данни при представяне на локализираната в определено време и пространство картина на света, която изгражда с внимание към всички детайли. Като според възгледа на популярния историк на философията Р. Колингууд това белетристично платно е създадено според *дискурса на априорната*

необходимост[25], т.е. всяка точка от панорамата на отминалото време е съобразена със задължителното сходство между писателя и историка, поне що се отнася до имагинерния характер на реалността, с която боравят.

Характеризирайки дейността на историка и на романиста като самонаправляема и задвижена от априорното въображение, той счита, че „Произведенията на историка и произведенията на романиста в този смисъл не се отличават едно от друго като продукти на въображението. Разликата обаче е в това, че картината, която историкът рисува, претендира за истинност. Романистът има само една задача. – да даде свързана картина, която има смисъл."[26] Романистът също претендира за истинност, но това е истинност от особен род и може да бъде разбрана само в плана на въображаемата вселена, която той изгражда за своите читатели. Тя съществува и въздейства като *истина за сърцето*, не толкова за разума, и разчита на заразителната способност на словото, предаващо емоционалния градус на чувствата и настроенията на автора. Следователно, ако не буди съучастие, ако няма ефект на съпреживяване и естетически катарзис, чиято природа е известна от Аристотел насам, белетристичният разказ няма смисъл и стойност.

Колкото по-реалистично и точно с оглед на фактологията е изградено историческото повествование, толкова по-полезен може да бъде наративът с оглед на епистемологичната му натовареност. Но едно художествено произведение става такова едва когато *естетическата наслада*, дарявана от него, е съизмерима с дълбочината на вложените в него хуманни послания и художествени открития.

Писателската субективност и право на предпочитания към личности и събития от историята, дори когато затъмняват реалното място на други исторически персонажи или интерпретират по неочакван начин историческите събития, е естетически и епистемологически *легитимна* в рамките на съществуващата като условна реалност романна действителност. Докато за човека на науката привнасянето на субективен елемент в отношението към изследвания материал е напълно и безвъзвратно забранена практика. Макс Вебер специално изследва този казус, подчертавайки, че дори изтъкването на аксиологическия аспект за определяне на културноисторическата ценност и значение на даден научен факт не е въпрос от пряката компетенция на учения. Той е категоричен, че „там, където човекът на науката тръгва със своите собствени съждения, вече няма място за пълното разбиране на фактите".[27]

Творецът, използуващ историческите наративи, се намира в ситуация, която е твърде изгодна с *оглед разрешения волунтаризъм на въображението* (дори когато става дума за отчасти произволното отношение към историческата фактология и интерпретациите ѝ), но и създаваща на моменти значителни проблеми заради претенциите на писателя, изкушен от историята, да бъ-

де демиург в собствения си литературен универсум. Затова и текстуалността, и интертекстуалността на наратива в литературното произведение притежават уникална естетическа и епистемологична натовареност, която реконструира „изгубеното време“ и му дава художествена значимост и специален статус.

Българските писатели, избрали вглеждането в миналото като начин за намиране на отговор на въпроси от днешния ден или за откриване на художествената правда при вдигане на завесата на все още спорни исторически епохи, като правило са водени от неконюнктурни съображения. Тоталитарната действителност стесняваше усилията им да казват пълната истина за света, в който живеят, и ги караше да избират *иносказателността*, свързвайки нарочно темпорално отдалечени исторически пластове с аналогични проблеми в своето съвремие. Те не бяха пощадени и от невъзможността да дават напълно неидеологична интерпретация на миналото. Но в избора на теми и сюжети, както и в зрялото художествено и мисловно майсторство на автори от ранга на споменатите в началото имена[28], личи смелостта на *духовно свободните*, които умеят да превърнат историята в свое *убежище*. И да поведат към него недоволните от черно-белите клишета на поръчковата литература.

За това, колко много са били те, свидетелства огромният интерес към отечествената историческа литература. Тя бива възприемана не просто като бягство в духовното измерение на едно белетристично творчество с всепризнати качества, но и като начин за размисъл – съвременно пристрастен или ретроспективен, върху историческите реалии. Защото българската читателска публика е достатъчно будна и начетена, за да почувства интуитивно онова, което най-спорният от немските философи вмени като същност на историческия наратив – да бъде познание за миналото, но и философия на живота.

Фридрих Ницше в своето все още недостатъчно известно съчинение „За ползата и вредата от историята за живота“ дефинира три типа отношения на историята към действителността, характеризиращи я като *монументална, антикварна* и *критическа*. Впечатлено от миговете ѝ на величие, човечеството търси в нея своите учители и реализира съответно в три аналогични типа историческото преосмисляне на социално-културната си опитност. А това е колкото полезно, толкова и опасно, понеже човек търси идеали и примери, по които може да се сравнява. Но именно защото подобна вяра предполага наличието на величие в историята и нейните субекти, е рисковано да се доверяваме на видимата ѝ монументалност и да я абсолютизираме.

Абсолютизацията на ценностите според Ницше винаги води до разочарование. А прекаленото вглеждане назад може да предизвика неразличаване на важното или съществения от маловажното, на загубилото значението си от истински значимото или объркване със старинност и отживялост. Нерядко отделни епохи се вкопчват в направо архаичното и нежизнеспособното. И

забравят за ценностите на живия живот. Заветът на немския мислител, който мнозина философи и историци все още предпочитат да възприемат като нихилист, е твърде реалистичен и цели да спести на човечеството предългото пребиваване под игото на идолите и предразсъдъците, унаследени от вчерашния ден или век.

Не може да се отрече фактът, че всички поколения са продукт на постиженията, но и на пагубните страсти, заблуждения и грешки на *предидущите генерации*[29]. Но те не могат да просъществуват, ако не продължат нишката на културната приемственост с предците си: „...всеки човек и всеки народ се нуждае, според своите цели, сили и потребности, от известно запознаване с миналото във форма или на монументална, или на антикварна, или на критическа история, но се нуждаят от това не като сборище от мислители, ограничаващи се с едното съзерцание на живота, и даже не като отделни единици, които в жаждата за познание могат да бъдат удовлетворени само от познанието и за които разширяването на последното е самоцел, но винаги да бъде във вид на живот и винаги под властта и под върховното ръководство на този живот"[30].

Една литература е достатъчно зряла за художествената и епистемологичната си мисия, ако успее да бъде на висотата на подобно изискване, без да си затваря очите и пред лапидарното предупреждение за възможност от книжно самозатваряне в художествената реалност. Особено ако действителността е враждебна на желанието на човека за свободна самореализация. Сигурно затова майсторите в жанра на историческия роман се оказаха и хора, превърнали литературния наратив още преди българската промяна в средство за непряко събуждане на гражданското съзнание на обществото в нелекия му път му към демокрация.

Бележки:

[1] Вж. **Лазарова**, Е. Немският романтизъм между действителността и идеала. С., 1990, с. 133.

[2] **Пушкин**, А. С. Полн. собр. соч. в 10 томах. Т. 7. М., 1957, с. 102.

[3] Пак там, с. 529.

[4] **Dahlke**, H. Geschichtsroman und Literaturkritik im Exil, Berlin und Weimar, 1976, S. 210.

[5] За повече подробности по въпроса вж. **Антипов,** Г. Историческое прошлое и пути его познания. Новосибирск, 1987, с. 94–95.

[6] Тук е и качествената разлика между документалната проза и историческия роман като съобразена с историческата фактология художествена измислица, при която ролята на творческото въображение е не по-малка от познаването на истори-

ческите материали. Както казва Мариета Шагинян, „В историческите романи документалността има своето място, но трябва да умееш да четеш документите, трябва да ги разомагьосаш, да им снемаш маските, а това е работа на твореца." Тоест документът сам по себе си трябва да остане *извън* книгата. Той е само помощно средство, за да съумее авторът да създаде (или възсъздаде) атмосферата на епохата. Следователно той изпълнява функцията на *строителен материал* за изграждане на сюжетната линия.

[7] В разговор с изследовател естет Георги Пенчев Вера Мутафчиева споделя принципното си несъгласие с битуващото *отъждествяване* работата на писателя с тази на историка, боравещ само с известните му факти. Без при това да съществува „желязна сигурност", че предложената от учения интерпретация непременно е вярна и не противоречи на други факти – известни или все още неизвестни на съвременната историография: „Необяснимо остава за мен обстоятелството, че читателят държи именно историческият роман да бъде „истински". Когато му сервират съвременен роман изцяло съчинен, той не си задава въпроса за „истинността" му, „неистинността" му не го шокира. А при историческия непременно се поставя въпросът за истината. Според мен това е несправедливо по отношение на белетриста по историческата част. По историческите факти винаги е имало и ще има спор в науката – тях ние възстановяваме с не по-малко количество въображение, отколкото би било необходимо на художествения творец." (Цит по: **Пенчев**, Г. Съвременност и минало. С., 1975, с. 11)

[8] Иносказателността обаче сравнително рядко в българския исторически роман взема формата на притчата, а още по-малко е изявеното предпочитание към ироническата двуплановост, маскирана като езопов изказ. Най-ярък пример за подобен исторически наратив, изцяло подчинен на ироническата иносказателност, намираме в поетическата творба на Блага Димитрова (доказвайки също така, че наративността, и историческата наративност в частност, може да съществува и в стихотворния текст), посветена на византийския летописец Прокопий и неговото двойнствено битие – смел намек за необходимостта на писателя в условията на реалния социализъм да използува иносказателността, за да не бъде пряко уязвим и преследван за волнодумието си.

[9] **Толстой**, А. Н. Собр. соч. в 10 томах. Т. 10. М., 1958, с. 430.

[10] **Гегель**, Г. В. Ф. Эстетика. Т. 3. М., 1971, с. 377.

[11] **Ясперс**, К. Смысл и назначение истории. М., 1991, с. 73.

[12] **Паточка**, Я. Еретични есета за философията на историята. С., 1994, с. 113.

[13] Вж. **Лессинг**, Г. Э. Гамбургская драматургия. М. – Л., 1936, с. 75–76.

[14] Пак там, с. 92.

[15] **Кюхельбекер**, В. Прокопий Ляпунов. Л., 1938, с. 13.

[16] **Аристотел**. За поетическото изкуство. С., 1993, с. 76–77.

[17] Пак там, с. 76.

[18] **Белински**, В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. М., 1954, с. 42.

[19] Пак там, с. 41–42.

[20] **Блок**, М. Апология на историята или занаятът на историка. С., 1997, с. 22.

[21] Пак там.

[22] Пак там, с. 20.

[23] Най-често биват посочвани следните четири темпорални плана: „изобразяваното в отношението му към миналото и бъдещето, а така също и времето на повествуващия, което се приближава към бъдещето по отношение на изобразяваното или може да съвпада с него или да бъде отделно от него“ (**Александрова**, Л. Советский исторический роман. Киев, 1987, с. 104).

[24] В българската литературна теория с този въпрос се занимава Румяна Йовева, отбелязваща смесването на множеството времеви пластове в романа „Легенда за Сибин“ като обуславящи перспективата в произведението и правещи „естествено и необходимо съжителството на древни и съвременни понятия“ (**Йовева**, Р. Философско-историческите романи на Емилиян Станев. С., 1987, с. 139).

[25] **Колингууд**, Р. Идеята за историята. С., 1995, с. 249.

[26] Пак там, с. 250.

[27] **Вебер**, М. Избр. произв. М., 1990, с. 723.

[28] Обемът и насочеността на този текст към методологическо осмисляне на темата не позволяват разглеждането на твърде интересния въпрос за натюрела на големите български писатели от втората половина на XX век, създали високо талантливи образци на историческа проза.

[29] Вж. **Ницше**, Фр. Сочинения. Т. 2. М., 1990, с. 178.

[30] Пак там, с. 179.

Илия Пачев
Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“

Интертекстуалност в романа „Хитър Петър“ на Георги Марковски

Развитието на романа в най-новата българска литература предлага не само разнообразни като художествен строеж творби, но и множество примери за това как неговата поетика преодолява познатите модели, за да се раздели с използвани вече средства на изказ. Промененото жанрово съзнание на писателите е несъмнено не толкова в порядъка на експеримента, колкото в осъществената трайна тенденция да се открива съвременното съдържание на епическото и похватите за художествено изразяване. Макар да има своите естетически основания в литературния континуитет, романът не остава изолиран от съществуващите процеси в литературата на другите страни. Очевидно появата на творби, чиято художествена специфика не е обхванатa от жанровата систематика, изисква тяхното осмисляне като литературни явления. Един от тези непроучени факти е лапидарният роман. В набора от типологически форми попадат редица други повествования с присъщите им изразни средства. Непроменеият интерес както към литературата на факта, така и към фикционалното начало поощряват жанровите търсения и в пространството на българския роман.

Безспорно в тази насока следва да се анализа и творбата на Г. Марковски, която привлича и читатели, и критици с необичайния дискурс на вече известни мотиви, сюжети и образи в българската народопсихология, история, фолклор и литература.[1] Оценъчната рефлексия не е изненадваща – логична по своята насоченост, тя е свидетелство още и за неотслабващия интерес на литературознанието към фикционалната природа на художественото творчество. Отношението между факт и литературна интерпретация е повод за анализ на сложната и противоречива същност на онези явления, в които е съсредоточена богатата авторова интенция.

Като писател Г. Марковски е предпочел осъществения тематичен подход, за да изгради изразителна жанрова структура, различна от познатите художествени текстове. Тъкмо с това качество романът „Хитър Петър“ заема по-особено място в типологията на най-новата ни литература. Неговият ав-

тор е изоставил изпробваните вече схеми, за да постигне художествена завършеност в образа на историческата даденост. С творческата инвенция е предложен повествователен дискурс, в който се оглежда националното битие от времето на върхови изпитания на националния дух. Наличието на централен персонаж придава устойчивост на възприетия строеж и на похватите за изразяване. А постигнатата автономност на отделните равнища в творбата изразява многопосочните връзки с разнообразни източници на интертекстуалност.

Архитектониката на творбата съответства на възловите ядра във фабулата, в която Петър е изявен като художествен персонаж. Тя е разгърната в пролог, три части и епилог. Тази структура е своеобразно раздвижена от композиционното разпределение на частите – всяка представя по пет глави. Съотнесена към сюжета, предложената симетрия в постройката предполага неговия характерен повествователен ритъм, в който не е трудно да се разпознаят жанровите признаци на Bildungsroman.

Композицията на творбата не предопределя сама по себе си нейната типологическа принадлежност. Тя е разнообразна в своя художествен изказ, защото са налице множество тематични равнища. Всяко едно от тях притежава определено място в образното развитие на действието. То поражда необичайната смес от реч на разказвача и хроника на летописци, библейски текстове и народни обичаи, поговорки и анекдоти. Похватът на колажа не изчерпва обаче онова сложно проявяващо се художествено единство на образната структура. Обогатена още и от ретроспекцията и интроспекцията, повторенията на ситуации и ретардацията, жанровата стилистика на хрониката, напластяванията в темпоралните граници – всички тези елементи подчертават асоциативното преливане не само на събития, несвързани едно с друго, а и на личности, които са участници в тях. Избраните неочаквани преходи позволяват епическото начало да въплъти присъщото за историческото повествование и да изрази характерното в неговия художествен еквивалент като литературна практика.

Съсредоточен в така представения строеж, романът „Хитър Петър" обяснява със средствата на литературността не толкова принципите на постмодерната поетика, а предусетената възможност да се създаде творба, която, отворена към съществуващите жанрове, предлага по-различна типологическа стратегия. Именно тук е изявена интертекстуалността в художествения дискурс на Г. Марковски, който преодолява ограниченията на съществуващия канон и в транспозиционния подход постига творческия си замисъл.

Понятието интертекстуалност, познато достатъчно добре в теоретическата поетика, действително потвърждава неоспоримостта на литературния континуитет.[2] Обърнати към тази негова функция, литературоведите обаче

не винаги възприемат участието му като компонент в жанровата структура. Романът на Г. Марковски сполучливо открива тези възможности на интертекста и го разгръща в строежа си.

Още в пролога авторът предлага онези принципи на литературност, които – веднъж мотивирани, последователно и трайно се установяват в поетиката на творбата. Това проличава от предпочетената композиционна рамка, в която е обхванат животът на дърводелеца Йосиф и жена му Мария. Назованият топос – селцето със седемдесет и седем къщи на брега на река Лом, владение на болярин-войвода при Иван Срацимир, задейства фактологичното и фикционалното равнище в сюжета с образа и на историческите обстоятелства, и на художествената интенция. А избраната повествователна стратегия – освен основното предназначение да определи насоките на фабулата с появата на Петър, обединява разнообразни тематични ядра: строежа на Йосифовата нова къща, свещеник Матей, кнез Тодор, патриарх Евтимий, Йоасаф Бдински и останалите летописци .

Историческата фактология създава и особен „хоризонт на очакване", който откроява преди всичко типологическите признаци, присъщи за историческия роман. Началото на творбата извежда както нейната жанрова неповторимост, така и възприетия интертекстуален подход. Средствата за неговото изразяване, потвърдени в целия текст, уравновесяват фабулното развитие и мотивират многобройните перипетии на персонажите. Тук предимството е на хипотекста, чиято съдържателност надмогва художествената фикция с въздействието на достоверното, проверено в реалния контекст на документа, хрониката и летописните бележки на Исай Серски и Мехмед Нешри за нашествието на турците по времето на Йоан Кантакузин, описание на дворцовите интриги, рицарските хроники и жития. Художествена определеност на фабулата придават също така и ритуалът на молебена за дъжд, историческите песни, поговорки, игрословия, етнографски детайли и др.

Писателят редува утвърдените повествователни мотиви с образите на хипотекста и в тази ритмическа композиция е разкрито поведението на обикновените хора – Йосиф и Мария, осмислено от гневната проповед на свещеник Матей. Неговата убедителност побеждава в реториката на диалога с пасомите. Техният речеви хор, изведен с присъщата всеобщност на позицията, напомня повече на античната образна визия за живота, предопределен от трагедията на един народ. Животът на мъжа и жената е преплетен със съдбовните изпитания на времето, чиито въпроси напират и в размисъла на разказвача за обречеността на разединената страна, и в тлеещите надежди за спасение.

Като фабулен детайл приемането на детето в семейството на Йосиф и Мария не се ограничава единствено с необичайната развръзка на очакването

им за рожба. Това е образен знак в сюжетното развитие, което, подчинено на историческата и библейската фактология, съвместява фолклорно-митологичното мислене с художествената авторова инвенция за завръзка при появата на Петър.

Несъмнено мотивът на желанието да се запази в тайна произходът на детето е алюзия, която отвежда към хипотекста – евангелието на Матея и описанието за раждането на Исус. Без да повтаря изцяло неговия архетип, фабулата придава конкретност на литературната основа на действието. Фолклорно-митологичното и библейското начало пораждат художествено значение, насочващо към необикновените качества на основния персонаж, разкрити във фикционалната страна на творбата. Тази интертекстуална връзка не е изолирана. Разположена в пролога и получила необходимата изразителност, тя свързва разгърнатия художествен смисъл с препратки, които надграждат хипотекста и разширяват възможностите на композиционното му участие в романа.

Изборът на средства за художествено изразяване е определен от жанровата структура на творбата. Веднъж разгърнат, разказът за участта на народа, паднал под робство, се кръстосва с живота на Петър. Ето защо в първа глава – „Прозрение", където Г. Марковски предлага историята на едно израстване, се разпознава образът на човека, който осъзнава идеята за свобода. Хроникалната основа на разказа съчетава историческата достоверност с фикционалните похвати на изразяване. В строежа на фабулата е обособен лайтмотивът за индивидуалната памет с присъщия словоред на описанието: „И Петър запомни." Но ако все пак авторът запазва известна близост с митологичния образ на своя основен персонаж, това е преди всичко онази ситуация, в която е назован от жанровия контекст на анекдота. Сравнително добре познати са случката с магарето, което яде боб, и историята с надменния воденичар. Находчив, с богато въображение и подвижен в схватките със своите опоненти – тези качества в поведението на младия човек, въведени от фабулата, надхвърлят очертанията на общоизвестното, тъй като са потвърдени с оценката на колективната памет: „И народът запомни."

Разгръщането на сюжета обединява сложни по своята същност образни мотиви, тематични детайли и паралели с исторически факти, за да предложи художествено значение, в което е разпознат светът на основния персонаж. В тази насока е композирана и сцената с мъченията, на които нашествениците подлагат Петър и баща му. Натурализмът в детайлизацията разширява семантичния ореол, внася онази предопределеност в появата на народния будител, когато надхитрява враговете си.

Дори смъртта на Йосиф освобождава силите на духовната съпротива, изразена в повествователния план с молитвата на опелото. Православната

служба на свещеник Матей съчетава ритуала на прощаването с бащата и надеждата за приемственост, която той завещава на живите. А ситуацията на откровение при срещата със страшния час на смъртта е удължена от фабулното време, за да представи поведението на Петър. В глава втора скороговорката е прекият хипотекст, отвеждащ към неговата нова аура, признание и от народа. Речта на персонажа е рамкирана от разказа за остроумните шеги, истории с надхитряния и трагикомични ситуации, в които се оглежда сюжетното време на случващото се. Но не толкова завладяващата страна на фабулната игра с положения и персонажи, а незавършеният и никога несвършващ разговор за нещастната българска земя вълнува повествователя.

Обикновено разказът привлича с действията на Петър, които са композирани по начин, който разпределя историческата събитийност в техния непосредствен контекст, разширен от участието на художествената фикция и най-вече на инверсията във фабулното време. То е една от най-подвижните категории в романа, чиято тема изисква движение на темпоралните планове, необходими за жанровата структура на творбата. Обясненията за робската трагедия и последствията от нея създават паралелен образен пласт от смислови връзки и богат набор от исторически, политически и културни препратки. Именно те са в центъра на интертекстуалните зони, в които се срещат не само пряко и непряко цитиране, а и вътрешна съотнесеност на мотиви и сюжет, на топоси и митологеми.[3]

Насочим ли се към осъществените интертекстуални похвати, не можем да не установим тяхното преобразуване в художествения смисъл и изказ на романа, в жанровите особености на привлечения хипотекстов материал. Тъкмо поради това израстването на Петър не е обикновено познание за света, а духовно общуване, изискващо той да последва интелектуалните примери на епохата, а това развитие придава вече друго измерение на образа. Вместо плутовски персонаж Г. Марковски разработва характер, в които се отлагат съществените страни на времето и неговите конфликти. Полетите и паденията на човешкия дух са въведени във фабулата на романа с техните интертекстуални съответствия. Ако хипотекстът е определен и неизменен в своята същност, неговата жанрова проекция предполага художественото пространство на противоборството, в което е откроен образът на Петър.

Литературният колаж от текстове на исторически личности, съчетани в гледната точка на разказвача с фабулните елементи на темата, създават въздействащ интертекстов масив. В него Петър е образцов възприемател – изслушва заедно със своите събратя похвалното слово за Евтимий от Григорий Цамблак, което е поднесено от дрипав монах: „Щом се възкачи на учителския престол, веднага прояви милост към сънародниците си, и то чрез видими дела. Така той не само се уподоби на Мойсей, но дори го и надмина със

законите си, защото онзи, който изведе народа си из Египет, поведе го към обетованата земя, а пък Евтимий, който бе велик поради божествената си и човешка премъдрост: от земята към небето."

Художествената преднамереност на тези кръстосващи се хипотекстове в романа напомня литературни модели, чието предназначение, както пояснява още Хораций, е да носят и наслада, и полза. Творческата прагматика е овладяна от произтичащата логика в развитието на Петър. Примерът на Евтимий не е единственият, към него са приобщени и образите на останалите авторитети на времето. Когато кнез Тодор – селският кмет – решава да се потурчи, в сюжетната ситуация е използван за морален коректив Йоасаф Бдински. Възвишената реторичност на неговото обръщение уточнява позицията, от която е осмислено явлението: „О, безразсъдство! Мнозина преминаха към непристойната Мохамедова вяра: едни, прочее, уплашени от страх, някои подмамени от ласкателства или придобивка на богатство, други пък прелъстени поради простотия на нрава!".

От равнището на хипотекста фабулното развитие преминава във фикционалния план, където позорният акт на кнез Тодор е заклеймен от проповедта на свещеник Матей. В нея тревогата за съдбата на отделния човек е превърната в глобален размисъл за моралните устои във времето на изпитания на собственото несъвършенство чрез божието съвършенство.

Като редува речта на разказвача с участието на останалите персонажи, Г. Марковски проследява как се променя индивидуалното съзнание, за да потвърди с поведение отговорната мисия в живота на българите. Всяко едно качество от характера на Петър е отнесено към автентичното съдържание на хипотекста. По-различен е подходът в ситуацията, когато от всеотдайността към възвишената идея е изведен образът на Иван Рилски. В словото си светецът поучава с изстрадания опит защо разделението погубва народа, който не осъзнава преходността на земните неща. Мъдрият старец кръщава Петър, за да оправдае надеждите на тези, които очакват спасението: „И като се кръсти Петър с българска кръв, отвориха му се очите; и видя, че сам Иван Предтеча го сочи с пръст на народа; и ето глас от народа, който му казваше: „Ти си моят възлюбен син, в когото е моето упование!"

В художествените пластове на романа съжителстват архетипите на вечното противопоставяне между доброто и злото. Тяхната персонификация е най-изразителна в сюжетната перипетия, в която битката за човека между ангелите и демоните има емблематичен облик. Спорът им е повече сблъсък на идеи, борба за морално надмощие и потвърдена библейска митологема, отколкото непосредствено действие. Творческата инвенция в осъществения художествен подход е онагледена от похвати на разказа, издържани в жанровата форма на притчата. Тя преобладава със своята стилистика, когато на-

влизат и каноничните структури, за да уплътнят тематичната основа в главата „Изкушение“. И имплицитното, и прякото позоваване не само на художествените персонажи, а и на исторически лица, предразположени с поведението си към съдбата на Петър, внасят достоверност на фабулата, обръщат нейната образна страна директно към хипотекста.

Между крайностите на плътското и духовното, на наложеното и избора Г. Марковски разполага срещата с божията благословия. Осъществен в жанровия модус на средновековния миракъл, но обогатен с изразните средства на фолклорната песен, сънят на Петър утвърждава моралния избор на неговата саможертва и съзнанието за неизбежния край: „Предназначен съм аз, и съм избран, и обречен.“ Не е трудно да се долови в композиционния строй трансформацията на стиловите равнища, излъчващи посланието на притчата при Иван Рилски и неговата връзка със сюжетния ход на настоящето. Художественото пространство на романа е наситено с препратки и алюзии, в чиято непосредственост е осмислен човешкият опит. Ето защо в разноречието на изказа участва и природата, в която дори жабите прокобяват в мрака. Загатнатите баладични мотиви обслужват непосредствената фабулна мотивировка на народното суеверие, поднесено и с тайнството на знахарката, която бае на Петър. В този сноп от нови интертекстуални връзки хипотекстът винаги носи фикционално обозначеното явление.

Напластяващите повторения в романа са друго средство в неговия дискурс. Те включват детайли на прозопографията, лайтмотиви на предмети (брадва, пила, трион) или тримата старци, чиято мъдрост окрилява избора на Петър: „Предназначение е дарбата божия във век на тиранство: читакът е силен, народът е слаб, а тоя човек чрез своето слово ще му бъде стълб и опора дори след смъртта си, че словото няма ни кости, ни кръв и никой тиран не ще го надвие!“

Ако ситуацията с главния персонаж е разработена в битов план (той бяга, за да се скрие), при светеца Иван е онагледена възпиращата духовна сила, противопоставена на предателството на кнез Тодор.

Несъмнено един от жанрообразуващите хипотекстови елементи във фабулата на романа е установен в образното пространство на фолклорната митологема за Хитър Петър. Устойчива като знаково отношение на лица и поведение, тя е производна от познати сюжети, изобилстващи със случки и събития, ситуации и мотиви. Най-често те обогатяват образите откъм историческа конкретност, за да се осъществи художествената логика на характер и обстоятелства в структурата на творбата. При този модел преобладаващ е похватът „апликация“. Той е в центъра на фабулните отклонения, в които навлизат фолклорните приказки за Хитър Петър и неговото спасение от сигурна смърт или хипотекстът с „Примък-отмък“. Колкото до играта със смяна-

та на човека в чувала, тя намира опора в надлъгването с Настрадин Ходжа. Затова и разказът е подчинен на разгърнатата диалогичност на двамата опоненти. Анектодична по своя строеж, но различна като художествено предназначение, приложената интертекстуалност задава нова и по-различна позиция към съдбата и действията на Петър.

Авторът на романа проследява необичайното пътешествие във времето на човека, посветил се да служи на хората, изпаднали в беда. Приел своята обреченост, персонажът на Г. Марковски се отличава с поведение, чийто образен лайтмотив подчертава непреодолимото чувство на отговорност, което придава драматизъм на раздвоеното съзнание за дълг към общността („Предназначен съм аз! И съм избран, и обречен!“) и слабостта човешка, разкрита най-често в битовото равнище на фолклорния сюжет. Петър потвърждава като индивидуална рефлексия променения подход към художествения модел на личността и нейните народопсихологически основания в отношенията ѝ с другостта, представена от разнообразието на хипотекстове и архетипи.

Фабулата в творбата е наситена с подвижната и всеобхватна гледна точка на разказвача, който внася в отделните положения характерността на явленията от живота и затова неговата оценка е модифицирана – както е в глава осма, с участието на няколко персонажа. Всеки е определен с присъщия му речеви строй, което е предпоставка за появата на особено многогласие в образа на отделния човек.

Рамкираната композиция в главата „Откровение“ освобождава разказа от опеката на въздесъщия автор, за да обхване последователно неповторимите светове на Черния Янко, дядо Гаргалчо, Милан Налбантина, Безбожния дякон, Делчо Сирака и останалите лица. Ако в изказа на първия преобладава фолклорната песен, то при последния е предпочетена травестията на молитва. В новата редакция тя е както огрубена от експресията на вулгаризмите, така и противопоставена на онази висока духовна цел, на която е посветена. От колажа на хипотекстове възниква въздействащият образ, в който се пресичат трагични съдби със силата на онези възвишени чувства, които подкрепят Петър в неговия избор.

Художествените резултати от използваните средства за интертекстуалност в романа са налице и в останалите равнища на неговия строеж. Творбата на Г. Марковски разкрива индивидуалния облик на разказвача, който навлиза едва в девета глава на втората част. Неговата забавена експозиция е очевидно една от особеностите в избраната повествователна стратегия. Като обхваща живота и подвизите на Петър в образното единство на хипотекстовете, сюжетът предопределя насоките в образното развитие на вътрешната тема, подтиска всяка проява на откритост в принудително избраната гледна точка на страничния наблюдател. Когато действието се редува с размисъл и

самооценка за делото на Георги, включвайки елементи на психологическата мотивировка, тогава навлизат сложните и противоречиви вълнения на човека, проекция на света. Съмненията за полезността на направеното съжителстват в единния строй на монолога, натоварен с интертекстуални препратки и алюзии, приобщаващи към духовните пориви на онова време.

Индивидуализацията в образа на Георги утвърждава преди всичко патриотичната рефлексия в народопсихологически план. Тя съжителства с детайлите от неговата биография и мотивите в поведението на семейството му, чийто живот е подчинен на благородната цел да утвърди делото на Петър.

Драматичните въпроси на няколко епохи се сливат в интензивната монологична реч, която разкрива желанието на разказвача както да обхване в писанието си хармонията на света, така и да обясни странното със заложената в него необходимост от съществуване. Едва ли има друга философия - освен тази на богомилите, която така плътно да се доближава до духовния ламтеж и всеотдайността на Георги да разтълкува тайнството на живота. Композирана като хипотекст, „Беседа против богомилите и поучение от божествените книги“ на Презвитер Козма подчертава не толкова историческия контекст на повествователната рамка, колкото убедителността на реторичния похват, с който разказвачът навлиза в противоречивата същност на личността и нейното обкръжение.

Като се съобразява с жанровия канон на похвалното слово за Петър, неговият летописец не скрива своята неопитност (тридесетлетен е) да обясни как именно в превратностите на съдбата има смисъл сътвореното от личността. Не енергията и илюзията на заблуждението устремяват Георги към „мъките на творчеството“, а пробудената потребност да съхрани в паметта на хората светостта на онзи подвиг, в който се оглежда собственото му несъвършенство. Затова какъвто и отговор да предлага този образ на авторовата повествователна инвенция, той все пак успява да разкрие необятните духовни въжделения на личността в отдалеченото от нас време.

Авторът на „Хитър Петър“ разполага в композицията на творбата различни интертекстуални източници, емблематични за духовния свят на българите. Достатъчно е разказвачът да премине от описание на Петровата дружина към извисената реторика на апела в цитата: „О, неразумни юроде, поради що се срамуваш от своя род и се влачиш по чужди език?“, за да навлезе драматизмът на народностното чувство и неговите искрени личностни основания. Примерът на Паисий е привлечен като хипотекстова антитеза – той поднася неуязвим морален коректив на поведение в действителността, което е несъвместимо със саможертвата на героите от Възраждането. Дори Безбожният дякон, чиято реч – изпъстрена с непривични и цинични назовавания на божията майка, не успява да обезсили нейното странно пътешествие

в света на човешките страдания. Появата на архангел Михаил като водач, а и обстановката, наситена с описанията на грешници и наказанията, на които са подложени, представят образната аналогия с библейската митологема за ада и неговите обитатели. Все в този план натуралистичните детайли допълват мотивировката на повествователната позиция, в чието непосредствено художествено пространство композицията откроява останалите изразителни интертекстуални знаци – образите на Апостола и Кольо Фичето. Те обогатяват откъм конкретност патриотичния мотив за саможертвата, а техните хипотекстови ядра съединяват видимо отдалечените по време тематични цялости.

Художествената логика в изведените характери е предпоставка системата от персонажи да се обособи в съответствие с поведението им и обстоятелствата на духовно изпитание. Епизодът с екзекуцията на заловените, сред които е и Петър, е изграден в образна стилистика, която подчертава необичайното преплитане на подробности от живота с изразителността на хиперболизацията. Именно с нея е утвърден подвигът на Петър, за когото пътят към безсмъртието повтаря хипотекста за Христос и кръста.[4] В психологически план преживяванията на отиващия си от този свят са усилени от неизтощимата виталност на народния изблик: „...и като го гледаше Петър с бистрите си сини и присмехулни очи, напуши го смях и се разсмя: високо и звънко, та се чу надалеч. Народът – и той , – като гледаше Петър, с Петър разсмя се; отначало плахо и стреснат; после с цяло гърло, та се разтресе ниският хълм от народния смях."

Корелацията на достоверност и художествена преднамереност е усилена от символиката и иконичната знаковост на отрицанието, а потвърденото безсмъртие – чрез смеха на народа по цялата българска земя. Тук е постигната по-различна художествена позиция към литературния модел на героичното. Неговите образни опори са изключително подвижни в строежа на творбата, тъй като техният нов смисъл има основание в разнообразните ситуации, осъществени с множеството пластове от препратки и алюзии към хипотекстовете.

Спецификата на романа „Хитър Петър" от Г. Марковски е резултат от неговия неповторим художествен свят. Като съчетава сноп от жанрови модели, той предлага структура, която не се поддава на класификация от позициите на съществуващата типология именно поради промененото жанрово съзнание. В тази нова творческа парадигма неоспоримо е както многообразието на установените интертекстуални връзки, така и тяхното необичайно единство във всички равнища на творбата. Литературността е следствие и от сполучливо подбрания хипотекст – изключително изразителен и в жанрово отношение, тъй като се разпознават цитатът, анекдотът, притчата, сказание-

то, житието, фолклорни жанрове: песни, поговорки, приказни мотиви и сюжети. Романът е обогатен в композицията от описание на етнографските обичаи, познати хроники, митологеми и образи на исторически личности: Иван Шишман, Паисий, Левски, Кольо Фичето и др.

Творбата на Г. Марковски предлага художествен образ, в който хронотопът е подложен на тотална фикционална трансформация. Нейните резултати са налице както в пространните граници на физическото време, така и в композиционната инверсия на неговия литературен еквивалент. Организацията на фабулата е овладяна с похватите на колажа, който изгражда тематичното единство между привидно несъвместими образни цялости. Историческо и сюжетно време, макар и да се разминават, са потвърдени в разгърнатия разказ за основния персонаж. Петър е обединяващата фигура, образен конструкт, чийто митологичен архетип е екстраполиран във фикционалната структура. Като преминава през различни перипетии, той усвоява и страданието, и ореола на мъченичеството в името на идея, подчертаваща духовното начало у човека; Петър дръзва да се противопостави не само на поробителя, но и на всичко онова, което символизира отнетите възможности на личността свободно да изразява своята воля и творческа същност.

Сложно съчетание на интертекстуалност и хипертекстуалност, романът на Г. Марковски не е затворен в митологемата на фолклорния персонаж, а надграждайки новите фикционални тематични равнища, въвежда художествен свят, разминаващ се с „хоризонта на очакване". Непоклатимата архаичност на библейските текстове, притчи и позования са част от историческия колорит на редуващи се епохи, чиято образна подвижност съответства на качествата, проявени от Петър в множеството сюжетни ситуации.

Цитатите, скрити и директни, също не са единствените интертекстуални зони в анализираната романова структура, които отварят потенциалните възможности за взаимодействие с резултатите на художествената инвенция. Връзките между отделните тематични цялости възникват в контекста на случки и събития, чиято достоверност е уплътнена както от непреодолимите исторически факти, така и от авторитета на личностите, свързани с тях. А композиционният преход към фикционалното изразяване художествено мотивира разказа за Петър и уравновесява неговото участие в една или друга ситуация.

Наблюденията над литературни явления като хипотекст, интертекст и хипертекст позволяват да установим тяхното поведение в привидно противоречивия и многопластов жанров строеж на конкретната творба. В нейната фабулна основа определено се вместват повествователни стратегии, чието участие -- имплицитно или експлицитно – изисква композиционната структура на колажа. Именно от неговата художествена противоречивост е изведен новият хипертекст, който свързва съхранените и фикционално допълне-

ни хипотекстови елементи, за да установи ново значение в образния свят на романа.

Все пак творбата на Г. Марковски не повтаря известните жанрови модели. Включвайки редица от тях – литературни и нелитературни, тя ги преодолява, за да стигне до неповторимия облик на съвременен роман. А като влага похватите на някои типологически разновидности, задава променения жанров код на литературния континуитет, за да се появи романът палимпсест.[5] Неговата структура е подчинена на авторовото отношение към сложното и необятно пространство, в което духовните пориви на личността са кръстосани с историческото битие на българина.

Като типологически признак интертекстуалността на романа е свързана с повторения и ретроспекции, с въздесъщ разказвач, множество цитати, позовавания и алюзии. Тъкмо тяхната художествена функционалност придава жанрова определеност, необичайна по своята характеристика, съответстваща на художествената литература, която е изкуство, отворено към останалите източници на творчество. Налице е особен вид литературен синкретизъм, в който се оглеждат и възможностите на жанра да се обновява, и потвърдената с това качество предразположеност към друго поведение на словото в романа.

Върху внушителния набор от жанрове на хипотекста се наслагва фикционалният свят на сюжета, в който Петър обхожда българското пространство, преминава през различни перипетии, за да приеме мъченичеството като своя съдба. Неговата голгота е своеобразна проверка на моралните устои на човека, който преодолява покорството на роба чрез саможертвата на съзиданието.

Като един от елементите на интертекстуалността, цитатът е композиционната връзка между отделните събития, тематична основа на романа „факшън". В неговата романова структура по силата на художествената целесъобразност съжителстват исторически дадености и личности с персонажи, чиято фикционална природа е предпоставка за необичайно силното им излъчване както на познание, така и на образна сугестивност. Романът като палимпсест разкрива нови жанрови измерения в този неповторим изказ, съчетаващ признаците на художествени и нехудожествени текстове. Неговият литературен живот свидетелства за гъвкавост и многообразие на авторските инвенции, в които се срещат моделите на съвременното повествователно творчество. Сред тях безспорно е и анализираната творба.

Бележки:

[1] **Константинова**, Ел. Съвременно претворяване на мита за Хитър Петър. // *Септември*, 1978, № 12; **Беляева**, С. От друг ъгъл. // *Пламък*, 1980, № 4.

[2] **Genette**, G. Palimpsestes. La littérature au second degré. Seuil, 1982, p. 8.
[3] **Георгиев**, Н. Пропасти и мостове на междутекстовостта. Пловдив, 1999, с. 12.
[4] **Вичев**, Д. С поглед отвън. С., 1990, с. 151.
[5] **Женет**, Ж. Фигури. С., 2001, с. 39.

Георги Цанков
БАН – Институт за литература

От предградията на духа до развалините на бездуховността

(Размисли за творчеството на Александър Томов)

Подхващам да пиша тези редове и се улавям, че съм се превърнал в нещо като персонален критик на Александър Томов. Дали причината не е близкото приятелство, което ни свързна от десетина години? Всъщност защо са му на човек приятели, ако не търси във взаимоотношенията с тях духовната връзка? Така че несъмнено дружбата е следствие. А началото – то е сложено много отдавна, когато преди няколко десетилетия четях толкова нетипичните за социалистическата псевдоромантика негови стихосбирки „Квартал Надежда“ и „Луминисцентни балади“. Макар че никога не съм познавал отблизо атмосферата на предградието, аз тутакси почувствах *родството по избор* с този тъжен бард на онеправданите. После все така се случваше, че пътищата ни се разминаваха, но на видно място в библиотеката ми едно след друго заставаха томчетата му с повести и новели „Елегия за птици“, „Светата Ана“, „Памет“, „Мелница за ветрове“, „Здрач и печал“, „Сянката на един сън“ – това е стълбицата към художествените висини на един от най-значимите белетристи в съвременната ни литература.

По законите на пазарната икономика тези творби могат да бъдат представени и така: бестселърови истории с най-многото убийства, самоубийства и погребения в новата ни литература, красивите и фатални жени нямат чет, а страстните мъжкари и рогоносците също никак не са малко. Очакват ни напрегнати страсти, няма съмнение, че ще си спомним сърцераздирателните песни на пазарските певци и също като техните слушатели от сърце ще пролеем искрени сълзи по смълчаните алеи на гробището, пазено от особняка Стефо. Но нека не се поддаваме на съблазните на сензацията и мислено да напуснем мръсния и неприветлив град, да забравим пълния със зомбита парламент, да отхвърлим нерешимите си насъщни проблеми и да полетим към невероятния свят на предградието – не на Враждебна, нито на Обеля, а на онова предградие, което се намира някъде между синорите на рая и на ада, към тайнственото предградие на живота, където ни очаква не Вергилий, а старият и премъдър Кривонос, заплеснат в сладка разговорка с по-младия си приятел

Александър Томов. Около тях са се разположили участниците в задушевната им беседа, защото обсъжданите теми не могат да не разбудят интереса на гърка Зорбас и на Никос Казандзакис, на Дервиша и на Меша Селимович, на Зеко и на Иво Андрич, на Генерала на мъртвата армия и на Исмаил Кадаре...

Това са все изкусни вълшебници, които изтънко познават подмолите на човешката душа и умеят пълноценно да общуват с реките, да се вслушват в мелодията на тревите, волно да препускат с жребците на здрача. Рицарите от балканското предградие, бардовете, които черпят сили от древната и свята земя, където – преди агорите на древните елини – са се издигали светилища-та на траките и песните на Орфей са огласяли просторите, са като пазачите на Старозаветния кивот. Те всички се кълнат във висшия творчески закон, че на човека е необходима малко лудост, за да се освободи от букаите на делника и да кали сетивата си, да изостри проницателността на третото си око и да види онова, което никога не се открива пред взора на простосмъртните.

Александър Томов общува като равен с равни с тази достопочтена компания. Каквито и въпроси да му се задават за човешкото и писателското му битие, винаги ще излезе с достойнство, тъй като е устоял на сирените на конформизма. Когато приземяваше въображението си и се замисляше за политическите и социалните язви на системата, писателят упорито работеше над епичната си трилогия „Корупция“. От честа употреба напоследък може би сме забравили буквалното значение на тази дума, а то е *разложение*. С вещина на патоанатом белетристът изследваше механизмите и първопричините за разложението на нравите, на държавността, на традициите, като същевременно се отнасяше с обич и съчувствие към Голготата на съвременниците си, помъкнали към кръста своите неудобни *характеристики*. В безвремието на типичните герои в типични обстоятелства Томов защитаваше правото си на дистанциране, откриваше белите врани в ятото.

Срещите му с предградието минаваха през различни етапи, като се започне от романтичния бунт на младостта, когато все още не всичко, което ти се случва, е ясно, но се опитваш да задържиш неповторимото му дихание. От тъжните мисли, от самотата, от гротескните образи избликваха стихове, в които се дочуваше грохотът на вечната битка между доброто и злото, ръмжаха неукротимите вълни на страстта. Тогава младежът се луташе сам сред развалините на възлюбеното си предградие и безутешно погребваше илюзиите си, спомените за други времена и за друга нравственост.

Течаха годините и летописецът на предградието, който десетилетия беше трупал върху хартията житията и премеждията на действително съществували хора, се зае да повтори подвига на героя си Танас Безсмъртния. Да обезсмърти човеците от миналото си, но не такива, каквито са му се представяли, а каквито ги е съзрял с душата си. Няма съмнение, че във всеки от

тях е закодирал и частица от себе си. Странно, но със словата на самия Томов можем най-точно да изразим значимостта на постигнатото от него. Ще ги открием в разказа „Великите лъжци от предградието": „Той бе решил някакси да ни излъже и да ни направи по-дълбоки и по-красиви, той си бе наумил по един вътрешен, негов си начин да ни възвиси, ала ние въобще не го разбрахме и не го пожелахме, подведени от своя собствен егоизъм. Ние не разбрахме най-важното на тоя свят – че сам по себе си човешкият живот е едно нищо и че има стойност единствено когато се съизмерва с тоя на другите, на мъртвите и на живите." Когато изрича тези думи, край него започват да се събират знаменитите мъже, за които споменахме в началото. Те всичките носят дълбоко в душите си националната болка, но и вечната печал на своя земен район, а заедно с нея и мъката на изстрадалото човечество. Когато човек разбере, че не е сам, когато види сенките на клетниците и чуе гласовете от подзевието на вековете, тогава той вече не се бои да бърка с пълни шепи в натежалите бъчви на вселенското страдание – появяват се образите на несретниците, които обичат, мразят, мрат и дори не осъзнават, че живеят като библейски великани. Лудостта на мечтите им стремително ги отвежда в мрежите на греха. Божиите заповеди сякаш не са създадени за тях, но никой не успява да убегне от Божията повеля и тленните останки на грешниците не намират покой дори зад високите гробищни стени.

В зрелите си разкази Александър Томов с лекота напуска очертанията на реалния свят, за да изведе от баналните истории за съседски изневери и махленски крамоли непознати сюжети за антични трагедии. Тук гордите и непреклонни мъже сякаш цял живот играят на жестока, но и невероятна криеница със смъртта, за да надникнат и да открият отвъд ужаса от нищото *очите на вечерта*. В тези бездънни очи са запечатани всички нюанси извечната книга на страстта, тук е и търсеното от философите обяснение за тайнството на любовта. Разбира се, думата *обяснение* в подобни случаи е неуместна, защото тъкмо си мислиш, че си разбрал кои са бездните, дето е пропаднала Катина, и отгоре ти се стоварва драмата на адвоката Нухов, опитваш се да осмислиш и неговата мъка, а те удавя дивата страст на Евлогия... Влизаш като в поредната приказка на Шехерезада, като в поредната протяжна градска песен, уж всичко ти е познато, дори си готов да тананикаш заедно с автора мелодията, сам да продължиш приказката, но се оказва, че отново си се заслушал като дете – и страдаш, и плачеш, и се смееш, и се вълнуваш заедно с всеки от героите. Мисля си, какво ли е в сърцето на Томов, ако той умира с всеки свой, отлетял в отвъдното спомен, ако всяка изпепеляваща любов докосва и неговата душа, а несъмнено е така, защото подобни разкази в никакъв случай не се пишат само с професионализъм на перото, а и с кръв от вените, с енергия от цялото тяло.

Заедно със своя загадъчен и прекрасен Кривонос белетристът разчепква онова, което се крие зад простите наглед народни премъдрости. „Човек винаги и най-много обича от всичко неясното, щото тъкмо то го мами нанякъде и именно в него е и голямата ни надежда“, дълбокомислено ще отсече старецът и ще ни разкаже невероятната история за лебедовата песен на „прокълнатия“ художник, който приема предизвикателството на хаджи Перо да му нарисува „Вещицата с косата“, за да го помири по някакъв начин с тая „окаяница и нещастница“. Върху няколко страници се очертават две титанични съдби, два балкански лъва си дават среща, за да разберат, че „любовта и смъртта са едно и също нещо“.

Всеки от тези разкази ни отвежда отвъд пределите на видимото, сблъсква ни с човеци от забравена в днешните условия порода, потапя ни в дълбок размисъл за смисъла на нещата. Могъща творческа инвенция и сила на характера са необходими, за да се откажеш от лекото и повърхностното, но често пъти ефектно обяснение на злото, на завистта, на отчуждението, да създадеш зловеща история, в която участват само една парализирана жена и една пчела, да превърнеш реката в одухотворено същество, да я надариш с душа и по този начин да стигнеш до дъното на безнадежността и самотата на героя си, да откриеш такива нюанси в уж най-изтърканата тема – за любовта, че в десетките ти разкази за страстта никога да не се повтори едно и също настроение. Още чувам елегията за оплаквачката Нукта и прозрението на писателя, че „любовната мъка е най-близо до онова, небесното, щото онова е създадено преди всичко от любов и с любов и затова сияе толкова ослепително и бездънно над нас“.

Наистина авторът на „Елегия за птици“ и на „Здрач и печал“ умее да предизвиква силите на отвъдното, толкова добре умее, че понякога човек започва да се плаши от сугестията на текста. Слабата психика трудно издържа на толкова много мъки и на този вихрен хоровод на смъртта, още повече, че нито за миг не ни изоставя усещането, че всички – и живите, и мъртвите герои – непрекъснато са около нас. Те надигат глави, за да изповядат копненията си, а после – невидими – присъстват при чуждите изповеди, за да ги допълват, да потърсят в тях онова, което не са доизрекли в своята. Във всеки от разказите читателят веднага разпознава страната си, сънародниците, но миг след това забравя регионалната им обреченост и преминава в царството на зловещите и прекрасни митове.

Предградието на Александър Томов е огромна митологична територия – с богове и мъченици, с герои и измамници, това е своеобразна еманация на българския, на балканския характер, а оттук, в градивен спор с изповедите на балканските майстори, се докосваме до общочовешкото. Затова и не съм възхитен от разказа „Проклятието на малките народи“, в който се разкърва-

вява прастарият балкански копнеж за непълноценност, и ми се струва, че с цялото си творчество белетристът сам отговаря на скептичния си герой, убеден, че след падането ни под робство сме били безвъзвратно отлъчени от европейския културен процес. Много и жестоки са факторите за това отлъчване, но голямата национална традиция, в която се включва творческото съзнание на самия Томов, е продуктивна. Само че половин век ни внушаваха други идеи, опитваха се да ни превърнат в коминтерновски деца, а и за механизма на бруталното, античовешко насилие авторът на великолепния разказ „Звярът у човека" е намерил обяснение – той издига темата за палача извън конкретния исторически контекст, докосва се до психологията на звяра и на жертвата, а човеколюбивите му открития са отговор на измъчващия го въпрос „трябвало ли е въобще хомо сапиенс да се ражда?" Нашата култура навлезе в свободните полета на демокрацията и няма да се върне в клетките на униформеността; както и да изтезават духа ни безродниците, винаги ще оставаме в предградията на духа, сред скъпите си покойници, сред истинските неща и заедно с Александър Томов „ще се лутаме из сумрачните бездни на мисълта, озарени от меланхолията на живота". Всяка негова книга е концептуално завършена, съдържа философска визия за света, подчинена на авторовата истина, която не може да бъде заменена с псевдопоучения.

Другото лице на белетриста най-добре ще усетим в есетата, събрани в томчето му „Архипелази на духа", в разпръснатите из вестниците и списанията размисли, както и в останалите в ефира на радио *Свободна Европа* слова. Именно в тези тревожни видения, в трескавата активност на писателя, посветена на промените и на разкрепостяването на тоталитарната догма, се раждаха замислите на големите му политико-художествени творби, сред които несъмнено особено място заема трилогията „Новобогаташи". Навремето съвременниците не забелязвали великия Стендал, защото той следвал по петите политическите събития и извайвал романи с жизнени, надвременни характери. Онези, които смятали, че политиката в изящната словесност е като пистолетен изстрел в бална зала, всъщност са били прави, защото изстрелите на автора на „Червено и черно" улучили право в сърцата хората от XX век. В това отношение „Новобогаташи" на Александър Томов много прилича на Завещанието на Стендал „Люсиен Льовен" – сага, която не се плъзга по повърхността на събитията, а търси корените на явленията, стреми се да разшифрова мистерията на човешките характери, да реши кръстословицата на заплетените чувства и усещания. Белетристичното платно се разгръща в ширина и дълбочина: Томов започва повествованието си като традиционен нашенски семеен елинпелиновски роман, влиза в светая светих на една голяма фамилия, но за него важи прочутата фраза с която Толстой започва „Ана Каренина", защото и в описаното от българина семейство всичко се обърква.

Обърква се наложеният от комунистическото безвремие ред в провинциалния град, появява се фигурата на предприемчивия млад мъж, на нашенския Растиняк, който идва от нищото, защото духовните му родители Борис Морев или Атанас Муров са загинали заедно с цвета на родните предприемачи и строители на държавността. Героят на Томов, Емил Дъбов, бързо осъзнава какви възможности открива свободата за утвърждаване на личната инициатива: това е сложен, трагичен, драматичен образ, едновременно привлекателен и отблъскващ. Той отлично знае откъде трябва да подхване нещата, за да постигне успех в бизнеса. Но порядките около него са закостенели, а старите господари на страната само леко са променили маските си.

Писателят успява да направи това, което все още не е по силите на повечето от политиците ни: да проникне в конфликта между поколенията, да осмисли многообразието, надничащо зад привидно унифицираната електорална маса. Томов не просто регистрира избухналите жестоки вражди, нарастващото озлобление в хората, но и упорито търси причините, без тезисно да дели персонажите на бели и черни. Сигурно ще се намерят „естети", които ще го обвинят в злободневност, но това са най-вече онези, които вече изгубиха читателите си, просто защото нямат какво да им кажат. Не случайно белетристът е опитен кинематографист: той умее да градира напрежението, да вплита в сюжета любов и изневяра, престъпление и изкушение. Но никога не се доверява на случайните, на пришитите с бели конци сюжетни ходове, не спекулира с политическите си пристрастия. Фанатизираните и заслепени привърженици на демокрацията може дори да го смъмрят, че реалистично напипва грешките ни от последните десет години, че рисува и приспособленците, и дейците с капаци на очите. Такава обаче е истината за времето и затова, от една страна, романът „Новобогаташи" е жестока присъда срещу комунистическата система, която осакати човешкото съзнание, предопредели трагичните метаморфози на промяната, но от друга, и това е съществено то, е философски опит върху природата на българина и въобще на балканеца, така че знаменитата компания отново се събира – в очакване да научи нови неща за метаморфозите на балканското светоусещане, за новите герои на житейската сцена. Те пълнокръвно присъстват и в другия съвременен роман на Томов „Арсения", своеобразно съчетание на идеите и мотивите от епичните романи и страстните разкази от предградието. Срещат се хармонично двете начала, социалното и психологическото, дълбоко ни разтърсва този сложно заплетен разказ за съдбата на красива и решителна жена, която попада в лапите на злите демони на епохата: от публичните домове на мутрите до тайната бърлога на бивш партиен шеф, а сега – властелин на черната икономика, от софийските потайности до клоаките на световните столици, момичето ще трябва да се прости с илюзиите си, да продава тялото си и

напразно ще се опитва да спаси прокълнатата си душа. Разбира се, причините за превръщането на невинното дете в *цвете на злото* са разнообразни: в началото може да бъде едно разбито семейство или лична драма, но както убедително доказва Томов, най-съществената причина за покварата е една: завещаното ни блато, сред което трябва да дишаме въздух с противогази.

Авторът до съвършенство познава шахматната дъска на многопластовото ни общество, той умее да вае образи, едновременно неповторимо индивидуални и типични. Сутеньори, които забогатяват не само от женската плът, но и от всевъзможни кални сделки; бизнесмени, лишени от елементарни човешки чувства; бивши комунистически величия, съсредоточили в ръцете си чудовищна икономическа власт – и сред тях, като екзотично цвете, като истинска царица на нощта, блести Арсения, убийца и светица, красавица и проститутка, привлекателна и отблъскваща, с една дума, незабравима днешна Мария Магдалена, изваяна от забележителен майстор. Томов не се колебае на моменти да изостави развитието на увлекателния разказ, за да се обърне директно към читателите, с изповеден текст, да изплаче онова, което измъчва духа му, да говори без заобиколки за пропастта, която продължава за зее под краката ни.

В крайна сметка грешната и свята Арсения е нещо като самата ни България – доведена до отчаяние, изнасилвана, поругавана, тъпкана, но въпреки всичко красива. Цялото творчество на белетриста бърка с пръст в раната – ще спасим ли душите си, ще осъзнаем ли, че пътят към оцеляването преминава през същината на малкия човек, през неговата „нетипична“ драма, през борбата за връщането на Бога и вярата в живота ни. Озарението преминава не само през осъзнаването на историческата и творческата отговорност, то търси брод и в подмолите на родовата памет, и във философското осмисляне на вечните теми, свойствени за хуманното човечество: власт, сила, мощ, обич, предателство. Към тях се насочи в последните години Александър Томов, който откри нова страница в творческата си биография с историческите романи, посветени на Византия. Но това е тема за друг разговор, чиято значимост все още се нуждае от по-дълбоко осмисляне.

ПРОБЛЕМИ НА ПОЕЗИЯТА

ПРОБЛЕМЫ НА ЛОЗУНГА

Мариана Христова
БАН – Институт за литература

Археологии[1] на изгубеното авторство

Положително не се знае дали тия песни – и петте – са наистина негови или от някой друг неизвестен поет. Вихор е от ония поети, които рядко са творили и не са придавали значение на творенията си, нито са ги скрепяли с името си. Но хората имат потребност да приковават безименните неща на кръста на известни имена.

„На Острова на блажените"

В бележките си, предназначени за предисловие към бъдещите „Избрани песни, 1884 година", Петко Славейков скромно споделя: „Аз ги не издавам като бозна и какви някои изящни творения, но просто като паметник за развитието на езика, тъй като те не са освен плод на усилията за обработванье на езика".

В архива на д-р Кръстев се пази екземпляр на „Епически песни. Книга първа" от 1896 г., върху чийто печатан текст Пенчо Славейков е нанесъл множество поправки, а написаното на вътрешната корица издава амбиции, доста различни от тези на бащата: „Аз поправям всичко – не искам да оставя документ за моето поетическо развитие, а поезия."

Посмъртно издадените „Избрани съчинения" (1901) реализират по-скоро амбициите на сина, отколкото проекта на бащата. Най-напред защото – възразява в биографичния очерк Пенчо Славейков, – ако произведенията на Петко Славейков са „само документи за развитието на езика, и там, дето първоначално са печатани, те си съществуват като такива, за любопитството на малцина специалисти по тия работи. Наново издадени наедно, те са вече документи и на неговата поетическа дарба, и на нравствената мощ на неговия дух." Инстанцията на книгата прекратява безмълвното, често анонимно, зависещо от специализираното любопитство на историка съществуване на написаното. Тя предоставя форма на едно съществуване, постоянно актуализиращо се в четенето. Но не може да го гарантира.

„Избрани съчинения" (1901) не просто избират текстове на бащата, които „и днес би могли да се четат като поетически произведения, а не да се

сматрят само като документи на литературното ни и обществено развитие"[2]. Превръщането на дискурсивните факти от документи за развитието на езика в алегории на творческия дух на поета се оказва твърде сложна операция. Сложна, първо, защото липсват самите факти: „По-голямата част от юношеските ми лирически излияния – твърди във вече цитирания предговор Петко Славейков, – закопани в земята по въстанието на 1856, изгниха си тамо с други някои записки, когато аз бях принуден да се отдалеча в Цариград. Същата участ сполетя и тия сочинения на зрелий ми возраст, които изгоряха в Стара Загора, на 1877." От друга страна, запазеното той квалифицира като „скудни останки", „жалки останки", като „недомълвено и стутано издадено". И най-после, отказва се от авторство: „А сега не знам – признава за стихотворенията си бащата във вече цитирания предговор – ни кои са оригинални, ни кои са превод, но мога искрено да кажа, че и оригиналите ми, както и преводите ми, всичко е чуждо, не моя собственост, заето или крадено."

„Творчеството на Петко Славейков", което „Избрани съчинения" имат амбицията да представляват, започва да изглежда непостижима цел: „Едните само случайни и тъжни останки от такива творения – доста е ако те ни дадат поне бледо понятие за навеки изгубеното. (...) Тези скудни останки аз ще се помъча да сглобя и, по насоки от тях, да очертая контурите на общия образ – както онзи археолог, който от малко и дребни останки се домогнал да даде очертание на някогашната изгубена статуя, – с надежда, че времето и случаят ще допринесат онова, що липсва за възстановяване на истинския образ."

Археологията на сина, както е известно, ще се състои в реконструиране на „творчеството на Петко Славейков", но най-вече по „онези блянове, които той не е написал на книга", по „не толкоз написаната с думи поезия", колкото по „смътните блянове на поетическото въображение". Археология на изгубеното, неизреченото, недоизреченото, която позволява на сина да поправя и да прави „документи" на творческия дух, функциониращи в посмъртното издание не толкова като инструменти на навеки изгубеното минало, а на паметта. Тук биографичният разказ може да бъде опрян на редактирани и даже пренаписани от Пенчо текстове („Сълза", „Силния", „Народен"), които услужливо проговарят за „отчуждението", за „меланхолията", за „жизнерадостната тъга", за „силата на волята" – характеристики, размиващи границите между биографичното и автобиографичното[3]. Археологът Пенчо Славейков ще се позовава в коментарите си на несъществуващи ръкописи или ще признава незначителните поправки, които си е позволил, прикривайки други, далеч по-радикални. А в биографичния очерк ще предостави на читателя изчерпателни „сведения" за уменията на Петко Славейков да прави поправки, които „издават и показват как леко е било за поета да се вживява в чувства и настроения отдавна преживени и да им придаде по-напета форма, без да

накърни чрез това същността им. Славейковите ръкописи най-добре илюстрират аксиомата на Волтера – който знай да поправя, само той знай да пише. (...) И тези неща, които е печатал, без да има възможност да поправи, са твърде, а не рядко и извънредно слаби.“ Всъщност на стр. 224 в „Избрани съчинения“ (1901) са публикувани тъкмо текстове, които бащата „е печатал, без да има възможност да поправи“, преди синът да се е вживял „в чувства и настроения отдавна преживени“ и чужди. Тези нередактирани стихотворения са въведени със следната двусмислена бележка: „Както отбелязах в предисловието, много от стихотворенията на П. Р. Славейков са поправени от сами него.“ Всъщност повечето от стихотворенията в „Избрани съчинения“ (1901) са само представени като „поправени от сами него“. „И любопитно е – продължава биографичният очерк този сюжет, – че нему е идвало по-отръки да прави поправки на твореният си не в ръкопис, а на коректура, – досущ по балзаковски.“ По балзаковски обаче работи не Петко, а Пенчо[4].

Точно така, според статията „Българската поезия“[5], е постъпил бащата с любовната си лирика, когато подбира стихотворения за бъдещите „Избрани песни“: „Само няколко от тях прибира той, но и тях подлага на такава външна и вътрешна дезинфикция, че те изглеждат сега не на преправени, а на изново написани. И от тях лъхти дъхът на нашето време.“ Всъщност „нашето време“ преправя и изново пише, за да произведе поета Петко Славейков. Известно е, че след намесите на сина „Не растат саминки“ например „изглежда“ не преправено, а изново написано стихотворение.

Признанието „Аз поправям всичко“, многократно „изписано“ в „Избрани съчинения“ (1901) от името и в името на „автора“, започва да звучи заплашително – тук паратекстът не продължава и не огражда авторския текст, а работи вътре в него, измества го. Така „неизразимата тъга“ на модерността по навеки изгубеното минало е щастливо преодоляна чрез превръщането му в книга.

Но не е важно кой – Петко или Пенчо – поправя или пренаписва. Не е важно и това, къде свършва поправянето и къде започва направата. Дискурсивните факти трябва да бъдат изведени от възможните истории на езика, литературата, културата, епохата, така че да „би могли да се четат като поетически произведения“. Безразличието към авторството и оригинала обаче принадлежат по-скоро на времето на бащата, отколкото на времето на сина.

* * *

Може би и сонетите на Меруда да не са оригинални, поне въпрос не е ставало за тяхната неоригиналност... Въпросът за оригиналност е историко-литературен, книжен, мъртъв, а хубостта им е жива.

„На Острова на блажените"

На потребностите и усилията на археолога литературен историк[6] Пенчо Славейков предоставя въпроса за оригиналността. През 1907 г. Боян Пенев се заема да идентифицира източниците на „П. Р. Славейковата преводна и подражателна поезия", както е формулирано заглавието на изследването[7]. Но не желае да удържи границата между историко-литературния въпрос и въпроса на естетическия вкус. Още в първата част на изследването си – „Библиографическия очерк" – той уговаря разликата между „подражанието" и „поетическото подражание": „За подражание в поезията на Славейкова говоря в този смисъл, че в нея могат да се посочат следи от едно или друго влияние; инак, за поетическо подражание би трябвало да се говори тогава, когато чуждият стил е напълно свойствен на подражателя – когато мотивът, взет от друг поет, е схванат в едно преживяване и художествено възпроизведен."[8] Неясната граница между подражание и поетическо подражание позволява дискурсивните факти да бъдат определяни спрямо две стойности: текстовете на Славейков могат да бъдат характеризирани като подражателни или оригинални, като съответстващи на разпространената практика или отклоняващи се от нея, а авторът им – като стихотворец или поет.

Идентифицирането на поетическо подражание отмества написаното към оригиналното произведение, което позволява на Боян Пенев, вместо да разказва историята на Петко-Славейковите преводи и подражания, да търси – съгласно властващата естетика на оригиналността – „духа на индивидуалния творец". За стихотворението „Спомен" например той твърди, че „В текста, печатан в Избр. съчинения има някои промени в езика и изразите, които повишават художествената стойност на превода"[9]. За „Отиваш си ти веч от мене" е още по-категоричен: „Първата редакция на тоя превод не се отличава твърде много от любовните песни, що изпълнят Славейче, ала втората редакция е издъно преработена и може да се разглежда като художествено творение. Преводът едва ли предава настроението на Гетевата песен; – но, разгледан независимо от своя оригинал, той е една завършена и вещо изпълнена пиеса. В Славейковия превод е скрито едно твърде дълбоко чувство, характерно за неговия поетически темперамент"[10]. Тук Боян Пенев повтаря жеста на Пенчо Славейков, като възпроизвежда връзката между „автора" като конструирано психологическо единство и „неговите" – пренаписани или редактирани от сина – произведения. Пенчо-Славейковото „Мудно ходи нашто

време“ е послужило на Боян Пенев като пореден довод за анализиране на Петко-Славейковата преводна и подражателна поезия в термините на оригиналността. За „Живите да работят“ той казва: „Преводът не е обработен, изразът не е тъй отесан и непринуден...“ Но „Мудно ходи нашто време“ е „втора редакция на тоя превод, обаче преработката е тъй значителна, че втората редакция само по мотив напомня стихотворението на Никитина. Настроението на умора, горчивото съзнание на безсилието на старостта са усилени, като им е дадена една твърде характерна индивидуална окраска[11], която прави стихотворението напълно оригинално. (...) Това стихотворение е едно от високо поетическите Славейкови творения“.

Втората част на цитираното изследване се интересува от „Литературните влияния върху П. Р. Славейковата поезия“, но за да открои на този фон винаги съхраняващата се оригиналност, самобитност, индивидуалност. Така името на Славейков може да бъде извадено от списъка на стихотворците и поместено в списъка на поетите: „...отначало ние виждаме Славейкова да се губи в безцветната маса на първите ни стихотворци и после – в едно твърде скоро време – той става първоучител в нашата поезия. Макар и в рамките на чужди влияния, той се очертава като оригинален, самобитен поет“[12].

Боян-Пеневите литературно-исторически изследвания попадат в очертанията на Пенчо-Славейковата „археология“ и доколкото във финалните си части се самоопределят като реконструиране на „характерните особености на поетическата диспозиция“ на Петко Славейков и не толкова на способността му „да даде завършен художествен израз на своя душевен мир“, т.е. като изследване не толкова на написаното, колкото на онова, което Петко е могъл да напише. Подобна реконструкция, признава Боян Пенев, се крепи не на научни доказателства, а на онова, за което Петко Славейков (или Пенчо Славейков) „ни загатва в малкото разпилени бисери из неговата лирика, което повече можем да почувстваме, да угадим, отколкото да докажем“[13]. Истината за „поезията на Петко Славейков“ отново е търсена някъде отвъд дискурсивните факти, защото включва недоизреченото и неизреченото, и онова, което би могло да се изрече в негово име.

* * *

Една книга смятана без автор. Дълги години се е мислило, че тя е общ сборник от песни, афоризми и максими, и никой не се е интересувал от автора ѝ, смятайки го за издател. (...) Почетният археолог и още по-почетният филолог още не са довършили изследванията си и въпроса за едно име остава все още жива рана в науката.

„На Острова на блажените"

Една от задачите, които съставителите на представителното 10-томно издание на съчиненията на Петко Славейков от 1963 г. си поставят, е „да установят точния, автентичен текст на Славейковите стихотворения. (...) Обнародвани са само такива стихотворения, за авторството на които сме сигурни"[14].

Правят впечатление обаче колебанията на изданието както по отношението на „автентичния текст", така и по отношение на „авторството".

Като начало „автентичният текст" изключва публикуваното от Пенчо Славейков в „Избрани съчинения" (1901), доколкото – както е казано например в коментара за „Спомен" – „Основният текст на стихотворението в изданието на Пенчо Славейков не се покрива с този в Смесна китка". Вариантът, който Пенчо Славейков публикува, имплицитно е отхвърлен като несигурен, защото не е защитен с ръкопис на бащата или с редактиран от него печатан текст.

За „Сълза" и „Плачи, въздишай и тъжи" („Плачи") съставителите са малко по-ясни относно причините да отхвърлят редакциите, публикувани от сина: „П. П. Славейков отпечатва стихотворението преработено, без да посочва откъде е взел тая редакция". Стихотворенията са публикувани по „Смесна китка" и „Веселушка", а вариантите на двете стихотворения от „Избрани съчинения" се цитират изцяло в бележките. С такъв коментар са снабдени и стихотворенията „Не слави мойта муза", „Докрай ли ма остави ти", „Спомен на миналата година" („На Васил").

За стихотворението „Славей" „Съчинения" (1963) са по-обстоятелствени: „В текста на стихотворението, обнародвано от Пенчо Славейков, има доста различия... Не е ясно чие дело е втората редакция, откъде е взета тя. Вероятно Пенчо Славейков е имал друг ръкопис на поета. Ние обаче досега не можахме да попаднем на нито един ръкопис на песента. Ето защо печатаме стихотворението така, както то е обнародвано в Смесна китка, въпреки че тая редакция е по-слаба от втората."

Ако липсата на ръкопис не позволява на съставителите да публикуват Пенчо-Славейковата редакцията на „Сълза", въпреки че вариантът от „Смесна китка" е „по-слаб", то за „Буйни ветрове не вейте" („Заспала е") и „На Нова година" тази липса явно не представлява трудност. В коментара към „Буйни ветрове не вейте" изданието от 1963 г. препечатва бележката на Пенчо Сла-

вейков в „Избрани съчинения“ (1901): „Тук е печатана тази песен по ръкопис от 1882 г., твърде различен от текста във Веселушка. В ръкописа след всякой куплет има и следния рефрен, който аз си позволих да изоставя...“ Такъв ръкопис не е намерен и Пенчо-Славейковият вариант е отхвърлен. В изданието на Петко-Славейковите съчинения от 1927-ма Боян Пенев публикува вариант, различен и от този във „Веселушка“, и от този в „Избрани съчинения“ (1901). Него съставителите на 10-томното издание от 1963-а приемат за „автентичен“. На публикуваната от Боян Пенев редакция обаче също не отговаря действително съществуващ, поправен от Петко Славейков вариант. Сходен е случаят със стихотворението „На Нова година“, което Боян Пенев също „издава с някои промени“, но „не е отбелязал откъде е взел промените. Предполагаме, че не ги е направил сам той, а че е имал наръка екземпляр от Славейковия „Месецослов“, върху който са били нанесени тези промени“. Независимо от предположенията си съставителите вземат противоположно решение, като избират да издадат текста по „Кратък месецослов за 1876 г.“, без да обяснят защо са престанали да вярват на отново несъществуващия ръкопис на Боян Пенев. Както не е мотивирано и отхвърлянето или приемането на Пенчо-Славейковите редакции.

В предварителните белсжки за съставителите се твърди, че „Въз основа на ръкописите на поета отстраниха някои поправки, нанесени от ръката на неговия син Пенчо Славейков, и възстановиха основния текст на стихотворенията“. Но непоследователността е налице и когато става въпрос за стихотворения, в чийто запазен ръкопис „има поправки нанесени от ръката“ на сина. Ако „Силен е този, който в гонение“ („Силния“) съставителите печатат по варианта в „Гайда“, то не така стоят нещата с „Мудно ходи нашто време“, „Не растат саминки“, „Народен“. Тук бащата е цитиран само в бележките.

Стихотворението „Живите да работят“ е запазено в ръкопис с поправки от Петко Славейков. Но „С черен молив върху този текст са нанесени и други поправки от ръката на Пенчо Славейков. Над редовете цялото стихотворение е пренаписано. Третата и четвъртата строфа са зачеркнати.“ Цитиран е целият текст на Пенчо, който обаче на коректура нанася и други поправки. Съставителите публикуват варианта от „Избрани съчинения“, „с който стихотворението е получило широка известност“. Те са предпочели и Пенчо-Славейковата редакция на „Не растат саминки“, но без да използват като довод срещу „автентичността“ дори „широката известност“.

За стихотворението „Народен“, наречено от Пенчо „псалом на борците за идеал“ и цитирано в биографичния очерк, съставителите на изданието от 1963 г. са категорични: „Стихотворението е преработка на „Покорен и нелош“ (...) Над някои стихове с ръката на Пенчо Славейков са написани нови“. Но – четем още – „В Избр. съч., 1901, стр. 139, стихотворението е из-

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

цяло преработено", така че те публикуват и стихотворението на бащата, и стихотворението на сина. Коментарът към „Народен" намира за необходимо обаче да се позове на Пенчо-Славейковото издание, според което стихотворението за пръв път е печатано в „Избрани съчинения". „Народен" наистина се появява за първи път като стихотворение на Петко Славейков в „Избрани съчинения" (1901), тъй като е написано от Пенчо Славейков. Още по-парадоксално е, че бележките цитират като въвеждащ биографичен контекст очерка на сина. Но дали като обяснение за повода на написването на стихотворението от Петко? Или като обяснение за повода на пренаписване на това стихотворение от Пенчо? Тук „ръката на Пенчо Славейков" пише не само „основния текст на стихотворенията", но и бележките към тях[15].

Коментарът към стихотворението „Стар бунтовник на палтото си" експлицира неаргументираните избори и колебания на съставителите: „В Избр. съч. под редакцията на П. П. Славейков текстът на стихотворението се различава от този в Остен. Това е една хубава редакция, но тъй като досега не сме попаднали на ръкописа, от който е взет този вариант, а и сам Пенчо Славейков не е обяснил в коментара според кой ръкопис обнародва стихотворението в този му вид, ние приехме за основен текста на стихотворението от Арх., п. IV, тетр. 2."

Ако „хубавата редакция" – с известно съжаление – е пренебрегната за сметка на фактите, то при стихотворението „Помама" фактите мълчат: въпреки че е налице „ръкопис на Славейков с поправки на Пенчо Славейков", стихотворението се обнародва според „Избрани съчинения" (1901). С „Македонски воевода на смърт" обаче не може да се постъпи така, независимо от версията, „че тези поправки не са направени произволно от П. П. Славейков. Вероятно това са поправки на баща му върху коректурите, печатния текст на произведението или някой ръкопис."

В бележките към „Епилог" грижата за автентичния текст и авторството вече е насочена не към бащата, а към сина. Цитирани са Петко-Славейковите стихотворения „Старост" и „Стар съм", като за последното се казва, че „е много близко по дух и настроение до „Епилог" и още: „Макар да не са запазени архивни материали с преработката на Пенчо Славейков, какъвто е случая с „Мудно ходи нашто време", „Народен" и др., може да се смята, че „Епилог" е пренаписан от Пенчо Славейков."

Оказва се, че в „контурите на общия образ", които археологията на сина очертава, с лекота се вписва всичко „онова, що липсва за възстановяване на истинския образ" на творчеството на Петко Славейков, обект на една литературноисторическа археология. Нещо повече, „истинският образ" на написаното от Петко Славейков, който „Избрани произведения" (1954) под редакцията на Цветана Македонска постигат, е забравен още в „Съчинения.

Пълно събрание в 10 тома“ (1963). Всъщност „контурите на общия образ“, обслужващи паметта, и „възстановяването на истинския образ“, предоставено от сина на „времето и случая“, не успяват да произведат независими един от друг сюжети[16].

Историята на Спиро Година от „На Острова на блажените“ иронично е предвидила и усилията на археолога литературен историк, който поради „лучканията да се намери автора на тая книга“ я снабдява с „двайсет пъти повече бележки от самия текст“, и някак независимото от „диренето автора“ битие на „Избрани съчинения“, и укриващото се авторство на Пенчо Славейков. „Портретя е релеф от надгробната плоча на Спиро Година“ – завършва очерка си Славейков. И това е единственият такъв портрет в „На Острова на блажените“. „Нито малкото, нито второто име на Спиро Година се среща в Братя Миладинови“ – твърди коментарът към очерка. И това е единственото име, което не отпраща към традиционния островен „каталог“. То е псевдоним на автора на „една книга смятана без автор“, от който никой не се интересува, „смятайки го за издател“.

Бележки:

[1] Всяка прилика с метода, известен под името „археология“, е случайна.

[2] **Славейков**, П. П. Българската поезия. // Славейков, П. П. Събрани съчинения в осем тома. Т. 5. С., 1958, с. 163.

[3] За подобно изписване на автобиографията в биографията на Алеко Константинов говори Инна Пелева. Вж. **Пелева**, И. Алеко Константинов. Биография на четенето. С., 2002. с. 35–39.

[4] Голяма част от поправките в „Избрани съчинения“ (1901) са направени на коректура от сина. „Настоятелно Ви моля да ми изпратите коректура, тъй като аз често при коректура правя поправки в текста“ – пише Пенчо Славейков на С. С. Бобчев (18. II. 1896 г.). – В: **Славейков**, П. П. Събрани съчинения в осем тома. Т. 8. С., 1959, с. 233.

[5] **Славейков**, П. П. Събрани съчинения в осем тома. Т. 5. С., 1958, с. 162.

[6] В очерка „Спиро Година“ от „На Острова на блажените“ се появява още един археолог, посветил научните си усилия на „диренето автора“, не на създаването му.

[7] **Пенев**, Б. П. Р. Славейковата преводна и подражателна поезия. // *Периодическо* списание, 1907, № LXVII, отд. отпеч.

[8] Пак там, с. 206. От такава гледна точка стореното от Пенчо Славейков в „Избрани съчинения“ (1901) би могло да се определи като блестящо поетическо подражание, а книгата – като литературна мистификация, тъй като поетическото подражание не утихва в тавтология, дори когато синът запазва автентичния текст на бащата. („Мога да го напиша без да изпадам в тавтология“ – казваше Пиер Менар, автор на „Дон Кихот“, герой на Борхес.)

[9] Пак там, с. 210.

[10] Пак там, с. 211.

[11] По този въпрос Албена Хранова твърди: „Сигурно не е случайно, че синът написва точно стихотворения като „Епилог“, „Мудно ходи нашто време“, „Не растат саминки в поле цветовете“ и др. – все залезни стихотворения, изпращащи към бащата съобщения за края му. Особено очевидна е съпоставката между Петко-Славейковото „Тежко ходи нашто време“ (1866) и Петко-Славейковото „Мудно ходи нашто време“, написано през 1901 г. от Пенчо Славейков. Изключително е това, че в своята редакция синът вменява на баща си друго поколенческо съзнание, състаря-ва го и го убива, нарежда го сред уморените и заспалите.“ (Вж. **Хранова**, А. Литературноисторическият наратив „Баща ми в мен“. // Хранова, А. Български интертекстове. С., 2002, с. 183.

[12] **Пенев**, Б. Цит. съч., с. 238.

[13] Пак там, с. 249.

[14] Тук и нататък се цитира по **Славейков**, П. Съчинения. Пълно събрание в 10 тома. Т. 1 и 2. С., 1963.

[15] Властната ръка на Пенчо Славейков е предпочитан за съставителите на „Съчинения“ (1963) субект на редактирането и пренаписването, в което виждаме съпротива „Избрани съчинения“ (1901) да се мислят като книга на Пенчо, а не като книга на Петко.

[16] „В социалния живот на този сюжет просто наистина нищо не се случва, драма няма, както и епични професионални битки за истината – може би поради това, че литературните работници, подвластни на предмета си, достатъчно са сугестирали симетрията на стиха „и както в мене ти и ази в теб живея“ – твърди Албена Хранова по повод „Епилог“. (Вж. **Хранова**, А. Цит. съч., с. 184.)

Живка Симова
7 СОУ „Св. Седмочисленици“, София

За любовния дискурс в „Люлека ми замириса“ от Иван Вазов

(Сецесионна видимост в „Триндафилите“)

Може би истинското познание за човека Вазов започва от края на неговото творчество – извън христоматийния прочит; от една поизоставена книга, ситуирана недостатъчно настойчиво в полезрението на българското общество. От невидимия път между вариантите на заглавието ѝ: „Дисонанси“, мислено като израз на ненавременна маргиналност; „На заник слънце“ – като констатация за отшумяващ живот; „Пролет на една душа“ – твърде банално метафорично назоваване на любовта… и най-сетне „Люлека ми замириса“ – едно заглавие, само по себе си пораждащо езика на виденията.

Очевидно е, че днес тази книга не може да бъде само мила старомодност, за каквато я смятат най-младите ѝ читатели (а и не само те). Освен че се включва към проблематизиращите нагласи към *четенето* на Вазов днес, тя се вписва в сецесионната рамка на една друга култура на някогашния българин.

По-голямата част от творбите в книгата са от 1917–1919 г., а любовните стихове от лирическия цикъл „Триндафилите“ самият Вазов включва „значително пречистени и допълнени“ като първи дял под същото заглавие в последната си отпечатана книга „Любов и природа“ (1921).

Първото публично заявяване на късната Вазова любов е в книгата „Люлека ми замириса“. От една страна, тя изявява добре познат патетичен език, а от друга – един по-малко или съвсем непознат вазовски език, чиято изобразителност удивително прилича на сецесионната образност в платната на някои художници. Именно тази изразност ще си позволим условно да наречем *сецесионен език на шепота и виденията*.

Няма друг български поет до 1919 г., който да обединява така естествено словесната флорална декоративност с катадневната образност. Наред с езика на „трагическото скиталчество на духа“, моделиран от Пенчо Славейков и Пейо Яворов, Вазовият сецесионен език на виденията представя друга поетическа „фотография“ на епохата. Многоречието на първите две десетилетия от миналия век е положено във времето редом с един стил, който не изчерпва присъствието си единствено със стилизираните винетки и шрифт в

някои страници на сп. „Художник“ (1905–1906) и сп. „Маскарад“ (1922). Повече от десетилетие у нас под неговия знак частично попада изобразителното изкуство, приложната графика, фотографията, оформянето на книги, културните афиши, предмети от бита, облеклото, архитектурата, интериора... Това е може би първият по-ясно изявен мост на България с Европа. Една от изследователките на сецесиона в София отбелязва: „За София той (сецесионът – б.м., Ж. С.) е белег и на еманципирана, след петвековно робство, държавност. София е изградена като столица на освободена България под знака на сецесиона.“[1] И макар че не е изследвано достатъчно – доколко Густав Климт, Оскар Кокошка, Отто Вагнер и др. представители на стила от Австрия и Германия имат своите последователи у нас, достатъчно е човек да погледне сецесионната графика на Христо Станчев в Яворовата стихосбирка „Безсънници“ (1907), илюстрациите на Сирак Скитник в „Български балади“ на Теодор Траянов и в „Рицарски замък“ на Христо Ясенов, някои рисунки и картички на Николай Райнов (художествен оформител и на „Люлека ми замириса“, 1919), както и декоративно-романтичната живопис на Иван Милев от 20-те години, за да се убеди, че се търси не българският вариант, а българският живот на това изкуство. Съзнателно или не, тези творци формират един нов специфичен вкус, който носи сантимент, романтика, но и специфичната модерност на 20-те години.

След поезията на Славейков, Яворов и Дебелянов любовните стихове на Вазов са някак недолюбвани от критиците, независимо от положителния отзив на Васил Пундев в „Златорог“ (1920) и високата оценка на Димо Кьорчев за книгата през същата година във в. „Свобода“. По-късно вниманието към интимния Вазов залинява. Както и нагласите към четенето му – една доброволна съпротива на културния модел на епохата.

„Люлека ми замириса“ стои някак встрани от многобройните Вазови томове – не само заради своята почти епистоларна изповедност (устойчив знак за интимните отношения на българина от първите десетилетия на XX век), а и заради езиковата си структура, моделираща повече интимна приглушеност, отколкото одаически патос. Значителната ѝ отдалеченост от целите на възрожденската комуникация е провокирана от своеобразния любовен дискурс. В повече от 70 стихотворения той се конструира чрез явния или имагинерен образ на любимата, пулсиращия ритъм на присъствията и безвремието на отсъствията, показателната лирическа пристрастеност към „любовността“ и простора на сезоните – навън и в стаята. Портретът, писмата, разговорът, розите съвместяват поетическо езиково съжителство на сецесионните видения с ритъма на ежедневието, ескалирало поетическите копнежи на влюбения.

Прави впечатление, че независимо от не дотам успешния опит за мистификация (подзагл. „Из старите ми тетрадки“, измислената година 189..., из-

мисленото име под две-три стихотворения), в „Триндафилите“ състоянията на влюбеност не дълбаят спомените на младостта (с малки изключения), не търсят знаци в сложни многопластови сънища. На сцената на Вазовия език директно са експонирани „мисли, въздишки, дълбоко човешки…“ и същевременно като че ли някъде между клоните на люляка витае стихът:

Ще отнеса във гроба свой
светът невидим на поета…

Невидимият свят е някак встрани от изобилието на рози, акации, горски пейзажи, „цветя засмени“ – своеобразно сецесионно „кръжило“ на мечтания образ. Този свят винаги си остава недоизказан – за разлика от многоречието чрез оптическия комфорт на портрета: реален – в първите стихове на „Славей“ и „Хризантеми“, и фикционален – в „Очите“. Донякъде образът в рамка попада в ролята на заместител. Увеличената фотография може да бъде поставена в „златно кръжило“ и окачена на видно място в работния кабинет, както се е случило и в дома на Вазов – според публикувани архивни материали.[2] В едно от стихотворенията, където „женският лик“ от рамката е включен в „разговор безгласен“, са елиминирани розите, така щедро разпилени в поетическото пространство (а между другото, и присъстващи на снимката), за да се открояят хризантемите – някогашен символ за съвършенство от най-висок порядък за японската аристокрация… Стихотворението ги представя като сецесионен декор, подходящо допълнение към царствена визия. В началото тя е само полъх, реминисценция: „На писалището мое / се усмихват хризантеми…“; във втора строфа – метонимия на портрета: „На стената в мойта стая / женски лик виси прекрасен…“, а финалът трансформира катадневната образност така: „Във душа ми образ нежен / трон издигнал и царува…“

Има два рисувани портрета на Вазовата вдъхновителка – видната общественичка и една от първите български писателки в началото на XX век – Евгения Марс, намиращи се днес в запазения ѝ дом в София. Първият е на Петър Морозов. Царственото обаяние, гордата, но ненадменна осанка, бляскавият поглед и типичното женско „дихание“ на лицето, шията, част от ръцете като че ли напомнят за някои вазовски словесни щрихи: „От креслото кадифяно, / дето царствено седеше…“ или пък: „едните ти очи за мен остаят / в тях чета, в туй живо огледало / свят цял живей, мечти, лучи играят, / душа, сърце се е събрало…“

Съвсем различно е впечатлението от приглушената палитра в платното на проф. Стефан Иванов. Той представя вглъбена, постигнала хармония в себе си жена, чието излъчване е повече меланхолно, отколкото тъжно. И ако фотографията улавя лика на човека според настроението, самочувствието,

възрастта, сезона дори, а добрият художник пише „поема без думи“ (Хораций) за присъстващия модел, то поетът рисува без четка. „Писането от натура“, което пробваха преди известно време четирима наши поети и отразиха опитите си в „Литературен вестник“, се оказва не дотам подходящо за любовната лирика. Портретуването в нея е най-експресивно и поетически вярно именно когато любимият човек отсъства. Затова и в „Триндафилите“ истинският поетически уют на влюбения е в отсъствията, в сенките, във витаещото то име, в разпиляването на думите. Тогава зефирът, листата, тишината „шептят“ Нейното име („Гората питаше…“) и моделират знаци в „невидимия свят на поета“. Всички сетива са впрегнати, за да наситят с нов живот липсващото. Няма опорна точка. Отсъствията не измъчват, а носят наслада.

Далеко си, но непрестанно
теб сянката се с мойта скита
и твойто име постоянно
в моя говор се преплита.
(„В планината“)

Авторът не използва (или се отказва от) трудно разгадаеми асоциативни преноси. „Преплитането“ на скритото в поетическия текст име (но не и в някои посвещения) участва в своеобразното вазовско „плетение словес“, в сладостното търсачество на думите за Нея: „дружке злата“, „поезия сама си ти“, „чудна дриада“, „сирена“, „царица“, „усмихнат блян“, „чародейка“ и т.н.

Подобно на по-ранното лирическо разчитане на сезоните (есен – зима – пролет) в любовната ни лирика („Regina mortua“ на Т. Траянов), и тук не е пропуснато любовното им говорене: „в омара лятна свеж лъх на зефира“, „роза нежна“ през пролетта, но и „в ноември снежен роза, що цъфти…“ и т.н. Разпознаваме неизчерпаемия порив на художник, полагащ безспирно наситени багри, светлини и сенки върху портрета на своята Мадона. Апогей в поетическото обожествяване е известната строфа под заглавие „Тя“ – втора редакция на финала на по-старо стихотворение от стихосбирката „Звукове“. По-късно преработеното шестстишие е онасловено „На Евгения Марс“[3].

Жена, вълшебница, богиня.
Сърце – злато, душа – загадка,
ту муза нежна, ту сирена,
безцен пахар с отрова сладка,
на моята душа пленена
тъмница и вселена.

И ако в някои стихове нежният славослов само се опитва да задържи виденията („любя… облик, стан, дори и сянка“ или „теб сянката се в мойта вплита“), то тук полярните назовавания „муза нежна“ – „сирена“, както и „тъмница“ – „вселена“ излизат от „тихата задушевност“, за да участват с една самоотвержена влюбеност в празничен ритуал на даряването, който би могъл да бъде разчетен и така: „Това е всичко, което имам и искам да ти го дам. Най-светлите слова са за теб. Тъмнината – за мен.“

В послеслова на „Люлека ми замириса“ Вазов споделя, че книгата съдържа „песни на спомени, на видения, на самоозлъбление; страници, откъснати от книгата на сърцето“. Днес може да перифразираме последния израз като „страници, откъснати от писмата на сърцето“.

В живота любовното писмо е по-директно в откровението, в буквалния изказ на щастието, но и в нараняващите думи. Писмото е овладяно, контролируемо и експлицитно слово, понякога единствен веществен знак на любовта. Но във Вазовата поезия любовните писма – очаквани, спасителни, ухаещи дори, но и изгаряни „в гняв жесток“ – участват в един своеобразен синкоп на чувствата, вписват се в пространство, до което думите лесно стигат, но и лесно потъват, остават без отговор. И макар че има един прозаичен медиатор, изваден от ежедневието – „писмоносецът“ („В дъбравата“), вписал се в познатия от Гьоте модел на пътя и живота на писмото в „Страданията на младия Вертер“, писмата във Вазовия лирически цикъл изграждат друг тип връзка, поетически ситуирана единствено от писмочетеца.

Много са авторовите поетически позовавания и назовавания на писмото. Стихотворенията „Скитня“ и „В планината“ дори носят подзаглавие „писмо“. Тяхната интонация и образност не са нищо друго, освен израз на радостта и щастливите мигове на влюбения, разпознати в райски видения. От друга страна, писмото носи словоизлиятлен сантимент: „рубина благороден“ и „упойний карамфил“ („Писъмце“), „розовото пликче мило“ („В странство“), „драго писъмце… наизуст го цяло знам“, по-късно писмото е сравнено с „любовна среща“ („В странство“) и т.н. Не е трудно да си представим, че тези текстове биха намерили най-естествения си живот, потопени в сецесионната стилистика на фотографиите от Ф. Грабнер или на картички, илюстрирани от Х. Тачев, Н. Райнов от началото на миналия век. Впрочем писмото е обикнат сецесионен знак от художниците. Нека си спомним и изваяната, макар и само с щрих, женска фигура от Алфонс Муха, пишеща писмо сред стилизиран цъфнал храст.

От епистоларните стихове на Вазов се конструира един имагинерен образ не толкова на четящия влюбен, а на жена, изпратила вече своя отговор, послание, утеха, разтуха... От друга страна, Вазовият „Упойний карамфил“ на изписания лист-послание натоварва писмото с функция, подобна на порт-

рета. И двете фигури заместват или оптически запълват нечие отсъствие. Писмото от ежедневието очаква отговор, а поезията е само покана за игра с въображението и с мисълта. Както отбелязва Р. Барт, писмото е „връзка, а не кореспонденция: връзката поставя в отношения един спрямо друг два образа. Вие сте навсякъде, вашият образ е вездесъщ, пише по различни начини Вертер на Шарлоте".[4]

Последното изречение на цитираното от Барт не отвежда ли към настойчивата Вазова импликация „Все ти!"? Дори и стихотворения, където се натъкваме на неизбежната любовна мъка – „Да кажа", „Възглавницата", „Веч никога", „Малодушие", „Ако да знайше", „В гняв жесток" и др., сякаш са бягство, изход от прекомерната жега на едно приятелство, а не единствено и само отзвук от недоразумения, мъка, гняв. Шепот и болка има в тях, независимо че в компактното си звучене интимната изповедност докрая продължава да бъде вярна на любимия образ.

Но лирическото говорене по-малко се занимава с терзанията на влюбения и по-често се опитва да улови щастието на мига. Протичането, изживяването и съхранението му са имплицирани чрез думите и паузите, чрез любовната нега (магия) на разговора.

Много често любовният дискурс в книгата разчита на „задушевното" говорене. Още през 30-те години Малчо Николов отбелязва, че песните в „Люлека ми замириса" са „по-тихи, по-чисти и задушевни"[5]. Независимо че като цяло оценките му за любовните песни са в дисонанс с това определение, критикът неведнъж използва израза „прости и тихи песни", визирайки и творбите от лирическите цикли „Образи и видения", „Спомени от Бяла черква" и „Под Амбарица". Но „Триндафилите", с които започва и предсмъртната Вазова книга „Любов и природа", предлагат поетическа импровизация, разчитаща главно на *гледането* – „блести по чаши заника пожарен / и по коса ти. Стихва врява дневна…", и *слушането* – „Слушам ти речта звънлива, / слушам упоен, благат...". Често двете сетивности преливат една в друга: „Любя… облик, стан, дори и сянка, / името, гласа ти свеж" („Всичко!"). Друго е семантичното участие на двете думи в една интерпретационна система, полагаща света на Вазов между „виденото" и „чутото", оригинално разработена от Клео Протохристова.[6] Във Вазовата любовна лирика образният, емоционален и смислов регистър е направляван от неистовата жажда да гледаш и слушаш единствено любимото същество. За разлика от цялото му творчество тук Вазовият глас се отказва от съществуването на Другия свят. В тази лирика жената е желана и спасителна граница между Аза и Света.

Интимност, топлина, споделяне, щастливо взиране в очите, свиренето на пиано, глътка чай – това са белезите на една ритуалност и магичност, разчитаща на изолираността от околния свят; на „правенето" на спомени, на

онази тиха тържественост, когато, беседвайки, мъжът и жената се опитват да изплуват от собствената си самота. Тогава не полето, не гората, не писмата… стаята е целият им свят.

„Беседа водим тиха задушевна…“ Авторът следва хода на думите и тяхното затихване или стихване, нишката, която „изприда“ спомените: „На нашите спомени в тишината / се ниже теменужната верига“. Тук бихме откроили не толкова инверсията, колкото метафоричния образ *теменужна верига* – един своеобразен пренос на отрязъци от време и състояния: омаен миг – потиснатост, уханен здрач – тъга. Беседата, също както портретът и писмото, моделира поредната брънка от веригата на спомени и блянове. Това е и едно от малкото места в книгата, където Вазов използва индиректно така обичаните от други български поети теменуги, породили преди години и страстния дебат около третия Яворов роман, чиито осем прочита бяха събрани в книгата „Теменуги. Другият роман на Яворов“ (1998).

Символичната флорална образност у нас едва ли се вписва само в определена поетическа традиционност. Попадайки на Траяновите утринни „бледни рози“, „сънни кипариси“, нощни „водни лилии“, „гирлянди“ на утрото от „рози, лаври, лилии, ясмин“ и мн. др.; на Яворовите „аромат от рози“, класическото любовно обръщение „На крехна майска роза – пъпката си ти…“, „венец от мак / и здравец на чело“, „орхидея на звездни самоти“, „Теменуги“, „Минзухари“ и др.; на „Плачущи върби“, „Водни лилии“, „Момини сълзи“ от Ем. Попдимитров и др., човек с основание би се запитал дали до 20-те години на миналия век у нас по-малко в изобразителното изкуство, отколкото в словото, е следван парижкият стил Муха. Може дори да се каже, че в българската поезия от времето на сецесиона има едно своеобразно поетическо „засяване“, декориране, образни преноси чрез цветя, които си заслужава да бъдат изследвано отделно.

Много са цветята във Вазовата любовна лирика: люляк („любовен дъх… на живота аромата“), здравец („в стаята ми вее“), теменужки („в твоите къдри“), хризантеми, за които вече стана дума, и т.н. Поетът нарича дори творбите си „цветя“ – в писмо до проф. Шишманов. Нещо повече – отрежда им най-високо място в поезията си: „После, в „Триндафилите“ аз съм дал най-хубавите цветя в цялата моя лирика.“[7]

Розата обаче си остава център на всички текстови равнища във Вазовия поетически свят. Символичната маргиналност на цветето („теменугите“ при Яворов) е изместена от предпочетения от Вазов център – царицата на цветята.

Познавайки живота на поета, можем да си позволим и по-биографично разчитане на „трендафилите“, които авторът провижда във всички сезони. Те не участват само в популярната поетическа практика на времето: спомен от първа среща, царствено излъчване, непредсказуемо нараняване, оазис в

пустинята на битието („в пустинята, при розите… се ти!“), знаци по пътя на живота („в злачните лъки / колко рози, нежни теменуги…“), образ на любимата („роза нежна, миризлива…“), символ в сънищата („В късен час“). Розата е провидяна дори и като граница между живота и смъртта, но и като знак за продължаващ диалог с любимата: „На гроба ми роза изникна / и някой я с сълзи поля…“ Очевидна е Вазовата лирическа пристрастеност, която далеч не е само плод на модно сецесионно увлечение.

Праезикът на розата, посветена на богинята на любовта в древността, а по-сетне – на св. Богородица, в европейското Средновековие се трансформира в символ на тайната, на премълчаването. Оттогава е и изразът „sub rosa“ („под печата на мълчанието“)[8]. Турците също са вярвали, че петте тайни на Аллаха се крият в розата.

Независимо от директните патетични или приглушени поетически послания парадигмата на „триндафилите“ достига и до едно друго пространство в „света невидим на поета“. Розите са преди всичко символ на един дом, в който „царица“ е именно неговата любима, дом, който Вазов е познавал добре, но който е липсвал в живота му.

В книгата си „Изпитание на символите“ Милена Кирова споменава за онези „смайващо зимни трендафили, които са способни да пораснат единствено в двора на бялата спретната къщурка“. Известният и свиден на всеки българин образ на родния дом, въведен от Ран Босилек, за човека Вазов се свързва единствено с образа на майката. Но под покрива на тази „къщурка“ липсва любовта. Тя може би е единствено в зимните трендафили, в изписаното по снега име, в дългите паузи между разговорите, в изгорените писма, в многоречието на един портрет, и в крайна сметка – в утопията на един поетичен език... Но не и в един реален дом, който да я подслони. Такъв би могъл да бъде и прочитът на „Триндафилите“ – „sub rosa“, „под печата на мълчанието“, защото там говори не Патриарха, а човекът Иван Вазов. Пословичната му отдаденост в запълването на празни български литературни пространства (за което вече толкова се е говорило) сякаш е породила един доброволен отказ от любовта като пожизнено притежание. Тя си остава завинаги неизживяна докрай и имагинерно допусната в пълната си сецесионна „сюжетност“ единствено в „Люлека ми замириса“.

Бележки:

[1] **Митева**, Ж. Сецесион в София. Първа четвърт на XX-ти век. С., 1997, с. 2.
[2] **Неделчева**, Цв. Непознатият Вазов. С., 1995, с. 13.
[3] Вж: *Писма* на Иван Вазов до Евгения Марс. С., 1947, с. 144.
[4] **Барт**, Р. Фрагменти на любовния дискурс. С., 1997, с. 173.

[5] **Николов**, М. Лириката на Вазов с оглед на „Люлека ми замириса“. // Николов, М. Литературни характеристики. С., 1930, с. 55.

[6] **Протохристова**, К. Светът на Вазов – между „виденото“ и „чутото“. // *Наследството* Вазов. С., 2002, с. 21–25.

[7] **Шишманов**, Ив. Иван Вазов. Спомени и документи. С., 1976, с. 345.

[8] **Тергит**, Г. Тайнствената роза. // Тергит, Г. Малка културна история на цветята. С., 1967, с. 42.

Галя Симеонова-Конах
Университет „Адам Мицкевич“, Познан (Полша)

Границата между Поетът и Лилията, или възможностите на междутекстуалността

В своята поетическа представа за съвременния човек Чеслав Милош го вижда в „мрежа, изтъкана от знаци“, „хвърлена върху клоните на галактическото дърво“[1] и това е силна и изразителна метафора на епистемологичните страхове и зависимостта на човека от „текстуализацията“ на действителността и универсума на културата. И на неговата самота и невъзможност да обхване „истинската“, „извънчовешка“ действителност. Йероглифът за окото, ухото и разума, изваяни от човешкото време и опитите да се обхване реалността...

Една от ключовите тези на съвременните деконструктивистки търсения в границите на философията на литературата се основава на виждането, че литературният текст сам по себе си изразява зависимостта на литературата (а и въобще на универсума на културата) от „истинската“, или „извънчовешка“ действителност. Подобна зависимост може да бъде разглеждана на две равнища. Тя е извънчовешка, защото остава извън нашата власт за познание, а едновременно с това, сякаш „отвътре“ обуславя, определя антропоморфния ни свят, човешката субективност, знание, литература, отнасяйки ги навън към външния свят – към който те се стремят и в който никога не се осъществяват докрай. Тази реалност не може да бъде уловена напълно.

От една страна, знаем вече, че няма литературен текст сам в себе си и това твърдение можем да го разчетем във феноменологичната традиция, а от друга – тезата, че няма нищо извън текста, изразява спецификата на културното познание, което е само част от изследването на реалността, семиотическа, както Милош поетически я изразява, изпълнена със смисли, но не задължително родени от властта на разума.

Първото предложение, освен във връзка с акта на неемпирична (трансцедентна) субективност, може да бъде разгледано и в контекста на съвременната теория на литературата като противопоставяне на идеята за „литературност“. Според споменатото по-горе философско-изследователско направление, идеята за автономия на литературата не издържа критиката. Това, което

наричаме литературно произведение, видяно в по-широка сравнителна перспектива, се оказва, че е един сложен, активно сътрудничещ си с „институционалните порядки“ и чувствителен към промените на историческата семантика културен организъм.

Отделен въпрос за разглеждане може да бъде проблемът за „чуждия“ текст вътре в литературното произведение, за междутекстуалността при лирическата поезия, която е предмет на нашия интерес. Интересуват ни преди всичко „междутекстовите зависимости“ в един по-широк културологичен план, какъвто при лириката може да бъде свързан и с автобиографията на твореца, разбирана като „друг текст“ в неговото творчество – главно поради изключително субективния изповеден характер на лирическата поезия.

Нима лириката не е най-екстравагантното изкуство? Тя излага на особен показ и хиперболизира изказа на собственото аз... Винаги е малко или повече на „отвъдната страна“ (на страната на автора) при срещата на две индивидуалности – текста и читателя... Обикновената ситуация, основаваща се на внимателно прочитане на думите, записани върху страницата на книгата, крие в себе си доста необикновени явления и процеси и създава възможност за множество субективни интерпретации – колкото и самият поетически текст е субективен.

Лириката в много от случаите излиза извън човешките възможности до бъде докрай разшифрована, защото освен в мрежата „на знаците“, както е известно, ни улавя и в мрежата на авторовите емоции и субективно себеразкриване. Субективността на лирическата поезия е свързана с автобиографията на поета, заложен като друг или може дори „истински“ текст вътре в самата творба.

Читателят е с ограничена свобода на избора, знаейки автобиографията на поета. „Но никой не е така свободен, за да може да чете, както иска“ – както казва Жак Дерида. Отделният възприемател, от една страна, е поставен с цялата читателска общност в един свят на историко-културни взаимотоношения и е в зависимост от различни „семантични релации“ актуализирани от текста. Допълнително при лириката, поради нейния специфичен характер, творбата е натоварена с „личностния, чуждия текст“ на физическия живот на автора.

Текстът губи в този „процес“ своята автономия и презентативната си същност на еднородна цялост, въвеждайки читателя в лабиринта на мисловните и емоционални прехвърляния в други светове, в друга субективност, като едновременно с това остават в сила бариерите на езиково-понятийните изрази и познание.[2]

Към понятието „чужд текст“, във връзка с едно по-широко тълкуване в културологически контекст, се включват и „някои други дадености“, „биогра-

фията на твореца (преди всичко с оглед на възприемането на литературния текст, преимуществено в лириката)“[3].

Според Пол де Ман[4] автобиографията не е жанр или начин на изказ, а по-скоро определена фигура на отчета или разбирането, с която малко или повече си имаме работа при всички текстове.

Споменатата „фигура“ се състои в свързването на два субекта, „объркани“ в процеса на четивото (текста), в което взаимно се заместват, оглеждат се в самите себе си и взаимно се определят. Тази сложна структура носи в себе си едновременно разлики, както и еднаквост, защото и едното, и другото са резултат на споменатото взаимно застъпване, творейки един субект.

В поезията, в лирическата поезия тази огледална структура е интериоризирана... Но най-общо казано, всеки текст е написан от някого и като такъв може да бъде разбран по-добре. Така че всяка книга с начална страница, със заглавие и име на автора е автобиографична. Но преди всичко лирическата поезия дава възможност биографията на твореца да бъде в най-голяма степен адаптирана в рамките на „чуждия“ текст вътре в творбата. Това особено важи за Николай Лилиев, който единствено в творчеството си се себеразкрива...

„Оглеждането на различни аспекти, в които историческият факт може да бъде разбиран като чужд текст, неизбежно води до въпроса за биографията на твореца и за нейното функциониране като чужд текст. В българската поезия съпоставката между характерната за лириката оскъдна обстоятелственост и конкретността на факти от живота на твореца, между кондензираното във времето или универсилизирано като извънвременно лирическо изживяване и събитийна последователност се проявява рядко, но затова пък с изключителна интензивност.“[5] По-нататък авторката подчертава, че проблемът има две страни, свързани с творческия процес и с рецепцията. Можем да разграничим и два основни типа творби. При единия се представят примерни човешки изживявания, читателската перцепция ги възприема като лични, автентични преживявания на твореца.

По време на романтизма изцяло се развива и втория вид творби, в които себеизразяването придобива максимални форми, обвързването между литературен текст и биографичен факт е цялостно, линията на творчеството следва линията на съдбата и характерологичната същност на автора. Ненапразно Георги Константинов е един от първите, които определят българските модернисти като неоромантици. Това важи особено за творчеството на Николай Лилиев, при когото примерът за обвързването на личната съдба на твореца с неговата поезия е класически. Чиста серафична личност, която твори чиста серафична поезия, биографията на поета вътре в поетическия текст... Поезията е единствената област, където Николай Лилиев се разкрива напълно. За всички поколения е вълнуваща и интригуваща Лилиевската аскетична

личност, която дарява с любов жената с име Ничия Никога. Органическата неразделност на човека и поета, на нравствената и творческата личност правят загадката още по-голяма и задължават човешката личност и творецът да се разглеждат и разбират едновременно.

Имайки съзнанието за това единство, Кръстьо Куюмджиев постави въпроса: „От кого имаме повече нужда – от човека или от поета Лилиев. Лилиевската съдба е нещо непознато, неповторимо като нравствена изява, като етичен патос. Той е нещо различно от всичко, което знаем и можем да очакваме."[6] Легендата около Лилиевската личност и поезия обгръща поета с ореола на аскета, на нравствения самотник. Той самият и неговата лирика са така „невъзможни" за българската литература, че са възприемани като „чужди". Елементът „биография на поета" в лирическия текст, функциониращ като чужд вътре в литературния, в своята необикновеност се възприема като отклонение от нормативността на представата за някои черти на националния характер и обособява, отчуждава и целия поетически текст от националната литературна традиция.

Особеностите на Лилиевския поетически свят и живот карат някои изследователи, след като не могат да го обяснят, да виждат в не[illegible] небългарско явление. По този повод Кръстьо Куюмджиев опонира: „Чувал съм да казват, че Лилиев е небългарско явление. В смисъл не е български дух, българско отношение към света [...] подобно нравствено отрицание на живота в името на по-висшия му смисъл, подобна „святост" и издигане над грубия индивидуализъм за сметка на морала той не познавал. Щом като Лилиев се е родил в България и тук е формирал своя дух, значи че е българско явление. Националната психология и нравственост достигат до своето самопознание не чрез най-масовото и разпространеното. Те кристализират в необикновеното, изключителното като чиста проба без примеси, за да се огледат в себе си, за да разкрият свои основни, най-същностни черти, за да се формулират като идея, символ, осветен от всички светлини на националната ни история."[7]

Възприемането на явлението Николай Лилиев като „чуждо", небългарско явление, както споменах, двойствено отчуждава биографията на твореца, затворена вътре в лирическата творба. Един път тя е „чужд" текст по отношение на новия творческо-субективен и лирически контекст, в който претворена битува, и след това, чрез своята „чуждост" („небългарско" измерение на авторовата личност) „отчуждава" поезията на Лилиев от традиционната съотнесеност, от представата за българския дух – епически, витален или в негативните измерения – индивидуалистично-егоистичен.

Наблюдението на Кр. Куюмджиев за перцепцията на Лилиевата поезия като небългарска, Лилиев – като небългарско явление, по обратен начин поставя въпроса за „другия". Чрез нетипичното, изключителното се проявява

БАН
БИБЛИОТЕКА

„характерното, светлината, символът, огрети, формирани от националната история." Това, което се възприема като „чуждо" (биографията на твореца като чужд текст), само допълва представата за себе си в индивидуалното съзнание. „Образът, който виждаме в огледалото" трябва да е непълен – затова ни доставя понякога прототипа на перцепцията на самия себе си. Само погледът към някой друг може да даде впечатление, че съм цялост.

„Не мога да почувствам самия себе си в моя външен аспект, да почувствам, че той ме съдържа и изразява. [...] В този смисъл може да се говори за абсолютната естетическа нужда от „другия" за човека, за необходимостта от активност на „другия", която се състои в това да задържи, събере, обедини и която единствено може да създаде личност, външно завършена: ако „Другият" не я създаде, тази личност не може да започне да съществува."[8] Другият се обективизира като „чужд", в първо лице или в трето лице (става чужд за автора, чужд за нас) – „Ставам съзнателен за себе си, ставам аз и само тогава се откривам по отношение на другия." Чрез него и с негова помощ, или чрез чуждия на българския манталитет Лилиев, откриваме нашата собствена реалност, психическа и естетическа. Тук възможностите на междутекстуалността, на вкомпонираните биографически елементи, идеи, авторови психохарактерологични черти в лирическата творба, за перцепцията и разбирането на собственото аз на читателя, са големи.

Творческият акт като Selbstentetaeusserung е освобождаване от самия себе си в обективната действителност. Творецът пресъздава обективната реалност чрез творческия акт, загубва себе си, а се ражда изкуство. Този момент на „излизане извън себе си", „екзотопия", е важен за творческия акт, но при лириката има по-различна проява поради нейния субективен характер, любов към отделния детайл, към отрязъка от вътрешния и външен свят и изключителната метафоричност на поетическия език. Якобсон нарича метафората и метонимията „най-важните структури на езика". *Аз* и *той* в повечето случаи са едно и също. И то се отразява и после при читателското възприемане, дори когато творческият аз е събирателен или чужд образ, читателската общност го свързва с автора (аз е почти естетически нереално без съотнесеност към автора в лирическата поезия).

При разглеждането на биографичните елементи, интерпретирани в творчеството, психологическите методи крият в себе си опасността от „надинтерпретации" в текста, съдържащ по неоспорим начин живота на твореца и идейния му мир. В случая с Николай Лилиев имаме „обективизация" на личния му живот в литературата, на психическите и морални черти в творчеството му. Някои много важни християнски теологически идеи като интелектуални кодове са намерили реализация в неговия поетически свят. Общо погледнато, няма разнозвучие между живота и поезията на Лилиев, между текста

БАН
БИБЛИОТЕКА

и „чуждия“ текст в неговата лирика. Ако дори поезията да е едно, а животът съвсем друго, от това не следва, че между тях трябва да има противоречие. В случая с Лилиев обаче, без да се позоваваме изцяло на субективни и психологически интерпретации на лириката му, могат да бъдат посочени философските и етични същности в нейните идеи и образност.

Някои направления в литературната наука, какъвто бе случаят с формалистите, игнорираха от литературната творба субективното съзнание и психика на твореца. Формалистите всъщност изцяло изваждаха това съзнание от „идеологическата среда“. Творбата се появява пред нас, откъсната от своята вънкашност, интериоризация, осъществяване в посока навън. Роланд Барт обърна внимание в наши дни, че всяка „идеологическа“ насоченост е всъщност семиологическа. Всички съдържания на съзнанието могат да бъдат обективизирани вътре в изкуството и навън в перцепцията на читателя като част от другия.

Що се отнася до творчеството на Николай Лилиев, духовното устройство на поета, андрогинът в него – цялостният човек, християнизмът му, проблемът за ероса, превърнат в агапе като основополагащи идеи и черти от неговата човешка натура и биография са пресъздадени поетически в лириката му.[9] „Предметът на неговата лирика е преди всичко личният му живот“ – пише Георги Константинов.[10] Значението на този факт сигнализира още Гео Милев в предговора на своята „Антология на българската поезия“, като там го нарича поет на красотата и девствеността. Възможността тук да бъде един от ключовете към лириката на Лилиев направиха наложително да се изследват дълбоко взаимоотношенията между духа и материята в загадъчната му личност, идейните източници и природни предпоставки за неговото „отшелничество“, „серафична нравственост“ и последицата – „серафичната“ поезия...

Психиката на твореца има голямо значение при подобни задачи. Психическите черти, биографията на твореца присъства в лирическата творба. Отказът на Лилиев от материята, от плътта, „заричането“ идва от една осмислена концепция за живота, приета в младостта на поета. На двадесет и четири години Лилиев е пълен вегетарианец – пише за него Георги Константинов. „Струва ми се, че и бягството му от жените бе едно от героичните му заричания.“[11]

Интерпретацията на вечния образ на жената у Лилиев чрез идеята за девичеството е синтез от представата за София, въплътена в Девата, свързващият елемент между човека и Бога и женският елемент, разбиран като преобладаващо космически, като отражение на красотата на космоса. Цялото творение е изтъкано от софийност, от мъдрата добра красота, *калоагатия*, тя е „проекция на вечността“. Въпреки аскетичния начин на живот в Лилиевите стихове няма мрачни тонове. Един от феномените на отричането е в това, че

то изисква висша, действена натура и героическа любов. Богатството на темперамента е едно от условията за вътрешната топлота на характера. Трябва да се отбележи, че аскетичното се проявява винаги в младостта, в най-темпераментното и гениално за човека време. Поставянето на висши духовни задачи в живота изисква особено много душевно горене и „даже задържане на физическото, поставя темперамента в едно висше състояние. Това би било обяснението на аскетизма."[12]

Много важен момент за истинското разбиране на Николай Лилиев и аскетизма му е посочването на живата връзка на поета с хората и обичта му към тях. Многобройни са свидетелствата за това. Нравственият подвиг на поета, приел формата на цялостно себеотричане, е потвърждение на неговото дълбоко познаване на собственото аз. Чувството за чистота, знанието на своето собствено духовно устройство намира изява и в поезията му. Лилиев признава: „моята душа без грях", „мойте блянове са чисти, мойте сълзи са рубин". Радикалният и тих бунт на несъгласие с всички прояви на злото в света, активната позиция на правене на добро в двустранните отношения с хората не говори за бягство в „пустинята", в отшелническата скиния на издигнатия над обществото поет.

Лилиевската Ничия Никога не познава злото като такова, то не й битийно, онтологически присъщо: *„нейната мисъл не знае злина"*[13] Поетът остава в живота, отрекъл не света, а само собствените си потреби и желания, усамотен в праведния си живот на „ангел на земята". Безкористната любов към ближните е онова мощно метафизическо средство, което ангажира и цялата мощ на духа на Лилиев. Това е епиклезата на съзнанието, предизвикваща християнизирането на човешката натура. Затова Лилиев е така непостижим и недостижим... Неговата святост е изпълнена със себеотричане, което го прави още по-невероятен, тъй като жертвата е пълна и видима. Истинският аскет е „образ на разпънатата любов".[14] Всички тези черти на духовното устройство на поета и идеите, които ръководят неговия живот, се откриват в поезията му.

Аскезата възниква въз основа на положителното, а не на отрицателното отношение към плътта. Човешкият ерос се превръща в *агапе*, приема формата на християнската любов към другите. В същността си безстрастната аскеза не се състои в отхвърлянето на страстите, а в показването на злото, в разпознаването му, преди то да се извърши. Разпознаването и неправенето на зло, просвещението на ероса, превръщането му в агапе е „серафичната" нравственост на поета, намерила израз после в „серафичната" поезия (от безкръвното хранене и бягството от владенията на ероса до стиха, посветен на жената с името Ничия Никога...). Божествената *агапе* християнизира ероса у Лилиев. В любовта си към хората и жената без име, непритежавана от нико-

го, той освещава загадката на пола с мистерията на религията. Аскетичната култура в източното християнство никога не е унищожаване на страстите, а направляването им към безстрастна страстност, освобождаване от лошата употреба на желанията. „Очистеният ерос преминава през радикално преосмисляне на всяко егоцентрично притежание и става любов в най-мощното значение на тази дума: става интензивна любов.“[15] Очистването от чувствените желания прониква в самите корени на ероса. Според християнската наука грехопадението е направило битието на човека еротично. Преди момента на катастрофата човешката същност е интегрирана, тя е съвършена в безгрешната девствена пълнота. А човекът отпреди грехопадението е винаги андрогинен, единен и цялостен образ. Андрогинът е символ на напълно съвършения човек, на двама в едно, съвършенството на питагорейското число „единица“...

Идеята за андрогина е позната в различни значения от древността. Разказът на Аристофан от Платоновия „Пир“ за двете вечно търсещи се половинки, Девкалион и Пира от старогръцката митология, е най-популярната версия на идеята за андрогина в европейската култура. В херметизма срещаме образа на вътрешния андрогинен човек, Homo Adamikus, който макар обладаващ мъжкото начало, носи в себе си Ева, своята съпруга, скрита в неговото тяло.[16] Истинска кариера прави тази идея сред немските идеалисти и покъсно – в средите на европейските модернисти, главно чрез посредничеството на мистичните откровения на Якоб Бьоме. Николай Бердяев представя християнското учение на Бьоме, т.е. учението за първоначалната цялост на човека. Човекът има андрогинна, бисексуална, мъжко-женска природа. На човека е присъща София, т.е. Девата.[17] Природата на андрогина може да се реконструира като хармонично и равностойно съчетание на мъжкото начало – преобладаващо антропологическо, и женското – преди всичко космическо.

Платоновият мит за андрогина е развиван също така от Владимир Соловьов и от други мислители и поети на Руското религиозно възраждане от прелома на двадесетия век. В полската литература е известна творбата на Станислав Пшибишевски със заглавие „Андрогин“. В нея обаче представата за съвършения човек е допълнена в унисон с търсенията на модернизма за творческата индивидуалност и се разбира като „андрогинно състояние в резултат на извършения в творческия акт пълен синтез, единение с Абсолюта.“[18]

Фундаменталното антропологическо разграничаване на душа и тяло (мъжко или женско) е чуждо на християнството, тъй като в него няма разлика между смъртно и безсмъртно битие.[19] Там тялото и душата не са анализирани като отделни елементи на човека. На фона на божествената история, чийто завършек са изкуплението и спасението, човек винаги се явява като цялост.

Платон разделя душата от тялото и описва този акт в диалога „Федон" в контекста на безсмъртието на душата. Платоновата деградация на тялото го прави неважно, умъртвява го. Отъждествявайки се само с душата си, човек открива, че е безсмъртен, но това не е вяра във вечния живот след смъртта, а е антропологична теория – че човек е извън пределите на смъртта. Отхвърлянето на телесното означава, че така разбирана, представата за безсмъртието на душата, дуалистичното противопоставяне на тялото и душата не може да намери потвърждение в християнската идея за сътворението и предназначението на човека. В Библията душата и тялото са в единство и никога не се употребяват като допълващи се или паралелни понятия.

Западът разделя душата от тялото и в средновековната западна традиция тялото се третира инструментално. То става персонификация на смъртта, проява на всички слабости и грехове на пола. Светът в който живее източният аскет е свят, изпълнен с изумителна жизненост.

В поезията на Лилиев дух и материя са представени като единство, според християнската традиция това единство ражда „серафичната нравственост" на поета. „В неговото сърце бе съдбата на всеки един от нас" – пише в свой спомен актрисата Олга Кирчева. Неговият свят не е светът на платоническата духовност. Николай Лилиев е проникнат от любов към хората, както и към цялото творение, което може да се наблюдава в неговата лирика, посветена на природата. При него се реализира една абсолютна жертва на аскетичната натура. В символичното значение на думите „ако искаш да бъдеш съвършен, продай всичко, което имаш" е заключено освобождаването от материалния свят и от затвора на предметите. Лилиев сам не притежава нищо, в деня на погребението „лъснахме единствените му обувки и приготвихме единствения му костюм."[20]

За Николай Лилиев е характерна високата идея за човека и дълбокото разбиране на библейско-християнските истини. Неговото християнство е така да се каже антропологично. Теологичната представа на гръцката патристика за цялостния човек от времето на св. Григорий Нисийски вижда в първия човек идеал на първичния бит, андрогин, какъвто човек ще възкръсне. Натурата на андрогина е мъжко-женска. Адам по време на грехопадението загубва своята цялост. Изгубва рая. Неговото същество е нещастно, тъй като се е разделил с половинката си. Половият, разделеният човек е нещастен. Девичеството е интегралната цялост на мъжа и жената.

Значението, което има думата пол в българския език, може да се отнесе към подобни представи и има дълбока философска същност. То идва от смисъла на половин (старобългарското полъ функционира със същото значение) – нещо, което е разделено на две части, на две половинки, в случая на две същества.

Николай Лилиев безспорно е андрогинна натура, цялостна и чиста, и този факт намира потвърждение в лириката и в живота му. За него аскезата е подсъзнателно средство за постигане на пълнотата, нравствеността на човека, преобразяването на *ероса* в *агапе*.

Освен биографичните елементи в лириката на Лилиев откриваме реминисценции от оригиналните религиозни идеи, характерни за духовността на европейския Югоизток, каквото е учението за несътворените божествени светлини и енергии. Поетът непрекъснато говори за „озаряване", проникване на светлини в него, в душата му, светлина изпълва вечността в нетовото творчество:

...смили се над сърцата *озарени*
от блясъка на по-честито време.
(„Като дърво извило..."[21])

Или:

– О, Господи, вземи
душата ми печално *озарена*
по спомена на твоите земи,
разпръснати по цялата вселена.
(„Ахасфер"[22])

Мистическото озаряване, дело на мистическия опит, съединяващ по най-реален начин човека с божествените действия, се проявява от вътрешното към външното. Пол Евдокимов обяснява мистичността на това съединяване като „правилно ортодоксална" – от една страна е тъмнината на Бога (неговата абсолютна трансцедентност), от друга – потокът Божествена светлина, в който човек участва и който може да преобрази човешкия дух. Преобразяването на човека (*теосис*), цялостно и из основи, прави православната антропология преди всичко онтологична. Тя е онтология на преобразяването, на „обожествяването" на човешката природа...

Душата на поета в стихотворението „Очите ми изплитат венци от светлина" е готова вече да преживее *теосис*, и то именно чрез божествените светлини, символизирани от очите, образ на духовното:

...о, Господи, ти чу
гласът ѝ: аз узрях
за твойте ведри взори...
(„Очите ми изплитат..."[23])

В структурата на езика на Лилиевата поезия откриваме много изрази и понятия, които могат да се съотнесат към езика на литургията – от типа „сияние на Бога“, „блясък“, „блясъка на Твойта чистота“, „блясък на душата“ и т.н., и като такива могат да бъдат разглеждани като „чужд“ текст на идейно или езиково равнище.

От направения кратък преглед на поставения проблем въз основа на поезията на Николай Лилиев се вижда, че реализацията на междутекстуалността може да се осъществява многократно и на различни нива в текста на литературното произведение. Особено плодотворни могат да бъдат подобни изследвания и размисли след извършения през последните години „завой“ към културологията и представянето на различни идеи и въпроси в литературата от гледна точка на етичната, аксиологическата или религиозно-метафизическата критика.

Всъщност неустановимата докрай граница между Поета и Лилията е и една от най-големите възможности на лирическата поезия като литературен текст.

Бележки:

[1] **Miłosz**, Cz. Wieść w: *Poezji*. Warszawa, 1988 r., s. 350.

[2] Вж. **Nycz**, R. Dekonstrukcja w badaniach literackich. Gdańsk, 2000, s. 12.

[3] **Протохристова**, Кл. Благозвучието на дисонанса. Опити върху междутекстовостта. С., 1991, с. 16.

[4] Вж. **De Man**, P. Autobiografia jako od-twarzanie w: Dekonstrukcji w badaniach literackich, прев. Maria Bożenna Fedewicz. Gdańsk, 2000, s. 106.

[5] **Протохристова**, Кл. Цит. съч., с. 24.

[6] **Куюмджиев**, Кр. Николай Лилиев. // Куюмджиев, Кр. Критически дневници. С., 1970, с. 238.

[7] Пак там.

[8] **Todorov**, Tzv. Antropologia filozoficzna. // *Bachtin*. Dialog. Język. Literatura, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa,1983, s. 458.

[9] Тези проблеми и различни други аспекти от творчеството и живота на Николай Лилиев са обстойно разгледани в моята книга „Поетът и лилията. Християнски идеи в творчеството на Николай Лилиев.“ (София, 1999) и в изданието ѝ на полски език “Poeta i lilia” (Warszawa, 2000).

[10] **Константинов**, Г. Николай Лилиев. Човекът. Поетът. С., 1963, с. 224.

[11] Пак там, с. 20.

[12] **Розанов**, В. В. Религия и култура. Париж, 1979, с. 176.

[13] **Лилиев**, Н. Жената, която от... // Лилиев, Н. Поезия. Ред. Е. Константинова и Н. Александрова. С., 1986, с. 186.

[14] Цитатът е по П. Евдокимов и представлява парафраза на думите на еп. Касиан – „всеки монах е разпънат на своя кръст". – **Evdokimov**, P. Prawosławie. Tłum. J. Klinger. Warszawa, 1962, s. 110.

[15] Пак там, с.127.

[16] **Jung**, C. G. Psychologia a religia. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa,1995, s. 39–40.

[17] **Бердяев**, Н. Изъ етюдовъ о Яковь Беме. // *Путь* (Берлин), 1922, с. 34.

[18] **Podraza-Kwiatkowska**, M. Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski, Kraków, 1994, s. 183.

[19] **Moltma**, J. Bóg w stworzeniu. Tłum. Zb. Danielewicz. Kraków, 1995, s. 426.

[20] В непубликуван текст на проф. Елка Константинова със заглавие „Личността на праведника".

[21] **Лилиев**, Н. Цит. съч., с. 154.

[22] Пак там, с. 163.

[23] Пак там, с. 223.

Георги Василев
Държавна агенция за българите в чужбина

Отложеният апокалипсис

(Поезията в проза на Стефан Гечев)

В българската литература жанрът *поезия в проза* има много ограничено съществуване, както е ограничено присъствието на модернизма. Формално погледнато, можем да посочим само стихотворенията в проза на Гео Милев – от „Импресионистично календарче“ до „При Дойранското езеро“[1]. Бихме могли да добавим и някои страници от романа „Дилетант“ на Чавдар Мутафов, които могат да се четат като стихотворения в проза, и следва да спрем дотук. Защото нито идилиите на Петко Тодоров, нито риторичните „богомилски“ предания на Николай Райнов, или сатиричната притча „Приказка за стълбата“ на Христо Смирненски могат да бъдат отнесени към поезията в проза, макар да носят някои сходни с нея интонации. А след 1944 г. според марксическата терминология бе немислимо да се възприеме подобен „декадентски“ жанр. Във френската литература поезията в проза е една от големите тенденции – ако започнем от Жерар дьо Нервал, преминем през европейския класик на поезията в проза Лотреамон и стигнем до по-близките по време автори сюрреалисти Сен Джон Перс и много други.

Позоваването на френската литература обаче ни позволява едно сравнение – както в края на XIX век се появява могъщото изригване на Лотреамон, така и през 1994 г. жанрът поезия в проза се появи в българската литература в целия си облик: свободна асоциативност, вътрешен ритъм, философска напрегнатост, вследствие на това – превръщане на немерената реч в концентрат от изненадващи образи. У нас това поднася стихосбирката на Стефан Гечев „Въпроси“[2]. Между другото, поезията в проза, при едно по-внимателно вглеждане в нея, се разкрива като рожба на времето си. През XIX век във френския език се открояват вече няколко отделни езика: „този на романтизма, на реализма и натурализма, езикът на съвременната наука във всичките ѝ области, реторичният език на XVII и XVIII век“[3]. Способността на тези съзвездия да си взаимодействат, чрез гения на Лотреамон – да създадат амалгама, която е нова, разширяваща се вселена, дава повод за неочакван оптимистичен извод: с развитието на обществото в неговите основни културни фондове – като

езика – се натрупва красота, която търси своето осмисляне. Това въздигане на езика от проза в проза-поезия трябваше да бъде акуширано и в България. Ако е позволена една шега, ние – като буржоата благородник на Молиер – откриваме, че с намесата на гения прозата, за която говорим, може да се преобрази в поток от поезия.

И така, поради марксическата желязна завеса спрямо модерните форми Стефан Гечев, който бе отлъчен от литературния живот през 1967 г. със специална пропагандна кампания на ЦК на БКП, водена от тогавашния идеологически секретар Венелин Коцев, макар че бе писал поезия в проза в периода 1966–1986 г., можа да публикува цикъла си от осем поеми в проза едва през 1990 г. в книгата си „Поезия“[4]. Както бе отбелязано, „Въпроси“ идва през 1994 г. И ако допълним една известна мисъл на Тончо Жечев – че Стефан Гечев беше от расата на последните големи български интелектуалци европейци[5], би следвало да кажем, че „Въпроси“ ни асоциира към една от съществените форми на европейския модернизъм. В този дух е и възприемането му в чужбина: страсбургското литературно списание „Анкрие“ печата с интерес стихове в проза на Стефан Гечев, написани направо на френски език.[6]

Творческа максима е, че всеки сериозен автор създава цял свой свят. За Стефан Гечев изглежда трябва да кажем – светове. Такова бе и становището на проф. Елка Константинова, един от най-добрите изследователи на неговото творческо дело, изразено в доклада ѝ „Как героите на Стефан Гечев разбират самопознанието (Наблюдения над разказите от книгата „Осъденият на Сеньора“)“, представен на научната конференция за писателя (28 май 2001)[7]. Впрочем във „Въпроси“ също е отделено съществено място на мотива за самопознанието, а и самият автор чрез романа „Познай себе си“ потвърждава, че самопознанието е негова „водеща тема“[8]. При тази сложност и богатство, обхващаща пространни асоциации, времена, култури, образи от различни цивилизации, аз не рискувам да се ангажирам с по-цялостен анализ на стихосбирката, а ще насоча вниманието си към два особено актуални въпроса в нея – за произхода на злото и за бъдещата съдба на човешкото приключение в Космоса.

Тук следва да се възрази на една традиция, наследена от времето на марксизма и регионализма в нашия литературен живот. По техните норми поярката интелектуално усилие и философското търсене се обявяваха за умозрителни, за нелитературни. Така наречения социалистически реализъм в своята половинвековна диктатура наложи деинтелектуализиране на българския литературен живот. Затова следва да сме удовлетворени, че с произведенията на Стефан Гечев в културното ни пространство отново се появи фигурата на писателя мислител, чиито предшественици са Стоян Михайловски и Пенчо Славейков. В едно свое изказване литературоведът Георги Цанков

подчертава, че ако мъдри събеседници като него биха имали достъп до медиите и биха пращали чрез тях посланията си до хората, картината на духовния ни живот би била несравнимо по-обнадеждаваща за бъдещето ни.

Но нека проследим следните мотиви във „Въпроси", които изразяват това върхово напрежение: корените за злото, погледа на Бога и божественото призвание на човека, разплитането на възела на лошото наследство, придобиването на нов човешки образ, световното (т.е. космичното) действие, съдържащо се в човека. Още веднъж правя уговорката, че това е една възможна траектория в поетическото мироздание на Стефан Гечев. То е отворено за различни виждания, за различни лични зрителни точки, то е зона на читателски плурализъм.

Корените на злото

Изненадващо е, че независимо от споменатата проблемна обремененост, на чиито застрашителни образи са посветени доста страници на „Въпроси", всъщност светът на Стефан Гечев е свят без зло по рождение. Ала срещу естеството на хармоничния произход се изправя криволичещата история на човечеството в целия ѝ обем. За Стефан Гечев тя е познато пространство: той призовава хармоничната култура на древна Гърция, рисува надвисналото днешно пришествие, иронизира догматични моменти от „Битие" и „Второзаконие" на Стария завет. Това негово пътуване е както разкриване на антични богатства, така и ревизия на учения и религии, откриване на посоки, в които човешката същност да разположи нов животворен облик. В крайна сметка пред очите ни се ражда или възражда разширеното битие на човешкия потенциал, което свързва античното духовно наследство с една новозаветност на човешката нравственост и което е идея за втори, вече световен ренесанс, с място за средностатистическия човек. Всъщност натрупаните „въпроси" на нашето време са врати, които човек следва да отвори. Изстраданите и отговорните ответи са единствените врати към бъдещето. У нас след 1944 г. само двама писатели са навлизали в такъв проблемен кръг – Павел Вежинов („Бариерата") и Емилиян Станев („Антихрист").

Следователно злото е по-късно състояние – придобито извращение, отклонение от генезиса ни (божествен или културноисторически), чиято естествена склонност е самоизграждащата се хармония. Разискването, как да се демонтира то, как да се отстрани, е единственият шанс да получим нов мандат за живот. Човечеството постоянно се е питало дали съществува зло, откъде идва злото. А образите му са страшни и упорити: достатъчно е да си спомни гравюрите от серията „Капричос" на Франсиско Гоя, документите и снимките от фашистките и сталинските концлагери или телевизионните кадри с атаката на кулите на Световния търговски център в Ню Йорк. Страшни

събития има и в Стефан-Гечевата поезия в проза, при това катастрофични, сякаш начало на апокалипсис. „Всички градски часовници макар и със счупени стрелки показват 11.55 часа.“ („Смут 3“)[9]. Но обяснението не е настъпването на някаква неотменима съдба, то е друго. Земетръсът, срутването идват и от леността на човешкото мислене да разгадае този свят, да намери участието си в него, от лошия навик да живее със старите възприятия. В стихотворението в проза „Смут 1“ поетическото иносказание представя трима слепци (вероятно намек за Христос, Буда и Мохамед), седнали над надгробна плоча и неспособни да прочетат заветния ѝ надпис, като „подозират, че е кощунствен.“[10] Този образ е фина пародия на лесната надежда законът Божи отново да бъде спуснат отгоре, на скрижали, както е при Мойсей, защото тежките и несъобразени с непастирската световна динамика, а и с вътрешния деликатен строй на нашата душевност, предписания могат да се окажат надгробна плоча за човечеството. По друг начин казано, това е ирония срещу крайните канонизации на Божия Син и на пророците, когато тези канонизации се превръщат в ожесточена догма, в слепота. Защото канонизациите са били и могат да бъдат също толкова разрушителни и опорочаващи – като всички предишна форми на хаос и корупция. Разбира се, и човешкото естество рискува да изпадне в безформеност, пораждаща разпад или саморазрушение, ако на свой ред забравя и не търси предупрежденията и добрите съвети на свещените книги.

Тогава въпросът се обръща – не толкова да търсим протоначало на злото, **а да демонтираме тази опасна верига от междинни грешки в човешкото развитие, която от временна наличност застрашава да се превърне – подобно ядрена верижна реакция – в неуправляем процес**. Злото в днешното си лице няма изначална природа. То е натрупване и световно разрастване на временни заблуди и извращения – каквато бе католическата инквизиция, или стремителни експанзии, каквито бяха болшевизмът и фашизмът през XX век. Тогава къде е Дяволът? Познатото ни въплъщение на злото, както изглежда, живее в огромния обем от грешки и когато разплетем тази лоша тъкан, когато отново я върнем в ръцете си като наша дейност, тогава дяволът ще остане с ограничен потенциал в гетото на собственото си упорство. Или както описва тази битка „Тайната книга“на богомилите (Каркасонски вариант) – „И тогава ще бъде вързан сатаната и цялото му войнство, и ще бъде хвърлен в огненото езеро. И ще се разходи син божи със своите избраници по небесната твърда, и ще затвори дявола, като го окове в неразкъсваеми здрави вериги.“[11]

Вселенският поглед

Когато читателят започне да чете „Въпроси“, сякаш попада в окото на циклон, който го издига високо над всекидневието, в „път през тайнство-

то“[12], и дава поглед върху космическия и историческия хоризонт. Това е сякаш Божи поглед върху човека и вселената. Тук е разликата между стихотворенията в проза на Гео Милев, които са талантливи, с огнени чувства, със смели, дори шокиращи образи. Но хоризонтът на Гео Милев е по-ограничен. Това е социален, още по-точно – политически кръгозор, наситен с непримиримото възмущение на поета. Нашият голям поет, минал сам през ада на Първата световна война и осакатен от него, изразява гнева на интелигенцията срещу империализма и милитаризма, донесли първата мирова катастрофа: „През дългия коридор, постлан с шарени квадратни плочки, подскачат големи живи топки. Човешки топки. Хора без крака.“[13] Поезията се превръща в остра сатира, тя носи патоса на изобличението и на отхвърлянето. В палитрата на културата тези тонове имат своето място, те са темпераментна защита на жертвите. Тоест бурята на времето е придала на стихотворенията ботевска публицистичност. И ги е стеснила до политически призив. А това означава, че хората (с основание) са разделени на прави и несправедливи.

Напълно естетическият подход, без да се отклонява от острите въпроси на морала, не дели, той е събирателен. Хората – и добрите, и лошите, еднакво имат шанса да се видят в образа или драмата, представени от твореца, и сами да решават какви чувства да отглеждат в себе си и какви да отстраняват. Това е личният, отвътре произтичащият катарзис. При Стефан Гечев хоризонтът е всеобхватен, космически – Вселената е сякаш огледало, в което човекът се взира, съзира себе си, способностите си, но и опасните деформации в душата си. Това е акт на самопознание и – което е кръстопътно важно за наше време – на възможното самопреодоляване на човека, на преоткриване на божественото му призвание. Надпределното (про)зрение на човешкия дух има линия в историята на българската литература. В „Тайната книга“ на богомилите Йоан е прегърнат от Христа и получава от него обяснение на света, божествен отговор на своите въпроси. Така и в съвременността Стефан Гечев пресъздава неминуемата среща между човека и вселенските въпроси, особено когато човечеството рискува да се превърне в най-лошия и най-болезнения въпрос на вселената.

Нека не проявяваме характерната за част от българската литературна среда самоувереност, като мислим, че такъв полет на мисълта е лесно постижим, дори някак си даден. Способността за него се придобива с изключителни познания от всички сфери на човешката дейност: филология, стари култури, съвременна физика и т.н. В този смисъл поезията и творчеството на Стефан Гечев са за малцина, както той сам определя това в епиграфа на романа „Познай себе си“. Но не за избраници, виждащи се като затворен елит, а за тези, които са поели пътя на духовното развитие, за които културата е градина за търпелива обработка на обществената душевност.

Разплитането на възела. Неразрушимостта на творението

Вампирите, които ни заплашват, са грешни проекции в собственото ни същество. Те са жилави, придобили плът в плътта ни, понякога превзели ни почти изцяло. Опитът за лесното им физическо унищожение може да се окаже самоунищожение, защото в неискреността си сме забравили, че в някаква степен сме родители на чудовища („Вампири“). Дори мечтите (когато са празни и лесни) могат да съдържат смърт в себе си – стихотворението „Рай ли?“[14]: „Всички дървета бяха мъртви. Небето сив чувал, защото синята му душа отдавна беше отлетяла. Невярващ още влязох в гората. Земята беше сгърчена кафява – тяло на мумия. Една усещах мъртъв неподвижен вятър. И изведнъж запяха хорове от мъртви птици.“ Тогава, при усложнената лоша наследственост, как можем да намерим пътищата, по които да отворим път към доброто, към присъствието на красотата? Вероятно най-напред това означава да се отделим от образа, който не ни е присъщ, и от безпомощността, защото тях сами сме натрапили на себе си. („Сюжет за картина“)[15]. Със сигурност това е и скромността: „И сега, когато някой ме запита случайно, кой съм, отвръщам: – Човек. С малка буква, така, както пишете чакал или червейче, или чайка, или чинар.“ („Освобождение“)[16]

И разбира се – това е търпението, с което следва да започнем да пренареждаме под знака на обичта нашето минало и нашето настояще. Така една млада родилка от стихотворението „Възелът“ има чувство, че е родила баща си, и обещава:

– Ще бъда много добра и търпелива с него – повтори тя тихо. – Искам да развържа най-после този възел.
– Какво значи това?
– Не зная. То е заповед.
– Отгоре?
– Отвътре.[17]

Следва да напомним, че такава вътрешна повеля, т.е. вътрешна среща с Бога, сме наследили от „Моята молитва“ на Христо Ботев:

О, мой Боже, правий Боже!
Не ти що си в небесата,
а ти що си в мене. Боже, –
мен в сърцето и в душата.

През 1873 г., когато стихотворението е отпечатано за първи път във в. „Независимост“, тази среща е бунт, тя е защита на поробената българска земя. Днес проблемите са планетарни, глобални по отношение и на историята, за-

това срещата с вътрешната повеля е по-приглушена, саможертвеността – по-тиха. Своята надежда, че човек може да пребори всемирните изпитания, ако се довери на божествената страна в себе си, Стефан Гечев изказва открито, когато поставя мисълта на Хераклит „Хората са смъртни богове" като мото на стихотворението си „Безсмъртие" от стихосбирката „Бележник"[18].

Ако влезем в потока на тълкуванията, които в поезията винаги са многозначни, бих видял нещата още така: да родиш баща си (а може би семейството си, средата си, страната си), за който има подсказване, че не е бил много добър човек, означава да промениш миналото му, да изведеш напред по-добрата му страна, макар тя да изглежда оскъдна, да му помогнеш да се откаже от злината. Вместо възмездие да приложиш любовта. Или както казва младата жена в стихотворението: „...Има кръгове, където справедливостта вече не значи нищо." Така и в стихотворението „Няма да има второ пришествие на 1 януари 2000 година" небесните сили молят Бога да отстъпи от собствената си справедливост, да пощади хората: „Бъди несправедлив, Господи, към собствената си справедливост."[19] За да имат време човеците да се освободят от старите си псевдоистини и да открият истината.

Така световното действие е оставено на нас. То е в нас, в сърцата ни. То е възможно само под знака на любовта. Няма екстериториални за човека събития – те протичат в него, зависят от волята му, от избора му, дори от нюанса, който влага в тях. Това е богоравната ни позиция, чрез която допринасяме за възстановяването на световното равновесие, световната хармония. Не ще и дума, става дума за сложен процес, за всекидневна, неизчерпаема борба с илюзиите, с натрупаните заблуждения, с почти вечно погрешните очаквания за лесни решения. Стефан Гечев е създал образ на такова самопретворяване, дадено като призвание на нашето поколение, в прекрасното стихотворение „Представлението на младият мир (Пантомима)".[20] Всъщност това е един поетически урок по хармония след отърсването от слепотата, след постепенното очищение от различните видове алчност и егоизъм.

Какво означава днес придобиване на по-човечен и по-хармоничен образ? Ние сме заобиколени от силни изкушения и енергии, много от които са в нас. Те ни викат в името на привидно значителни цели, твърдят, че с тях ще се извършат полезни дела. Но ако им се поддадем, съвместната ни авантюра с тях ни отрежда положение на лековат комедиант, на фокусник, предлагащ измамни удовлетворения, на жесток воин, налагащ решението си с агресия. Тези ситуации изобилстват около нас, засипват ни. За да овладеем крайностите на тези импулси, би следвало да спрем напора им посредством хармонията, дадена ни от Твореца.

Поезията на Стефан Гечев е крепост и извор на хармония в един силно агресивен и деформиран свят. Хармонията на Младия мир, изразена чрез

спокойния му и приветлив танц, е антипод на разрушителния танц на Шива. Това е космическа интеграция. Танцът е овладял стремителния (и толкова често хаотичен) бяг на нещата и възстановява и въвежда динамичен и изискан баланс между тях. Под неговия знак попадаме на радикалния извод, че **тъй като красотата по генезис, а все още и по присъствие, надделява в Творението, битието е неразрушимо**. Може би това е по-предметното, откроващо се и като закономерност значение на предчувствието на Достоевски, че красотата ще спаси света. **Вместо конфликт, вместо борба между противоположностите красотата осигурява взаимно допълване на различните начала и присъствия, играта на динамичното им съществяване. По-голямата част от съществата ще предпочитат тези условия, гарантиращи им дълготрайност пред мимолетността на хаоса, пред сблъсъка и временното господство, и така този съюз на мира, хармонията ще надделяват в мирозданието, търсейки по-пълната форма на една възможна вселенска обич.**

Можем да изразим закона за неразрушимостта на Творението и чрез културноисторическия опит на човечеството. В продължение на досегашното си съществуване, а както все пак се очертава – и в бъдеще, то през противоречия, многократни жестоки бури и превратности се поражда и утвърждава толкова красота, че тя е достатъчна да бъде организиращ и водещ фактор за вселенското оцеляване и развитие. Дори едно поколение, или една популация, да се разкъса от вътрешни противоречия, да колабира в катастрофа, подобна на изчезването на Атлантида или на библейския потоп, изходният генезис на Творението ще излъчи нова еманация на хармоничен живот и ще го укрепи с инстинкта към красота.

И един послепис. Мисленето на Стефан Гечев адекватно и дори изпреварващо посреща драматичната проблематика от края на XX и в началото на XXI век. Следователно то е национален капитал, който следва да бъде изнесен в световното разискване, особено когато целият пакет от социални теории на миналия век е провален. Разбира се, този капитал следва да се внесе също в националната обществена дискусия, която доста се е снишила или тук-там замества с постмодернистки имитации философския анализ. Могат ли да се открият по-практически измерения на такова духовно богатство? Определено – да. Ще се позова на едно интервю на Стефан Гечев от 1994 г., в което казва, че шансът на малките народи е да задават големи въпроси.[21] Ясно е защо е така: който даде отговор на големите въпроси на века, ще излезе в лидерска позиция. А шанс да стигне по-бързо до отговорите има този, който формулира и зададе въпросите.

Дали някои читатели няма кажат, че предложеният тук анализ се оказва по-интензивна намеса в литературното общуване у нас в сравнение с досе-

гашните навици. Дори да е така, наложително е да се направи тази стъпка поради една голяма доза провинциална инертност в българското литературно всекидневие. Смущаващ е фактът, че единадесет години след публикуването на стихосбирката „Въпроси“ не се е появил отзив за нея. Някога хронистът от средновековието е имал задачата да запази за следващите поколения паметта за събитията, а днешният изследовател с адекватно на времето мислене следва да допълни тази задача с усилието да доведе до съзнанието на съвременниците си значимото културно наследство. С него те могат да подобрят живота си – в смисъл, че ще придобият опората на един хоризонт за развитие, на прозорлива надежда. Ще знаят какво да правят. А това са енергии на развитието, на културния и историческия опит. Ако се доверим на необичайната, изключителната поезия на Стефан Гечев, трябва да кажем, че земята е била, а след като преболедува днешната си треска – и ще бъде място на невероятна нежност и обич между хората, съществата и нещата. Това ни обещава пълната, по-цялостна сбирка на неговата поезия – томът, наречен „Сенките на времето“ (2004).

Предоставените от съпругата му Кръстина Гечева стихове от неговия архив – като великолепния цикъл „Песни за моето котенце“, които за първи път се публикуват в „Сенките на времето“, са като слънчева усмивка към кълновете на най-хубавите надежди. Сякаш писателят след своята кончина пред 2000 г. се е върнал да ни каже светла тайна от безкрайното време – че сме способни на обич.

Бележки:

[1] **Милев**, Г. Избрани произведения. Т. 1. С., 1995.

[2] **Гечев**, Ст. Въпроси. С., 1994.

[3] **Гечев**, Ст. Няколко думи за превода. // Лотреамон. Песните на Малдорор. С., 1993, с. 39.

[4] **Гечев**, Ст. Поезия. С., 1990. [Цикъл „Поеми в проза“]

[5] **Стоянова**, В. „Не всичко в противника е лошо“. Писателят, поетът и преводачът Стефан Гечев навърши 85 години. // *Новинар*, № 47, 18 февр. 1997, с. 8.

[6] **Guetchev**, St. Poème en style gothique, De la maison peinte… // L'Encrier (Poésie. Nouvelles. Théâtre. Infos). Strasbourg. No 49/1996.

[7] Бълг. език и литература, 2002, № 2–3, с.103–108.

[8] **Гечев**, Ст. Познай себе си. Лъжефилософски и лъжебиографичен роман. С., 2000.

[9] **Гечев**, Ст. Въпроси. С., 1994, с. 22.

[10] **Гечев**, Ст. Поезия. С., 1990, с. 97.

[11] *Богомилството* в България, Византия и Западна Европа в извори. Съст. Д. Ангелов, Б. Примов и Г. Батаклиев. С., 1967, с. 106.

[12] **Чернокожев**, В. Път през тайнството. // *Век* 21, № 13, 6–12 апр. 1994, с. 10.

[13] **Милев**, Г. Избрани произведения. Т. 1. С., 1995, с. 133.

[14] **Гечев**, Ст. Въпроси. С., 1994, с. 9.

[15] Пак там, с. 26.

[16] Пак там, с. 7.

[17] Пак там, с. 36.

[18] **Гечев**, Ст. Безсмъртие. // Гечев, Ст. Бележник. Второ издание. С., 1997, с. 133.

[19] **Гечев**, Ст. Въпроси. С., с. 44.

[20] Пак там, с. 40.

[21] „Ако има само добро, как ще го разберем“. Разговор с Вл. Левчев. // *Ново слово*, № 21, 26 ян. 1994, с. 12.

Пламен Антов
БАН – Институт за литература

Постмодерният исторически наратив. Интертекстуални пресичания

На проф. Елка Константинова –
с благодарност и възхищение
за нейния възторжен интерес към „младите".

Проблемът за историята е един от абсолютните полюси, около които се случва младата постмодерна поезия през 90-те години. Основно чрез дискутирането на този проблем тя успява да се наложи като централно, „осево", естетически репрезентативно явление в българската литература от края на XX век, лансирайки един цялостен модел на българската история, който отявлено полемизира с наличния до този момент. Акумулативният линеен прогресизъм, доминиран от Хегеловия Vernunft in der Geschichte, е оценен като неработещ и подменен с един ателеологичен модел, белязан от травмата, амнезията, от периодични съсичания на историческия разказ и неговите фрагментации. Казано чрез актуалния постструктуралистки и неофройдистки метаезик на 90-те, българският исторически наратив е лишен от разумност и реалност, за да бъде преситуиран – чрез мрежа от заместявания – в полето на езика, на желанието и фантазма, на подсъзнателното.

Именно чрез този дебат обичайният постмодерен интертекстуализъм в българския си вариант се разгръща в подчертано вертикална посока, чрез активен диалог с литературната традиция и най-вече с етноцентричния Канон, доколкото именно той е мислен като основният „заместител", произвел историческия разказ. Като мястото, където перформативно се е състояла българската wirklische Historie, компенсираща липсата на реално историческо битие.

Тъкмо по този начин преобладаващо постмодерната поезия на 90-те се реализира основно чрез интертекстуален обмен с традицията, при което литературното се оказва напоено с отвъдлитературни значения, функционира като „лирическа философия" на българската история (според удачния израз на Св. Игов[1]). Този обмен е *ретроактивно* насочен и има изцяло *дефтерономичен* (преименуващ, пренаписващ) характер. Той се състои като процес на

радикално деконструиране на традицията, като преоценностяване на централното и периферното в нея, на важното и неважното, на героичното и срамното, на фаворизираното и потулваното; актуализират се нови, извлечени от ъндърграунда на литературното поле литературноисторически сюжети и нови разкази на Българското.

Целият този мащабен интертекст в поезията на 90-те има две основни ядра, неслучайно съвпадащи с двата основни метаразказа (в смисъла на Лиотар), около които се е разгърнал българският модернизационен процес през XIX и XX век. В обратен ред това са: 1) *актуално-политическият* метаразказ на тоталитарния комунизъм, и 2) *митопоетическият, националноидеологически* метаразказ на Българското, локализиран в свръхозначената епоха на Възраждането и кристализирал в етноцентричния литературен Канон (грубо рамкиран между Паисий и Вазов). Тези два концептуални сюжета по сложен начин се релативизират помежду си, проникват се един друг – кога по-категорично, кога по-скрито – и в крайна сметка бележат характера и развоя на българския постмодернизъм през 90-те, и в частност на българската постмодерна поезия, която е обект на настоящото изследване. В различна степен те разполовяват творчеството на основни, представителни за направлението поети и от двете яснообособени постмодерни поколения (особено Златомир Златанов и Ани Илков от поколението на 80-те и Георги Господинов от поколението на „младите“ от 90-те, чиято книга „Черешата на един народ“ дори композиционно рефлектира тази двусюжетност).

Двойната призма, през която се интерпретира и преконструира българският исторически модел от поезията на 90-те, е относително константна във времето величина, но още повече тя е подчинена на един вътрешен развой, чиято динамика (или поне отделни аспекти от нея) ще маркираме тук. От една страна, тя следва естествената хронология на десетилетието – хронология, белязана от постепенна загуба на актуалното и политическото (в самото начало на 90-те антикомунистическият патос е все още много силен, доминиращ; впоследствие той постепенно започва да губи своята атрактивност за литературата). От друга страна, тази хронологическа динамика е поколенчески обвързана. В творчеството на първото постмодерно поколение (това на поетите от 80-те години с представителни имена А. Илков и Зл. Златанов) политическото никога не загубва напълно своята актуалност; то е фундаментът, върху който се строи българската философия на историята изобщо. Визията за националната история се конструира индуктивно – от актуалната политическа реалност, налична в посткомунистическото начало на 90-те, назад към един цялостен модел на историята, какъвто се разкрива той в епохата на българската модерност. Изхождайки от антикомунистическия ангажимент, тази метаисторична оптика е **сатирично** темперирана. И в същото вре-

ме сатиричният патос е артикулиран чрез една постструктуралистка метаезиковост, релевантна за постмодерната менталност на 90-те. Българският исторически разказ е видян като абсолютно безсубектна величина; той не просто е фантазъм, а е нечий чужд фантазъм. Лишен от собствен, иманентен протагонист, той е конструиран, буквално *писан* отвън, от Друг. Тази яростно сатирична визия за българския исторически модел е най-категорично реализирана от Зл. Златанов, чието творчество може да бъде определено като най-песимистичната и най-трагична „теория на българския народ", която модерната национална саморефлексия познава. (Този аспект в поезията на Зл. Златанов подробно съм разгледал другаде[2].)

Намерението ни тук е да видим как проблемът е интерпретиран в творчеството на второто постмодерно поколение, на „младите" от 90-те. Разглеждайки представителни образци от него, ще установим ред важни трансформации: загуба на моралния ангажимент, но основно загуба на актуално-политическия патос и следващата от това загуба (или префункционализация) на сатиричното. С близки вглеждания в литературната емпирака ще се опитаме да докажем също така един фундаментален процес, върху който се основава нашата теза en gros – трансмодернистичният обрат (т.е. обратът от модернизъм към постмодернизъм), който се случва при прехода от поезията на 80-те към поезията на 90-те, е релевантен (в интересуващия ни тук аспект) на констатираното разрушаване на оптимистичния, акумулативния, линейно разгръщащ се и телеологизиран исторически проект и подмяната му с един противоположен – *аисторически* – модел, носещ основните белези на кръговата – предмодерна и митическа – темпоралност, на митическата менталност изобщо.

В своето начало, в силно политизирания контекст от края на 80-те и началото на 90-те години, ситуацията е белязана с яростно опозитивен характер, но постепенно го преодолява за сметка на вътрешните, междуполюсните връзки и напрежения. Централното и периферното, важното и неважното, високото и ниското, сериозното и смешното, сюблимното и пародийното, героичното и битовото не просто разменят местата си, а се релативизират взаимно помежду си в един цялостен синкретичен модел, в чиито рамки е отпаднала изобщо уместността на подобни антитези.

Този процес на загуба на бинарния антитетизъм е съпроводен от поредица паралелни загуби – на модернистичното, политическото, сатиричното и т.н. – загуби, съставляващи в своята съвкупност самия метамодернистичен обрат в неговите поколенчески и поетологически измерения.

Процесът може да бъде центриран около една от основните антитези, чрез които функционира патосът на всяка поезия, ориентирана към полити-

ческото, към моралното, етичното, гражданското (и поради това склонна към сатирични модулации) – антитезата „История – бит“, съдържаща в себе си редица други: сюблимно – ниско, героично – пародийно, сакрално – профанно и т.н. Ще видим как работи механизмът чрез бегъл екскурс към една от най-репрезентативните за 90-те индивидуални поетики. Разпадането на бинарния модел като отдалечаване от актуално-политическото, като преодоляване патоса на гражданската сатира, е ясно проявено у Георги Господинов. В „Черешата на един народ“ Историята като идеологически конструкт е „деконструирана“ именно чрез лишаването ѝ от патоса на ценностния антитетизъм. В едноименното стихотворение, което е особено важно за цялостната концепция на книгата, ниският бит не е сатира на „високата“, героичната История, а нейното *пълноценно*, макар и компенсаторно транссубстантивиране в зоната на *човешкото*. Актът на „*заместването*“ е аксиологически пълноценен, лишен е от пейоративни характеристики.

Оголеният архетип на този механизъм може да бъде извлечен от стихотворението „Селска Коледа“. Зад плоската, тук-и-сегашната рутинност на бита се разтваря един втори план на сакралното и йератичното, върху който битът се проектира, абсорбира го и го представлява. В своята ритуалност – скрита и явна, всекидневна и празнична – битът функционира като компенсаторна проекция на Великото – в смисъла, в който класическата антропология (Дюмезил) мисли празника като „вход“ към Великото време, към „началната епоха“, която е „хранилище на всемогъщи и винаги нови сили“[3]. Доразвивайки класическия модел, можем да заявим: самата „ниска“ рутинност на всекидневното е ритуализирана; битът е гъсто надупчен от пролуки, чрез които скрито, *инфрасъзнателно* трансгресира към великото и йератичното, към Историческото и героичното, към самата „начална епоха“ на българския Златен век, чиято сложна, символична проекция и трансформация сам се явява. Както ритуалното клане на прасето е символично – битовизирано и „очовечено“ – повторение на един примордиален йератичен жест, без да бъде негова пародия, така неслучилото се „и тази година“ Априлско въстание всъщност се е случило именно чрез собствената си субституция в параметрите на едно *ритуализирано* всекидневие:

момци ще берат момите ще пълнят
старците ще събират съчки
и ще подклаждат огъня
Голямо правене на компоти ще пада
децата ще пукат с черешови листе
ще яхат хвъркатата конница
горе из клоните[4]

Аналогията с класическия митически модел, обрисуван от антропологията, не е нито пресилена, нито случайна. Моделът е налице и в начина, по който българската героична (или не толкова героична) история се монументализира като българския Златен век. Със същата дълбинна символика борави самият митоургичен Канон – от Паисий до Вазов (с когото стихотворението „Черешата на един народ" пряко диалогизира). В карнавалния модел на Канона сатиричното противопоставяне между История и бит, героично и смешно, високо и ниско е силно релативизирано и направо отхвърлено. Пролятото на Силистра-йолу вино е йерофания на кръвта; то символично замества и антиципира героиката, но не е неин *сатиричен* субститут. Повестта „Чичовци" не е пародия на „Под игото", нито „чичовският" пласт в романа е сатирично снизяване на „високия", героичния – тъкмо в своя антитетизъм те съставляват съвършеното равновесие на цялото.

В постмодерната аксиологическа парадигма на „Черешата" **сатиричното** – тази par excellence *модерна* категория – е също толкова нефункционално, колкото и в общностно-митическата менталност, в която битово-всекидневното, профанното никога не е докрай противоположно на йератичното и сакралното, а е по-скоро негова проекция. Между двете полета съществува активен символичен обмен, който генерира ценностна релативизация между тях; битът за митическия човек, както е известно, е поместен в един свят, съставен изцяло от йерофании на Великото.

По идентичен начин в стихотворението „За вечния огън" двата плана – на сюблимната История и на профанния бит, на героичното и ниското – съсъществуват, но без да са антитетично напрегнати помежду си.

> Аз знам едни скитници, те се топлят на Вечния огън,
> краката им боси, а зимата зла – молят се Богу,
>
> там близо край Александър Невски (кандило им – Вечният огън)
> и това не е Обесването на Васил Левски, не е алегория,
>
> огънят си е огън, грее, дава им огънче за цигарите,
> вечер на светлината му по-грамотните сричат „Бъ-лга-рио,
>
> за тебе те у-мря-ха…"[5]

Битът не сатиризира патоса на Историята, а го „стопля". Историята се демонументализира (антитезата „Вечен огън – огънче за цигара"), възвръща своята „човешкост" в параметрите на бита, на реалното, тук-и-сегашното. „Днешният" клошар не е ниският субститут на Левски, а негова *деидеологи-*

зирана, „очовечена“, „стоплена“ проекция (именно този процес на „стопляне“ постструктуралисткият жаргон обозначава с твърде студената дума „деконструкция“).

Но процесът е амбивалентен; постструктуралисткият преход в реалното, човешкото и конкретното е съпроводен от парадоксален на пръв поглед акт на *дехуманизация*, съпроводен е с отказ от морално-етичния патос. Сюжетът се разгръща изцяло в интертекстуален план. Иманентният аксиологически статут на Георги-Господиновите бездомници е принципно различен например от този на Ани-Илковата старица („мати Болгария“) от стихотворението „Антон Югов“, въпреки привидната близост между двата образа. Още по-различен е той от онзи социален сантиментализъм, примесен с „ангажирана“ гражданска сатира, който залива по-традиционалистки настроената част от българската поезия в стресовото начало на 90-те (а и по-късно) и който има своите репрезентативни образци например в „гражданската“ поезия на Стефан Цанев, която е отдавна пристрастена към подобни сюжети (да си припомним култови за 70-те и 80-те стихотворения като „Плач по Ботев“). Обертонове на същия социален и граждански патос все още звучат и у Ани Илков, чиято поетика е здраво ангажирана с актуално-политическото и този ангажимент предопределя нейните граждански, морални и сатирично темперирани интонации:

> На ъгъла там където днес Славейков говори с Раковски
> сред новото страшно Оборище пълно със хора и въглени
> там ти ще зърнеш старицата която със просешка мъка
> продава марули и чесън и кромидът на странни вечности
> тази старица е майка ти майка е тя на всички ни
> тази старица е тайната страшната мати Болгария
> „Ето дотук я докарахте ето дотук и наникъде!“[6]

В стихотворението „За вечния огън“ подобен социален сантимент отсъства; отхвърлен е заедно с цялостното игнориране на социалното, на политическото и сатиричното. „Ниските“ атрибути на бита не са видени като достойното за отрицание „обратно“ на величавата героика, на Пантеона. Историята тук не е видяна като снизена, опорочена в някакъв конкретен социополитически контекст, каквато в различна степен е тя у Цанев и Илков, а още по-малко е липсваща; тя е преартикулирана на езика на всекидневното, ниското, негероичното, като в акта на тази преартикулация са се оказали същностно неуместни всякакви сатирически субординации между единия аксиологически полюс и другия – впрочем, самите те престанали да функционират като такива.

Идентичен процес на дълбинна релативизация между *историческото* като някогашно, „дядовско“, сюблимно и героично и *битовото* като днешно и ниско е налице и в книгата „Българско народностно тяло“ на Божидар Богданов, протичащ под личащия на повърхността сатиричен патос. В глъбините си книгата работи тъкмо по модела на *карнавалното*, на митическата менталност, непознаваща ценностни поляризации.

След като видяхме как монументалното трансгресира в параметрите на профанното, да се върнем към проблема за фундаменталния провал на българския исторически модел, който поезията на 90-те едновременно *констатира*, но и сама *конструира*. Този модел е видян като *езиков* феномен, възникнал като функция на желаното; на блененото, не на действителното. Отсъстващата историческа реалност е компенсирна в полето на въображаемото, пълноценно състояла се е в литературата: тя е поетически протезирана („ще сложим римните протези и ще пеем“[7]), коренът ѝ е неизличимо „пиитически“[8]. Чрез „пиитическото“ историята е изтеглена назад към „вечното време“ на българския Златен век на Възраждането и редуцирана до националния митопоезис, властващ там.

Младата поезия на 90-те си задава някои от фундаменталните питания на етноцентричния Канон, чрез които е кристализирала националната митологическа саморефлексия – саморефлексия, заместила и подменила *реалната* история. „Де е България?“ – пита стихотворение на Пламен Дойнов, за да констатира в крайна сметка тоталната абсорбираност на родното от митопоетическия семиозис, където очертанията му се размиват, „чезнат в желания“[9]. В същата посока отвежда и отговорът на друго фундаментално за 90-те питане: „Де е историята, де е?“. Задава го Бойко Пенчев в стихотворението „Бачковска схолия към Омир (XVIII в.)“[10], което чрез класическия мит за Одисей (и – скрито – през Тончо Жечев) интерпретира непобедимата страст по българския nostos, периодично анулираща натрупванията на историята. Тази липса на историята е част от символичното отсъствие на Бащината фигура, особено важно за общата поетика на 90-те. Радикалният исторически скепсис, съдържащ се в метафората на мъртвия Баща – централна за Б. Пенчев, – е разгърнат в стихотворението „Произход на времето от труда и частната собственост“, поантирано от притчата за „оня, който не помнел родителите си, / а веднъж го срещнала една черноносяща госпожа / и с нажален глас кротко му рекла: / „Ах! Аз съм твоята майка! Не те познавам обаче, / изяж се!“[11]. Зад фиксираното тук отсъствие на Бащата, съпроводено със символична транссексуализация на родителската институция, разпознаваме цялостна подмяна на бащинското, „*мъжкото*“ историческо време с „*женското*“, аисторическото (Ю. Кръстева), чиито характеристики, както е известно, са:

цикличност, пребиваване в подсъзнанието, в сферите на фантазменото и митопоетическото.

Отнесена към статуса на българския исторически модел, тази травестия постулира неговия фундаментален регрес към инфраисторическото, знак е за периодично съсичаната му линейност, за саботирания телеологичен прогресизъм и в крайна сметка – за загуба на онази ***акумулативна памет***, която е основен конструктивен белег на модерната (историческа) менталност.

Така поезията на 90-те конструира един категорично антихегелиански исторически модел – антипрогресистки, ателеологичен, лишен от вътрешна акумулативност и склонен към хронична амнезия. Именно това обстоятелство предопределя и ***значещо префункционализира сатиричния пласт***, налице в част от нея; онази сатира към настоящето, с която се сблъскваме например у Божидар Богданов. В ясно изразения сатиричен аспект от поетиката си книгата „Българско народностно тяло“ всъщност се основава върху дълбинно контрамодерния и аисторически възглед за историята като процес на дегенерация, на необратимо отдалечаване от абсолютната пълнота на битието, постигната в ерата на Златния век и подлежаща впоследствие на загуба, при което *модерното* време на Историята се мисли като тотален упадък спрямо абсолютното пра-време (Urzeit) на мита. Четена в такъв контекст, безпощадната сатиризация на *днешните* „внуци“ за сметка на сюблимните „деди“ у Богданов се помества в класическата версия за ***Историята като регрес спрямо абсолютната величина на Мита*** – позиция, синтезирана в един известен афоризъм на Йоан Солсбърийски (Джон от Солсбъри): всички ние сме джуджета, стъпили върху раменете на гиганти.

Тук именно се състои поредното интертекстуално засичане. В своето противопоставяне на модерната историческа нагласа, постмодернизмът на 90-те спонтанно актуализира предмодерни ментални модели. Значещо „цитирана“, възпроизведена е една възлова ситуация от идеологическата функционалност на самия литературен Канон. Същата песимистична, антихегелианска визия за историята като загуба е налице в начина, по който етноцентричният Канон мисли и ретроактивно конституира българския Златен век на Възраждането. Неотложната нужда от създаването му е един утробен рефлекс – носталгичен акт на бягство от реалитета на историята, която необратимо поглъща българското битие след Освобождението, и завръщане в едно вечно и сюблимно пра-време, чиято фактическа загуба може да бъде компенсирана единствено чрез заместване – в параметрите на *поетическото*, т.е. на фантазменото, оничното, въобразеното. Самият Вазов – основният конструктор на този Златен век – чрез поредица стихотворения в първите следосвобожденски години констатира подмяната на мита от историята като крайно травматичен акт на регрес от сюблимното към ниското, от великото към

нищожното, от чудесното („чудното“) към профанното и в крайна сметка като *загуба на поетическото* (загуба, която в един идеален смисъл е възстановима единствено в перформативния акт на собствената си поетическа артикулация):

> Тогаз бе друго, чудно време.
> Тогава робството навред
> надежди будеше големи,
> тогава всякой бе поет.[12]

Преходът от робство към свобода е равнозначен на излаз от аисторичното безвремие и навлизане в линейната темпоралия на историята; и като такъв бележи началото на българската модерност. Но този преход е осъзнат като *катастрофичен*. Той е негативно оценностен, доколкото е равнозначен на невъзвратима загуба на Златния век, населен с гиганти, и попадане в една профанна история hic et nunc, обитавана от „нас“, джуджетата:

> Ах, днес е тъмен час!
> Народът ни линее,
> снишава се по раст
> и по душа дребнее…[13]

Същият аисторически и контрамодерен модел на разпознаване на „днешното“, тук-и-сегашното като упадък се таи под бинарната ценностна структура на книгата „Българско народностно тяло“ от Б. Богданов и на практика предопределя сатиричния ѝ патос по адрес на *внуците*, забравили сюблимното „правреме“ на Дедите. Тази сатирична антиномия е по различен начин персонифицирана в книгата: BMW-то на внука срещу хайдушките коне на Дядото[14], погребаният в „саван от днешни вестници“ дядовски език[15] и др. под.

Моделът е не само съвпаднал със сюжета за *скъсаната нишка на паметта*, но и основан върху него. Регресът на *митичното/фолклорното* (някогашно и дядовско) към *днешното* като процес на всеобща дегенерация и издребняване е равнозначен с процес на вътрешен мнемоничен разлом, със загуба на акумулативната памет. Паралелизмът на тези регресии е може би най-синтетично изразен чрез един алегоричен образ у Б. Богданов:

> Наследник на фолклорен змей,
> аз – гущерът – опашката си късам.[16]

Бележки:

[1] **Игов**, Св. Пукналото се топче: история на несбъднатостта. // *Лит.* форум, № 1, 8–14 ян. 1997, с. 2; също и в: **Игов**, Св. Привечер. С., 1999, с. 235.

[2] Вж.: **Антов**, Пл. Липсващият субект на историята : Финеганю поет. // *Лит.* форум, № 2, март 2006, с. 3.

[3] **Кайоа**, Р. Човекът и свещеното. С., 2001, с. 116.

[4] **Г. Господинов**, стих. „Черешата на един народ“ от едноименната книга, 1996, с. 32.

[5] **Г. Господинов**, стих. „За вечния огън“. – Пак там, с. 31.

[6] **А. Илков**, стих. „Антон Югов“ – кн. „Изворът на грознохубавите“, 1994, с. 14.

[7] **Зл. Златанов**, стих. „Далеч от Рим“ – кн. „На острова на копрофилите“, 1997, с. 32.

[8] **Б. Пенчев**, стих. „Произход на времето от труда и частната собственост“ – кн. „Слизане в Египет“, 2000, с. 7.

[9] Част III от цикъла „Висящите градини на България“ от едноименната книга, 1997, с. 55–56.

[10] „Слизане в Египет“, с. 11.

[11] Пак там, с. 8.

[12] **Ив. Вазов**, стих. „Епилог“ от кн. „Поля и гори“, 1883. // **Вазов**, Ив. Събр. съч. в 22 тома. Т. 2. С., 1975, с. 395.

[13] **Ив. Вазов**, стих. „Всичко пада“ от януари 1882 г. – Пак там, с. 373.

[14] **Б. Богданов**, „Предисловие или За кого бие клепалото“ – кн. „Българско народностно тяло“, [1997], с. 5.

[15] Пак там, с. 46.

[16] Пак там, с. 61.

ПРОБЛЕМИ НА ДРАМАТУРГИЯТА

Мариета Иванова-Гиргинова
БАН – Институт за литература

Осуетената „змейова сватба“ в полите на Витоша

Любимата за романтиците фигура на любовта-в-смъртта се превръща в централна тема в две от най-представителните драми на ранния български модернизъм – „Змейова сватба“ (1910) на Петко Тодоров (1910) и „В полите на Витоша“ (1911) на Пейо Яворов. В тяхната почти едновременна поява могат да се разчетат механизмите на художествената преработка на биографично-житейските факти във фикционално-легитимиращ „разказ“. Двамата идейни съмишленици и приятели от кръга „Мисъл“ сублимират един общ биографичен сюжет в две близки и същевременно различни драматургични творби, които пораждат възможност за дискутиране по съществени проблеми на модернистичното съзнание от началото на XX век: за художествените стратегии в артикулиране и оценностяване на „преживяното“ в българската литература, за моделирането на субектността *във* и *през* езика на художествената троповост, за „истинността“ на фикционалния разказ. Последната пиеса на П. Тодоров и първата пиеса на П. К. Яворов са тясно обвързани в интертекстуално отношение. Писани по едно и също време и играни заедно на сцената на Националния театър в София, драмите (в своя литературен и сценичен вариант) неизбежно провокират една сравнително-тълкувателна процедура на четене и интерпретиране. И двете са инспирирани от драматично-трагичната любов между сестрата на Петко Тодоров – Мина, и поета П. К. Яворов, обраснала с масивен художествен и изследователски контекст[1].

Съществени за нашия анализ са редица моменти от нейния развой – противопоставянето на семейство Тодорови на любовната история, забраните и санкциите, писмата между двамата влюбени и дневниците (послужили за поетичен интертекст на някои от най-хубавите любовни стихотворения на Яворов), тайните срещи, подновяваната и прекъсвана кореспонденция помежду им, съчувствието от страна на най-малкия брат на Мина и отредената му роля на вестоносец, каквато най-големият брат Петко отказва да приеме, болестта на Мина, недоразуменията и раздялата, ранната ѝ смърт. В този известен на софийската общественост и подлаган на различни изследовател-

ски тълкувания специфичен триъгълник двамата автори присъстват по различен начин. Поетът до последно се опитва да осъществи връзка с автора на „Идилиите“ и да развенчае пикантната и унижаваща любовта и достойнството му тривиална интерпретация на връзката му със Сестрата, опубличностена по модела на занимателните булевардни четива, в която образът му разделя погубващата слава на Дон Жуан и Змея в българския фолклор.

Деликатният и затворен в себе си интелектуалец П. Тодоров, болезнено привързан към сестра си и загрижен постоянно за здравето ѝ, високо цени поетическите текстове на П. Яворов, ала отказва всякакви срещи и обяснения с поета по повод „историята с Минка“. Авторът на „Идилиите“ потъва в мълчание, той отказва ролята на участник-съучастник, но не приема и ролята на обвинител. В житейското и литературното си поведение П. Тодоров се придържа към друга социалноролева позиция – на аристократична дистанция и презрение към бързо консумираната „слава на деня“.

В анализа си на многообразните процедури на литературноисторическото оценностяване на текстове и автори Инна Пелева разчита фигурата на П. Тодоров като своеобразен антипод на Яворов[2] . В своите текстове авторът на „Идилиите“ се оттласква от репродуктивно заявения „модел на Яворов“ като „изписване-артикулиране“ в литературата на собствения му живот. Жадната за драматично разиграни сюжети от личното битие на творците публика не може да прости аристократичната затвореност и дистанцираност на П. Тодоров – с желанието му да поддържа равновесие между семействеността, патриархалността и нравствеността на една традиция и разкрепостеното, модерно, провокативно поведение на неговите персонажи, чиито жестове подхождат повече на поета. В успоредяването на двете житейски биографии (Яворов – П. Тодоров) П. Тодоров е погълнат от „големия Яворов сюжет“ и влиза в литературната история и учебната литература (за дълъг период от време) като второстепенна фигура, като част от популярната любовна история на Яворов – като братът на Мина[3]. Пиесата на Яворов ще намекне именно за публичните механизми, конструиращи фигурата на П. Тодоров като „анти-Яворов“ (братът на Мила – Стефан Драгоданоглу, се явява пълен антипод на Христофоров, изграден изцяло в полето на отрицателните характеристики). Така по-силната личност на поета оставя в общественото съзнание своите „следи“ в изписването и артикулирането на житейската история *Яворов – Мина – П. Тодоров*.

Хрониката на взаимоотношенията между двамата преминава през различни обрати, които видимо са породени от сближаванията и раздалечаванията на Минка с Яворов. Писмата на Яворов до П. Тодоров от края на декември 1906 г. свидетелстват за появило се напрежение помежду им и загатват за „мълчанието“ на П. Тодоров.

Драги Петко, странно ми е дето не се обаждаш…(...) Имах си хас да се сърдиш за нещо. Ако е тъй, зле правиш, че *не казваш или не даваш да го разбера добре*. Впрочем, от някое време е станало мода да ми се мусят всички познати" (к.м., М. И.-Г.)[4]

Върхов момент в сюжета на тайната и забранявана любов на поета и Мина Тодорова е публичното ѝ легитимиране в цикъла „Писма" (сп. „Мисъл", 1906) с прочутия епиграф-цитат от писмо на Мина до поета. Този поетически жест въвлича дори д-р Кръстев като свидетел и страна в очерталия се непримирим конфликт между него и семейство Тодорови:

Драги Кръстев, (...),

Твоето „*негодувание*" е само дума в писмото, за да угодиш на оня момчешлак, който, от нямане друга работа, е тръгнал за сплетничи из махлата (...). Но ако г-н Христо счита моята любов към сестра му някаква обида за тяхната къща, попитай го, моля ти се, няма ли да пътува скоро за Германия? Защото аз му предлагам среща на щвейцарска земя за една мъжка разплата, а не за хлапашки дрънканици по комшиите.

През какви по нататъшни перипетии преминава пикантната за полупровинциалното съзнание на столичната общественост любовна драма, можем само да гадаем по запазената кореспонденция между участниците и свидетелите, по спомените на съвременниците им и по беглите коментари на Мина за враждебното отношение на близките и спрямо поета. Единствено безспорен е фактът, че съдбата на едно „невинно дете" конфронтира и обвързва съдбовно естетическите и идейни съмишленици от кръга „Мисъл".

Смъртта на Мина през 1910 г. слага край на „недвусмислиците" в аксиологизирането на житейските и художествените факти. Петко Тодоров и Пейо Яворов намират спасение в света на фикцията, в правдоподобно-условния свят на драматургията, на „разиграния" разказ за „змейовата сватба" в полите на Витоша. Там в инспирацията на драматургичните текстове се настаняват фигурите на скръбта и болката по сестрата и любимата. Петко Тодоров посвещава своята пиеса на Сестрата – „Днес се изпълват два месеца, откакто сестра ми затвори големите си и хубави очи за всякога. Днес и аз завърших новата си драма „Змейова сватба", писана повече от желание да удавя мъчителни мисли за нея. Ще я посветя на Минкината свята памет... нейният гроб е тъй далеч да отида при него, поне паметта и да обкича с цветя от градината на душата ми, късани с ръце, подкосени от скръб по нея."[5]. Тя се превръща в текст-резюме на основните му философски и естетически търсения, свързани с еманципирането на личността от колективния свод от ценности, с разбирането и приемането на другостта, с прераждането на Аза. В текста на

брата образът на сестрата преминава отвъд житейската алюзия, в събирателния образ на жената дете, но и на жената бунтарка, репрезентация на модерните за онова време феминистични идеи на Ибсен и Стриндберг за нравствения бунт на личността срещу „лъжата“ в узаконения от традицията стереотип на мъжко-женските отношения в семейството.

Пиесата на П. Тодоров е реплика и към поета по повод публичните версии и слухове за „забраняваната любов на Минка“, неговият коментар – „отговор на Яворов и на някои хлевоусти клюкари“, както свидетелствува Райна П. Тодорова.

По ирония на съдбата Яворов е първият, който съдейства за поставянето на П.-Тодоровата пиеса на сцената на Народния театър в София. Неговото недоволство от образа на Змея е свързано с недостатъчната „змейовост“ и демоничност на персонажа, а препоръката му към П. Тодоров е „да направи Змея повече *змей* , дори да го вземе чисто и просто такъв, какъвто ни го дава народното въображение, наместо да назове с негово име един старогръцки сатир“[6]. Поетът отказва да види амбивалентната знаковост в образа на Горянина – проглеждането на „вътрешният човек“ и прераждането му за нов живот чрез обновителната сила на любовта, алегорично-символната обработка на фолклорно-митологичната образност.[7]

Романтично-поетичната стилизация на П.-Тодоровата версия на Яворовата „змейска любов“ се оказва симетрично противоположна на поетовото изписване-полагане в литературата на собствената му любовна история в жанра на класическата Шекспирова трагедия „Ромео и Жулиета“. В писмо до Б. Пенев Яворов вече коментира нравствените измерения на П.-Тодоровия персонаж като отношение към собствената си личност: „Предоставил съм П. Тод-ва на съвестта му – и се надявам, че един вампир за него ще стане и Змея му, като го погледна от известна страна.“ Върху тази „известна страна“ Яворов ще обърне внимание в своята пиеса, превръщайки, образа на Христофоров в своеобразен антипод на Змея Горянин. Активната деятелна и самопожертвувателна версия за любовта ще се замени с пасивно-страдателното и трагично изживяване на чувствата. В цитираното писмо до Боян Пенев поетът ще се обезпокои от художествената легитимност на един нов свой образ, противоположен на поетическите маски от „Безсъници“, образ на трансформирания и пренроден от любовта човек, преодолял страховете си и самотата, нощното, тъмното и демоничното в себе си. От следващия месец на същата трагична1910 г.са и другите му признания пред Б. Пенев, свързани вече с идеята му за пиеса и със странното преплитане в нея на биографично и фикционално.

В своята трагедия „В полите на Витоша“ Яворов съсредоточава вниманието изцяло към себе си, към неоднородността и драматичността на своя

душевен свят, към интериоризираните демони и чудовища. В прочутото си самопризнание пред д-р Кръстев той акцентира върху сублимацията на собствената си травма, насочва се към ада в собствената си душа, към тъмните и скрити страни на личността си и нейното присъствие-разграничение в художествения образ. Яворов се опитва да отдели образа на Христофоров от собствената си персона и да обърне внимание на творческия процес като трансформация, като поглъщане и разграждане на реалната творческа личност във фикционална:

> Действително аз излязох от едно лично преживяване и при разработването на сюжета в началния тласък образът на Христофоров не можеше да не получи някои черти от самия мене. Но в своето развитие той отива по своята собствена логическа линия. Затова аз преживях трагедията, а той се самоубива. Аз усещам днес миналото страдание само като една спазма на сърцето, миналите си блуждения като една бездна, от която излязох *за нов живот*.

В тази изповед разпознаваме модернистичната постановка на „Мисъл" за творчеството като постоянно самопреодоляване и израстване на личността. Тя има за цел да опубличности и новото битие на Поета, освободил се от поетическите кошмари и раздвоението на късната си лирика. „Христофоров е твърде много затворен в своя субективен мир, за да може да се измъкне от тази бездна и… аз го погребах, заедно с онзи човек, който погребах у себе си. *Сега съм друг*, силен и готов за борба, за да покажа, че мога нещо. Въпреки съмненията на мнозина…" В създаденото дискурсивно поле около своята личност (чрез художествени и критически текстове, писма, бележки и т.н.) Яворов постоянно внася нови корекции, пробва нови маски и роли за себе си като необходим интертекст за възприемане на поетическите и драматургичните му текстове[8], но и като очаквана реплика-отговор на мълва за себе си, идваща от полето на общественото съзнание.

Така в сравнителните тълкувания на биографично-житейските и художествени факти се разчитат механизмите на автомитологизацията – подвеждаща, но и необходима процедура, в която следите на *посвещенията* и *самопризнанията* дават нови изследователските перспективи в разчитане на смисловата многозначност на художествената събитийност в пиесите. В тях драмата на личността е изговорена с философско-поетическия език на модерността, лансирана в публичното пространство от кръга „Мисъл". Естетическата преработка на личнопреживяното в художествено откроява един нов морален аспект в интерпретирането на личностното, на фигурата на Аза през първото десетилетие на XX век у нас, на който обръща внимание Бойко Пенчев – „разпадащата се взаимовръзка между човека и неговото време" се явява

необходимото условие за „появата на нова идентичност в българската литература“[9].

И двата текста преосмислят по нов начин широко известните ключови философеми, характерни за идейно-естетическия проект на първите модернисти у нас – ницшеанските мотиви за гордата и независима личност, поставила се над колективните ценности и порядки, за „раждането на новия човек“, за любовта като инобитие. Мотивът за „самопознанието“ и „себепреодоляването“ на Аза като романтична и жертвена жестовост на личността препраща към изгубения-намерен Рай, към декадентските метафори за метафизичната самота и страдание на Аза, изправен пред загадките на един нов свят. Любовта и смъртта се превръщат в невралгични територии за изговаряне на драмата на субекта, проблематизирал връзката с ценностите на своето време.

Моделирането на любовната история, на женските образи в двете пиеси, както и художествените роли, в които влизат двамата участници, в житейската драма съдържат изходни следи-знаци за различието и еднаквостта във фикционалното изговаряне-изписване на преживяното, за продължения неглсен диалог за вината на двамата спрямо Минка, за силата и манипулативността на персоналистичната визия. Вглеждането в образната система на драмите откроява различните художествени стратегии, които представителите на ранната българска модерност използват, за да покажат проблематизираната цялост на Аза.

В пиесата на П. Тодоров поетът условно „влиза в ролята“ на митичния Змей Горянин, който веднага привлича вниманието на критиката и поражда множество пародии и шеги на литературните критици, раздразнени от „парнаската самоувереност на автора“[10], докато в пиесата на Яворов братът на Мина е трансформиран (фигурата на саможивия аристократ П.Тодоров е излична) по метода за конструиране на отрицателния двойник на идеалния герой Христофоров, за да се роди зловещата фигура на Стефан Драгоданоглу, който едва ли би могъл да кореспондира с поведението на еленския род на П. Тодоров. Художествените роли, които приемат идеологическите съмишлениците от „Мисъл“, са противоположни и многозначни, както са противоположни и разминаващи се стилистиките на изговаряне-трансформиране на житейския сюжет за „жертвената любов“, за любовта-в-смъртта Две огледално обърнати версии на „любовната драма“ ще занимават въображението и размислите на театралната публика в края на първото десетилетие на XX век.

Поетът ще съсредоточи вниманието към себе си по познатия механизъм на автомитологизиране на реалната си личност. В образа на интелектуалеца Христофоров ще вложи черти от отработения в литературата социалнопрес тижен модел на поведение на народния водач, защитник и съвест на епохата, които безусловно принадлежат на фигурата на Алеко – и в живота , и в лите-

ратурата, както точно анализира този момент И. Пелева.[11] Към тази нова социално-политическа маска Яворов ще добави лесно узнаваемите и познати на столичната общественост свои поетически роли и маски от късната си поезия. Характерната за представителите на „Мисъл"естетическа игра – мистификация с престижни социални и културни роли (според класическите вече тези на М. Неделчев), е един от почерците на модерността в началото на века.[12] Докато аскетичният и дистанциран автор на „Идилиите" ще измести вниманието от себе си към преките участници в драмата, ще положи своята личностна болка и травма в езика на фолклорния мит и притча.

Образът на тъмата („действието става в Темно Загоре") се появява още преди да започне действието – в самото начало, като знак за трагедията, която ще се развие и като метафора на безпросветността и консервативността в нравите и поведението на колектива. (Със същата семантика е въведеният образ на тъмнината във финала на Яворовата пиеса.) Обикнатият от П. Тодоров конфликт между индивидуалистичното и колективното съзнание е съсредоточен в преработения вариант на приказния сюжет за тримата братя и златната ябълка. И в двете действия на „Змейова сватба" се прокарва логиката на фолклорно-приказния сюжет за тримата братя, златната ябълка и Змеят. Той е алегорично разработен по посока на идентификацията на Цена със златната ябълка и желанието и да бъда откраднатa, да попадне в царството на Змея (респективно любимия мъж), да познае себе-си чрез другостта (алегоризирана в образа на Горянина), в пространството на свободата. Петко Тодоров отразява в драмата си актуалните за времето идеи за дуалистичното раздвоение на модерната личност, устремена към онова отвъд, познато ни от драмите на неоромантизма и символизмаа. И двамата драматурзи влагат в образите на своите централни героини кризисното светоусещане на модерната личност, характерно за началото на миналия век и проява на растящото отчуждаване на Аза от общността и на самоосъзнаването на индивидуалистичните му потребности.

Цена: Ти не си такъвзи. Не си. **Те не те познават**! Аз първа те познах. Ще остана при теб....

Змея, след малко мълчание: Ти наистина позна ме. И аз първи път себе си познах. От тебе , през тебе.

(...)

Цена: Както ме бяха наплашили. Забъркаха ме с техните приказки. *Те разправят за тебе*... Ама аз сама с очите си видях, **ти не си такъвзи, какъвто те те приказват**.

Слуховете и публичната мълва за демоничният поет, погубващ невинността и любовта, са разсеяни от сцената на Народния театър, поетическите

маски на тъмното, нощното и демоничното са свалени. Авторът на „Идилите“ ще разтовари от травматичност образа на поета и ще види вината в общността, неуспяла да се примири с идеята за възможно щастие между неравни (най-малкият брат Стамен ще убие Цена и с това ще внесе съществени изменения в интерпретацията на вълшебноприказния мотив)[13]. Петко Тодоров ще усложни и задълбочи този конфликтна схема, като разработи екзистенциалните измерения на любовта между Цена и Змея, принадлежащи на два различни свята (митичния и човешкия), но отворени един за друг и равностойни.[14]

Докато Яворов ще се приплъзне към неприветливата страна на семейство Тодорови (баща, братя и снахи) и индиректно ще „обвини“ братята за драмата на сестрата – като част от социалния и родствен контекст, издигнал непреодолими бариери пред тяхната любов (всъщност дали са били толкова непреодолими пречките от обществен и семеен характер между Мина и Поета, си остава и до днес един отворен въпрос...).

Световете на Мила и Христофоров ще се докоснат и разминат, ще си останат затворени един за друг. Семантичните опозиции, свързани с раз-общаването на Аза от Другите, с излизането му от уюта и защитата на традиционните социални закони и нравствени норми, с процесите на самоосъзнаването му като модерна личност (еманципирана и свободна от общността), предполагат по условие драматизъм и трагизъм в личното битие на новият тип персонаж в българската драматургия от началото на XX век. Тодоров и Яворов ще активират различни художествени стратегии за обговаряне на терзанията на „модерната душа“. В познатия му маниер на стилизиране и модернистична обработка на фолклора П. Тодоров ще посегне към популярния и вълнуващ в края на XIX век баладичен мотив за *змейовата сватба* и ще го „разчете“ в кода на индивидуалистичната философия – неравната любов между змея и девойката става символичен израз на отделянето на Аза от социалните и нравствени закони на общността и наказанието му. Авторът интерпретира мотива за *змейовата сватба* като мотив за любовта-в-смъртта с цялата философска подтекстовост на тази тема в творчеството на модернистите.

Яворов използва друга художествена формула – на светската пиеса с философско-психологическа дълбочина на опозицията субект-социум (и макар, че е жанрово обозначена като трагедия, драмата се явява по същество модерна нравствено-психологическа пиеса). В нея любовният сюжет привлича широк асоциативен контекст – от прочутата класическа трагедия на Ромео и Жулиета до осуетената „змейова сватба“ в полите на Витоша. От фолклорната приказка Яворов оставя само тъмното предчувствие за трагика и обреченост на любовта. Поетът акцентира върху сложния и противоречив свят на личността, разкъсала връзките със своето настояще, проблематизирала вътрешните опори на съществуването си. Любовта в драмата се раз-

гръща на фона на широк поетически интертекст, свързан със стихотворенията, срещите, писмата на двамата влюбени. Пиесата на Яворов акцентира върху метафоричната образност на декадентско-индивидуалистичното и морбидното в любовта, върху един символистки образ на жената-дете и върху невинност, трагична и възвишена в своето жертвено посвещаване на любовта-смърт. Ангелическият свят на любовта по условие не може да съществува в света на настоящето – сред тленността и разпада, сред фигурите на профанното. Интелигентът Христофоров (макар името да отвежда към асоциация с Исус Христос) ще откаже ролята на Бога, защото самият той е фрустриран и фрагментиран модерен човек, в постоянна битка с несъвършенствата и изкушенията на собствената си природа. Отдаден на социалните си роли на водач, защитник и народен трибун, философски скептичен към реалността на своята настояща любов с Мила, Христофоров ще погуби и нея, и себе си. Изстрадването на любовта, нейното мистично-съзерцателно и философско диспозиране ще привлече фигурите на разложението и смъртта. Любовта няма да трансформира Христофоров в поетичните селения на прозрението и спасението, тъй като поетът избира за нея декадентската формула на пленничеството, на отдалечаването и стилизирането ѝ в бляна и мечтата, на ритуалното ѝ херметизиране, затваря я в метафизичното пространство на изначалната обреченост и несбъднатост. Интелигентът Христофоров ще предложи символичната сватба-смърт, за да съхрани поетическата си идея за трагичната сила и съдбовност на любовта, и ще пожертва своята реална любима.

В „Змейова сватба“ П. Тодоров лансира една друга концепция за любовта. Той ще сглоби един фантазмен свят, който сдвоява негативното и позитивното, публичното и скритото в любовта на сестра му Минка и Яворов. Във фикционалния сюжет братът драматург ще застане зад сестра си и ще се опита да проникне в душата ѝ, в търсената и мечтана идентичност, ще приеме противоположно на житейската си позиция поведение, ще излезе от зоната на мълчанието и неутралитета и ще влезе в територията на съпричастието и всеразбирането. Същото ще прояви и по отношение на романтично-митичната фигура на Змея-Поет. В художествената преработка на образа ще „успокои“ крайното, страшното и демоничното в образа на поета. Критическият прочит на д-р Кръстев обръща внимание именно на приказната промяна в образа на Змея, на трансформацията му, като подчертава „как се разтапя душата му и разтваря се коравото му сърце за оная чудна изповед на *възродената душа*, която е ядка на драмата на тяхната обич“. В симетриите на сравнителния прочит *възродената* и *погубената* душа ще си оспорват истината в естетическата трансформация на преживяното.

В поведението на Цена и Мила Драгоданоглу се оглеждат ритуалите на модерността, в която свободата е важна категория (територия на мечтите и

бленуванията), отвъд правилата на живеене и мислене в общността. Двете героини ще се окажат извън своето време, ще разкъсат веригите на настоящето, ще пожелаят един друг свят – света на любовта, като реализация на протетичното друго, на бленуваната свобода и независимост. В разглежданите пиеси функционирането на ценостно маркираните опозции *дом–свят*, *общество–природа*, *Аз–Другите* акцентира върху кризата в общностния модел на обще-житието.

В поведението и на двете героини ясно се разчитат актуалните ибсеновски идеи за жената кукла и марионетка, разбунтувала се срещу света на традиционните норми и обвързаности. Цена и Мила са движени от порива към самопознание и идентичност на чувствата си в една враждебна среда. За тях родово-кръвната общност е ценностно разтоварена от значения. И за двете домът е затвор, и двете са принцеси, единствени дъщери, най-малките, чийто живот би трябвало да е програмиран в ритуалите и традициите на рода. Охранявани от бдителното око на общността, на братята или снахите (жената на П. Тодоров), и двете търсят изход в пробуденото любовно чувство, което се превръща във възможност за напускане на света на миналото и постигане на нова идентичност в настоящето. Любовта трябва да трансцендира Аза в друго пространство, да преработи конфликта му със света, да го направи поносим или да го отдели от света на другите. Мотивът за доброволното отдаване на Любовта, за „приставането" е застъпен и в двете пиеси. Цена никога не е виждала Змея, но го харесва „по приказка", по описание, по това, което са ѝ разправяли за него и което граничи с мечтата ѝ по един друг свят. (В началото Мина се увлича от поезията на Яворов, от представата на *другите* за него, от неговото различие и версиите за неговата демонична натура, която е популярна в семейството на Юрдан Тодоров.) Любовта се превръща в територия на самотрансцендиране в друг свят различен от настоящето. И двамата автори изследват територииите на любовното чувство като намиране и изгубване на целостта на Аза. Петко-Тодоровата героиня потъва в „бляна" като изход от действителността, а Яворовата – в анализите и бездните на своето чувство и излизането ѝ от „бляна" е загуба на действителността. Но и двете търсят изход от света – тук в образа на любимия. И двете обговарят мотива, свързан с отвеждането, с откраднването, с напускането на тази действителност. И двете пиеси изследват обречеността на техния порив.

Пейо Яворов и Петко Тодоров превръщат любовта на жената в точка на трансформиране и трансценденция. Мъжът ще се окаже посредникът в този процес – с реално и символично присъствие. Той ще предложи спасително-погубващия път към едно ново Аз. И Змеят Горянин, и интелигентът Христофоров се изравняват в ролята си на медиатори, които откриват различни трансцендиращи перспективи пред своите любими. Змеят предлага спасе-

ние на Цена в нечовешкото пространство на своите владения, в света на приказното, на утопиите, в идиличния свят на естетизираната природа. А Христофоров вижда спасението на Мила в примирението ѝ със света-на-другите, на разума с чувствата ѝ, в отлагане на тяхната сватба с една година, в условното бягство в друго пространство (при брата в Москва), в естетизираната фикция на любовта като трагична и безнадеждна в сегашността ѝ. Две различни по стилистика приказки – красиво-поетичната на Змея и демонично-трагичната на Христофоров, се сближават в своята семантика с трагичната предопределеност на избора, с обвързването на любовта със смъртта. Самата интерпретация на любовта като инобитие за персонажа, като възможност за постигане на нова идентичност и свобода, невъзможни за реализация в ничие настояще (не случайно пространственото измерение на любовта намира едно утопично място, „дето *никой още не е стъпвал*"), е знак за прекрачване на семантичната граница живот-смърт. И в двете пиеси драматургичният герой се свързва със смъртта много по-рано, преди превръщането ѝ в реалност, в момента на избора да бъде себе си, да се отдаде на бляновете си. Любовта му се оказва опасен пробив в светове от друг битиен порядък.

По модела на вълшебната приказка Цена и Мила (като истински приказни героини) трябва да направят важна инициационна крачка, за да се домогнат до нова идентичност – да прекрачат семантичната граница, отделяща ги от миналия живот, от статуквото на семейно-социалната среда, от старото Аз и да се домогнат до едно друго Аз. И за двете тази граница има своето вътрешно и външно измерение, нейното прекрачване се оказва смъртоносно. Символично пространството на тяхната любов ще се свърже с поетичната представата за утопичното „там" – мястото отвъд защитеността и познатостта на традицията. Думите на Змея описват това място *там*, на предела на световете, като място на изгубения рай: „Ще те заведа *там*, дето никоя от дружките ти не е стъпвала, нито пък ти *някога* ще стъпиш. *Там*, дето и насън не си сънила. *Краят на света* ще видиш." Христофоров рисува пред Мила същото това място на блянове и копнежи: „Чувствам желание да те отнеса *накрай света* и да бдя над теб (...), ревнувайки те от слънцето, което те грее (...), пазейки те от вятъра, който те докосва." Това е пространството отвъд човешкия опит, мястото на Бога и вечността. Загубил ценностната перспектива в собственото си битие, човекът пожелава другото, инобитието. Цена ще напусне своя дом, миналото и ще отиде накрай света в пещерата на Змея, ще се роди за нов живот (не случайно сцената на грабването ѝ асоциира с кръстните мъки), ще изживее колебанията и страховете си в пещерата-душа на Змея, ще прогледне с неговите очи за хармонията в природния свят. Вътрешната граница е свързана с доброволността на прехода и с последвалата трансформация на героя, с придобиването на ново знание, което го прави чужд и опа-

сен за общността. Пред Марта Билярката Цена признава своя съзнателен избор („аз му пристанах", „аз го харесах") и го мотивира с изкусителната приказка по другото и различното, по бленуваното царство на свободата.

> *Цена*: Разправя ми как гората заспивала. Ката сутрин се къпел в роса... цели кервани звезди се виждали оттука. **Краят на света се виждал**. Аз го слушах и всяка дума от устата му я гълтах. Сякаш нещо взе да ми повдига мишците.От неговите приказки крила ми израснаха. Дойде ми да литна, да се не върна вече.

Така приказното пространство, в което попада героинята, се явява олицетворение на нейния блян по свободата и спасение от мрачната и подтискаща атмосфера на дома. В духа на модните за тогава идеи П. Тодоров противопоставя природния на социалния свят. Природният свят се превръща във време-пространствена утопия, отвъд преходността и суетата на света. Както отбелязва Б. Пенчев, „природата не „навява чувства", а става поле за алегорични персонификации на душевни състояния"[15].

За разлика от Цена Мила Драгоданоглу ще избяга от своите при Христофоров на гробищата, в подножието на Витоша. Дошла на среща с любимия и готова да му „пристане", Мила попада в „страшното и демонично царство" на неговата любов. Героинята обича Христофоров като Бог, като върховна инстанция , която трябва да преподреди и осмисли битието ѝ („Сякаш душата ми е една пустиня, в която може да цъфне живот само след като я *ороси твоето дихание*..."). Но нейният любим ще откаже ролята на спасител, защото любовта му е „змейска", изплъзваща се от ясните отговори, съмняваща се, нощна и демонична . В съдбовната среща на героите в трето действие, на гробищата, където властва вечността, любовта им трябва да се очисти от временното и тленното, от наносите на човешкото време. Любовта им става възможна само в някакво друго, инобитие, в царството на сенките. Според Лора Шумкова гробищните теменуги, с които Христофоров закичва Мила, се превръщат в символичен знак за избраната участ, за обвързването на любовта със смъртта, за невъзможното активно деятелно битие на тяхното чувство.[16]

Мотивът за проглеждането-осъзнаването-самопознаването на Аза функционира и в двете пиеси като символичен знак за постигната другост, за появата на нова идентичност. Там, на връх планината, в пещерата-душа на Змея Горянин Цена проглежда с неговите очи, приема неговата аксиология за света и постига своята личностна свобода – в-любовта и чрез нея. Не е трудно в бляновете на П.-Тодоровите персонажи да разпознаем някои от модните философски и естетически идеи на Ницше и Шопенхауер за силата на индивидуалната воля и за „естетическото съзерцание" като пробив към абсолюта.

Змеят дава на Цена тълковния ключ към космичната хармония и тайнствата на световете:

Змеят: С думи не мога ти изказа ти ще видиш, че всичко тука без думи си шъпне, тъй кротко, тихо… (..) Нощем, когато задимят поля и гори, когато притихне околовръст, ще чуеш тъмна приказка на тилилейските усои: там всичко в един глас тогази зашепва и те унася-унася, като някой **сладък сън**, някъде пряко земя и вода…

Художествените тропи, чрез които се разгръщат мотивите за виждането, проглеждането и пробуждането, маркират екзистенциалния преход към другия битиен ред:

Мила: Струва ми се, че днес за пръв път те **видях**, залюбих и изгубих… Сякаш нищо не е било допреди час, сякаш и нищо няма да бъде подир час… Не, струва ми се, че съм се **пробудила** между два кошмара, за да изживея в няколко мигновения цял живот.

След това пробуждане настъпва промяната с Мила, тоталното ѝ осиротяване, разградило връзките ѝ със света на миналото и настоящето. „Аз нямам родители. (Много горчиво). Аз нямам нигде никого“ – в това последно самопризнание се чете метафизичната самота на личността, погребала заедно с идеята за нов живот с любимия и своята стара самоличност.

Достигнали символичната граница на световете Цена и Мила метафорично преминават невидимата граница между живота и смъртта.

Финалът на „Змейова сватба“ е решен в духа на Ницшевата идея за „раждането на новия човек“. Пред разгневената селска общност и братята си застава една нова Цена, свободна и уверена в своя избор, чиито поведение и език са непонятни на Другите. И колектива санкционира отлъчилия се от него като болен и несвестен („Той я е запоил. Та не е на себе си... Туй не е мойта сестра“). Последвалите трагични събития в пиесата са логичен край, израз на цената, която личността заплаща за непозволеното познание „да бъдеш себе си“.

Яворов върви по същата семантична линия. В края на трето действие в пиесата му разпознаваме чувствителността на една „нова“ Мила, близка до Метерлинковите героини, предчувстваща своята скорошна гибел („Тая камбана, тя бие за мене“), оставила завинаги сърцето си на гробищата, завещала любовта си на вечността. В последвалите две действия героинята се явява марионетка в изпълнение на предначертаната съдба.

И двамата драматурзи разполагат мотива за осъществената любов извън живота, в трансцендентното пространство на мечтата и утопията, в дека-

дентски естетизираните измерения на смъртта – там някъде на *границата между световете*. В двете пиеси „трансцендентното не е пространство, а духовно състояние на отвъдпоставеност на Аза над преходността на света“[17]. Гробищата и пещерата на змея символизират смъртта, но и вечността, отвъд преходността и тленността на света, едно утопично място, в което душата се завръща към своята изначална слятост с Бога.

В образите на Цена и Мила има много тъждественост (и двете възроптават срещу образите си на жена-предмет, кукла, настояват те да определят личната си съдба), но и много различия. Образът на Цена е решен по формулата *жената, която се противопоставя на средата и се домогва до любовта*, а образът на Мила по схемата *жената, която надмогва средата, но не и любовта*. В центъра и на двете пиеси стои поривът по надмогване на личното и социалното обкръжение и някои от модерните за времето си тълкувания на любовта – като утопия и реалност.

Интуицията за любовта като порив към ново битие откриваме и в светогледните представи на Змея Горянин и Хр. Христофоров. И двамата идеализират образа на Любимата, освобождават го от наносите на тленното, на сегашното, на притежанието, разполагат го в територията на копнежа и бляна, в сферата на ангелското. „ Аз зная само две *хубави очи*, в чието сияние душата ми потъва и се топи като восък…; Аз винаги съм се стремил към тебе като *из някоя бездна към един връх...*“ Декадентският мотив за жената-дете, която стои на прага на невинността, за жената – блян и муза, както и отсъствието на еротичното в гледната точка на мъжа към жената („Аз никога не съм те пожелал още, както се пожелава една жена“ – ще признае Христофоров на Мила; благоговейно-почтително е и отношението и на Змея Горянин към Цена, която му се струва същество“съвсем зелено“, лека като „ перушина“) трансформират мъжко-женските отношения в нещо друго. Известно е, че в литературата на символизма субектът разпознава своята душа във фигурата на жената. Мъжът се самопознава чрез досега си с жената-любов.

Женският образ в пиесите се превръща в алегоричен знак на душата на мъжа, устремена към чистотата на един друг свят, към своята другост (и тук ще открием преработени обикнатите от символистите представи, сдвояващи образите на жената и душата в представата за бляна). Петко Тодоров хармонизира този копнеж. За разлика от Яворовия герой Змеят е преобразен от преобразуващия потенциал на приказното, чрез красивата метафора за превръщането на каменното сърце в човешко („Аз досега мислех, че нямам сърце. Камък е тука. Ти се докосна и аз го сещам сега. *Първи път аз усещам сърцето си.*“). След попадането на Цена в неговата пещера той също се събужда за нов живот, проглежда за трепетите на своята душа, за прераждащото чудо на обичта и доверието („И аз първи път *себе си познах*. От тебе и –

през тебе пак.“). За разлика от него Яворов драматизира и напряга до болезненост трагичното разминаване между блян и действителност в житейския проект на Христофоров, за да естетизира единствено възможната любов-в-смъртта – „Любовта, истинската любов, много често пристъпва прага на гроба с радост като праг на брачна стая. Какво знаем ние! Може би онова слияние на душите, към което хората се рват тъй мъчително, може би то е възможно само *там*...“

Яворов продължава лайтмотивите от своето поетическо творчество – за невъзможната любов между мъжа и жената, за невъзможното разбиране, сливане, хармонизиране на личните им светове. Образът на Любимата в пиесата изцяло повтаря поетическите нагласи от късната му лирика, репрезентира душата на Мъжа, превръща се в символ на раздвоения Аз, алегория на безнадеждно загубения Рай. Петко Тодоров застава на противоположни позиции и разработва мотива за възможното постигане на Рая, за възможното разпознаване-разбиране-сливане и хармонизиране на мъжко-женските светове. В центъра на единия текст е Мъжът със своите фобии, фантазии, егоцентризъм; в центъра на другия – Жената-дете със своите пориви, страхове, неуверена увереност, с желанието за разкъсване на омагьосания кръг на своето старо Аз. Личното, драматичното и травматичното в личните светове на Брата и Любимия ще се отлеят в два огледални, симетрично противоположни, естетико-етични „разказа“ за любовта-в-смъртта, в основата на които стои подсъзнателната вина за символичното убийство на „Минка“от двамата (убийството на Цена от най-малкия брат Стамен и закичването на Мила с гробищните теменуги се изравняват в своята символична знаковост). Така една трагичната житейска история, материализирайки се в писано слово и жестовост, ще роди две от най-хубавите пиеси на ранния български модернизъм.

Бележки:

[1] Вж. **Пелева**, И. Четени текстове. Пловдив, 1994, с. 107–128. Авторката проследява генотипната схема на естетическо трансформиране на биографичното в художествено в студията „Биография, тривиален мит и литературна история“ и отделя специално внимание на взаимоотношението *житейско–литературно* в първата драма на Яворов.

[2] Пак там, с. 122–125. Именно като „персоналистична“ българската литературна история „се развива най-вече като история на личности и не толкова като история на затворени в своята самодостатъчност художествени текстове“.

[3] Пак там, с. 124–125.

[4] Всички цитати от П. К. Яворов са по: **Яворов**, П. К. Съчинения в два тома. Т. 2. С., 1993.

[5] Всички цитати от П. Ю. Тодоров са по: **Тодоров**, П. Ю. Събрани съчинения в четири тома. Т. 2. С., 1980.

[6] **Яворов**, П. К. Събрани съчинения. Т. 5. С., 1960, с. 166.

[7] Именно д-р Кръстев в пространния си критически анализ на „Змейова сватба" ще обърне специално внимание на трансформациите в образа на приказно-митичния змей, като подчертае „умирането на *стария човек в неговата душа*" – Вж. **Кръстев**, д-р Кр. Съчинения. Т. 1. С., 1996, с. 377.

[8] **Пелева,** И. Цит. съч., с. 119.

[9] Предлаганата работа „мисли" модерността на „Мисъл" през концепцията, която Б. Пенчев развива в изследването си върху моделирането на Аза при кръга „Мисъл", т.е. драмата на модерния субект е продукт на новите дисциплинарни техники на Аза в „самоопознаването" и „себепостигането", израз на алиенирането му от своето време и неговите ценности. Вж. **Пенчев**, Б. Българският модернизъм: моделирането на Аза. С., 2003, с. 59–124.

[10] **Ганев**, Сп. Декадентството в най-новата ни литература. // *Българска* сбирка, 1907, № 4, с. 228.

[11] **Пелева**, И. Цит. съч., с. 118–119.

[12] Тезата за публичното битие на Яворовата личност е интересно и цялостно развита в изследванията на М. Неделчев. – Вж. **Неделчев**, М. Социални стилове. Критически сюжети. С., 1987.

[13] **Йорданов**, Н. Българската драма : Поглед от периферията на текста. С., 2002, с. 117.

[14] **Ичевска**, Т. Митичното в българската литература – светове и форми. Пловдив, 2000, с. 158.

[15] **Пенчев**, Б. Цит. съч., с. 117.

[16] **Шумкова**, Л. Другите теменуги: Suicidal Tendencies. // *Литературни* култури и социални митове : Сборник в чест на 60-годишнината на доц. Михаил Неделчев. Т. 2, С., 2005, с. 74–75.

[17] **Пенчев,** Б. Цит. съч., с. 117.

ПРОБЛЕМИ НА ЛИТЕРАТУРНАТА ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ И ПРЕВОД

Георги Стайков
БАН – Институт за литература

От текст към хипертекст

The world is changed. I feel it in the water.
I feel it in the earth. I smell it in the air.
Much that once was is lost, for none now live who remember it.
Galadriel, "Lord of the Rings: The Fellowship of the Rings"

Не знам дали си спомняте, но по време на предизборната кампания за президент в Съединените щати през 2000 г., кандидатът на демократите Алберт Гор, в опита си да преодолее изоставането от републиканеца Джордж Уокър Буш, публично заяви, че идеята за Интернет е негова. По-добре да си беше мълчал!

Думите на Ал Гор дълго време даваха храна за размисъл не само на избирателите, но и бяха повод на всякакви зевзеци да упражняват своето остроумие. Разбира се, не беше пожален и другият кандидат. И понеже както навсякъде, така и в Америка, най-големите шегобийци са политолозите, те полу на шега, полу на сериозно обявиха, че след като преди време Джордж Буш-Баща е бил президент, а сега за Белия дом се готви Джордж Буш-Син, няма да е далеч времето, когато ще управлява Джордж Буш-Дух. Това обаче, което никой не каза, беше, че човекът, който наистина стои зад идеята за Интернет е... Буш. Само че не Джордж, а Ванивър Буш. Затова май е време за малко история.

Трябва да се върнем в далечната 1945 г. Втората световна война току-що е свършила, светът е уморен от кръв и насилие, а американските учени са на особена почит. Поне в Белия дом! Точно там Ванивър Буш в качеството си на съветник на президента Хари Труман по въпросите на науката предлага една колкото красива, толкова и абстрактна идея – „мемекс" (memex). Става дума за автоматизирана информационна система, която включва средства за свързване и обмен на информация между изследователи. От теоретическа гледна точка идеята е свързана с асоциативния модел на мозъка, а от практическа – използва микрофилми.[1] Големите американски комуникационни компании

започват да слухтят, а военните с интерес следят развитието на проекта...

В случая по-важното е, че „мемекс" очертава ясно контурите и на това, което по-късно ще бъде наречено „хипертекст". Кръстникът на този термин е Теодор Холм Нелсън, който го въвежда през 1965 г.[2] Теоретичните спорове започват веднага и продължават до ден днешен с нестихваща интензивност, но като правило под термина „хипертекст" се разбира съвкупност от текстове, свързани по електронен начин в един отворен текстов масив.

Несъмнено един от най-важните термини в хипертекстовата теория е понятието „връзка" (link). Затова много се спори за естеството и ползата от „връзките", както и способността им за „свободен и сръчен достъп"[3]. В същото време присъствието им в сложните мрежи водят до изискване за разбираемост.[4] Така се оформят два коренно различни подхода. От една страна, се настоява за наличие на „връзка" всеки път, когато е възможно[5], от друга – се демонстрира желанието броят на „връзките" да бъде ограничен до минимум.[6] Значението на „връзката" в хипертекста е толкова голямо, че Джей Дейвид Болтър и Ричард Грушин твърдят, че нейното „изместване" (replacement) е есенцията на хипертекста"[7], а Жил Дельоз и Феликс Гатари я наричат „принцип на значещо разкъсване"[8].

За разлика от своите преки конкуренти, които твърдят, че новите технологии ще променят към добро човешкото мислене и комуникация, Тед Нелсън съвсем прагматично обяснява, че хипертекстът е „непоследователно писмо" и се опитва да свърже в едно всички текстове, които са писани някога или току-що са били започнати. Заедно с колегата си Андрю ван Дам създават първата напълно изпълнена хипертекстова система "NLS/AUGMENT", която реализира някои от идеите на съветника Ванивър Буш. И така се започва, въпреки че трябва да мине известно време, за да се почувства общественият характер на новата идея, защото статистиката недвусмислено показва, че първите общодостъпни компютри са създадени в периода 1975–1980 г.

Така или иначе, основната идея и патосът на новото технологично чудо е, че благодарение на хипертекста „обичайният", линеен наратив се трансформира в „нелинеен" и „многопосочен". Читателят може да отиде, където пожелае, не само в рамките на конкретния текст, но лесно и удобно да достигне до други текстове. На практика се размиват границите на текста. Край на строгата йерархия. Индивидуалният текст се разтваря в „потенциалната необозримост на мрежата и в нейната множественост"[9].

Забравете старите определения за текста, не обръщайте внимание на изящната езикова еквилибристика: „Текстът е пространствен [...] и пространството е текст"[10], не вярвайте на изтърканото от употреба: „Няма нищо извън текста"[11]. Добре дошли във виртуалната реалност! Там, където текстът е „навсякъде и никъде"[12].

И наистина хипертекстът няма начало, среда и край. Само от читателя зависи къде ще влезе, накъде ще поеме и откъде ще излезе. Единственото сигурно нещо е, че един текст води към друг, той до нов и така до безкрайност...

В една съвсем условна типология различаваме три вида хипертекст според тяхната организация: „осов", „дървовиден" и „мрежов". Типичен пример за осов хипертекст е текстът, който четете в момента. Имаме една ос – „основния" текст и няколко разклонения, към които препраща той. Това са различните бележки под линия, които цитират други текстове, които не можете да видите в момента. Дотук има само дванайсет „препратки", но тенденцията е към увеличаване. Но ако бяхте в истинска „информационна" среда, където има множество хипертекстове, щяхте да стигнете до друг такъв текст и да видите, че и той има множество препратки към други... И така, докато съвсем забравите откъде сте тръгнали, къде всъщност сте започнали и какво точно сте търсели.

При „дървовидния" хипертекст във всяко разклонение читателят има най-малко две възможности. Специалистите твърдят, че точно тази разновидност е най-близко до традиционния текст с неговата индексна йерархизация и „праволинейност", затова той има множество противници, които не го считат за класически хипертекст.

Такива притеснения не съществуват при третия тип – „мрежовия". При него няма и помен от каквато и да е йерархия, а „връзките" могат да ви отведат там, където и не сте предполагали. Пред нас е една „мрежа", при която няма начало, среда или край и сякаш съществува само и само, за да отлага до безкрай края на четенето. Затова не е чудно, че това е любимият формат на литературните експерименти в Интернет.

За да завършим с техническите подробности, нека обърнем внимание върху „браузъра". Това е основният хипертекстов интерфейс за читателя, или казано на по-нормален език, чрез „браузъра" се преобразуват двоичните кодове в текста върху екрана. От тази компютърна програма зависи дали ще бъдат активирани всички „връзки" и „възелчета", които на свой ред ще направят нелинейното и многопосочно четене възможно. Ако съществува несъвместимост между „отварящата" програма, т.е. „браузъра", и хипертекста, той автоматически се превръща в съвсем обикновен текст. На това неудобство, известно под името „навигационен проблем", е съдено да превърне кратката история на браузърите в истинска епопея.

Много грешки стават, докато през пролетта на 1987 г. "Apple Computer" решават да заложат на браузъра "Hyper Card", създаден от "Claris Corporation". Така цяло едно поколение компютърни потребители се запознава с възможностите на хипермедиата и светът вече не е същият. Появяват се: "Guide" на "Owl International Inc", "Story Space" на "Eastgate Systems"... И докато

повечето от ранните „браузъри“ не поддържат Интернет, през 90-те години „навигацията“ вече не е проблем. Така се стандартизират „връзките“ между отделните документи, а хипертекстът от затворена система се превръща в това, което Тед Нелсън нарича “docuvers”, т.е. вселена от документи. Затова няма как да не спомена Тим Бърнърс-Лий, който в края на 80-те години създава хипертекстовия браузър “World Wide Web”.

И ако дотогава нещата като по правило са започвали през дъждовните есенни следобеди в университетите и са продължавали в секретни военни лаборатории, вече е дошло времето светът да разбере, че е настъпила нова ера. През 1987 г. се провежда първата конференция, посветена на хипертекста. Нейното заглавие, „Hypertext“, може и да е лишено от въображение, но много ясно, точно и категорично задава темата за години напред. И понеже в областта на високите технологии промените се извършват с шеметна скорост, съвсем скоро идва време за първите преоценки.

В едно от най-съдържателните изследвания, посветено на новите реалности, Еспен Аарсет се опитва да предефинира основните положения, свързани със създаването на електронни текстове, и изработва таксономия на компютърната литература, в която включва текстове, генерирани от компютър, игри и виртуални пространства. Като се позовава на книгата на Норберт Винер „Кибернетика“ (1948), Аарсет изковава термина „кибертекст“ и настоява вместо за „интерактивни“ да се говори за „ергодични“ текстове.[13] „Ергодичен“ е термин от физиката*, който идва от старогръцките думи „ергон“ – „работа“ и „ходос“ – „път“, и показва каква работа „вършиш“, докато „ходиш“ напред-назад из виртуалната реалност. Терминът „ергодичен“ набляга на факта, че читателят винаги е пред множество възможности, които му позволяват да прекроява текста...

Като капак на всичко през 1999 г. легендата Тед Нелсън обявява, че възможностите на Интернет вече му изглеждат ограничени, затова се налага да се търсят „нови хоризонти“. Какво означава изразът „нови хоризонти“ в света на безграничната виртуалност не е много ясно, но ако е вярно, че революциите изяждат своите деца, ние присъстваме на наистина рядък случай. Къде другаде ще видите как бащата се отказва с лека ръка от най-прочутото си дете – хипертекста?

Няма как да не отбележим, че новите технологии доведоха до нов тип грамотност, или ако предпочитате – до особен тип неграмотност. Успоредно с официалната граматика, която се изучава в училище, по чатовете и електронните пощи е налице писане, което милиони хора преоткриват всекидневно. Спорно е дали този нов „език“, пълен с усмихнати човечета, цифри вместо букви, а в нашия случай и с латинизиран български, е най-представителната част от тази нова култура. Той обаче несъмнено е нейната най-видима част и

показва, че поне в момента електронните „почерци“ са подвластни повече на чувствата и по-малко на здравия разум. Остава да се надяваме, че все някога ще дойде времето, когато добрата граматика отново ще е на мода.

Забележителен е фактът, че електронната литература, въпреки своята кратка история, се радва на забележителна популярност. През есента на 1986 г. се появява първото хипертекстово произведение – „Следобед, една история“. Негов автор е Майкъл Джойс. През 1995 г. поетът Робърт Кендъл започва първия "online" курс по хипертекстова литература, горе-долу по същото време е публикуван „Сократ в лабиринта“ на Дейвид Колб – първият целенасочен опит да се прави философия във формата на хипертекст. Пак през есента, но на 1997 г., братята Милър публикуват хипермедийното произведение „Разцепване“, което дори само със заглавието си показа какво смята да направи с пазара. Само за първите два дена са продадени 80 000 копия. Всички издатели, които са гледали с недоверие на електронната литература, разбират, че нещата са се променили драстично и задълго. Появяват се новите пророци. Някои от тях отбелязват без много-много сантименталности „края на книгата“[14], а други компромисно заявяват, че „бъдещето на литературата буквално е върху екраните и ако краят на книгата приближава, то краят на текста още не се вижда“[15].

В една своя статия, която излиза за пръв път през декември 1972 г., Рене Уелек обяснява по следния начин трите основни направления на „атаката срещу литературата“[16]. Първият удар идва с идеята, че литературата е нещо, което крепи стария ред, мирише на мухъл или казано с езика на Ролан Барт, е „поначало реакционна“. Второто направление носи дълбокото съмнение, че езикът, а следователно и литературата, е в дълбока криза. Липсва им връзката с реалността и ето защо познавателната им стойност е никаква. Или ако трябва да се обобщи теорията на Фердинанд дьо Сосюр – думата никога няма да стане вещ, а ако на някого не му се вярва, да чете по-внимателно Мишел Фуко и Джоузеф Хилис Милър. Френският антрополог е убеден, че благодарение на езика човек е въвлечен в игра, над която няма никакъв контрол, а американският теоретик не спира да повтаря, че „цялата литература е неизбежно имитация“. Окончателния удар – по всичко личи – ще бъде нанесен от третата вълна. Това са хората, които са видели заместника на литературата – електронната медия. За тази групичка един е Интернет и негов пророк е Маршал Маклауън.

С много плам и ентусиазъм Рене Уелек парира всяко едно от нападенията срещу литературата, но като цяло основната теза на статията подозрително прилича на едно негово изказване от края на 50-те години на XX век: „В основата на литературата [...] е хор от гласове, който отстоява човешката преходност във времето и съдбата, неговата победа над преходното, непостоя-

нното и историята."[17] Десетилетия по-късно Умберто Еко с далеч по-спокоен, но също доста носталгичен тон вдъхновено разказва за „вече създадените" разкази, които ни запознават със Съдбата и смъртта, а „това е една от основните функции на литературата"[18].

Казват, че преходът от текст към хипертекст може да промени човешкото съзнание до такава степен, до каквато го промени преминаването от устна към писмена култура. Стига се дори до твърдението, че „цялата практика на пределектронната грамотност „обслужва" интересите на индивидуалния авторитет, монологичния дискурс и праволинейната аргументация"[19]. Нещо повече, хипертекстът вече се разглежда като начина, по който „словото си отмъщава на телевизията"[20]. Само че освен силата на субекта хипертекстът показва и неговата слабост. Силата е във възможността да се преодоляват пространствени и времеви ограничения в търсене на необходимата информация, да се дописва и пренаписват цели истории... Слабостта е в това, че автентичността се размива, границите изчезват и попадаш в плен на толкова много възможности, които не си дори пожелавал.

Несъмнен е фактът, че хипертекстът не само променя отношението ни към литературата, но оказва влияние и върху нас самите. Новите технологии поставят в друг контекст въпроса за субекта. Въпрос, който и без това е достатъчно проблематичен. Жак Дерида, Мишел Фуко, Жак Лакан и в по-малка степен Жан-Франсоа Лиотар виждат субекта като конструкция, която в своята същност е привнесена отвън, а не е онтологична. С други думи казано, начинът, по който гледаме и чувстваме самите себе си, е резултат от влиянието на дискурсите, които ни заобикалят, а не е формиран от някаква предшестваща цялост. Положението е такова, че куп теоретици, предвождани от Жан Бодрияр, отбелязват, че виртуалните образи стават все по-важни и придобиват все по-голямо влияние върху това, как ние виждаме самите себе си, и върху начина, по който въобще градим живота си.

Какво става със субекта? Какъв е той – децентриран, изместен, фрагментарен? След като открай време всеки автор по неволя е и читател, а хипертекстът позволи на читателя да стане съавтор, какво още има да се случва? Интернет не обезличава ли субекта до степен на заличаване? Стюард Мултроп направо предупреждава, че новата култура, която води със себе си хипертекста, е свързана с „преформулирането на субекта, една напълно радикална ревизия на идентичността и социалните отношения"[21].

И за да бъде объркването съвсем пълно, от едната страна застават тези, които питат „кой идва след субекта?"[22], а от другата – онези, за които въпросът е какво има „преди субекта"[23] в новата реалност, пардон, виртуалност. Какво да правят изследователите на място, където здравата почва бързо бяга под краката? Не им остава нищо друго, освен да се вслушат в съвета, че

ролята на критика е „да проучи как текстовете говорят на социалния субект, как те загатват или конструират субекта, на който говорят, или как те деконструират този вече изговорен субект“[24].

Използването на компютрите превръща търсенето в Интернет например в сложен процес на субектификация. Ако искаме да се доберем до информация, трябва да извървим своя „път“ под бдителния поглед на някаква компютърна програма, която ни определя какво точно трябва да направим. Ние можем да си получаваме колкото си искаме знаци за чуждо присъствие, можем да си поръчаме каквото си поискаме, можем дори и да го получим, но никога няма как да прикрием липсата на Другия. В едно своеобразно метафизично изследване на електронната среда няма как да не забележим, че тъкмо състоянието на липса, и то липса по условие, създава необходимостта от връзка. Именно този факт превръща нашата субективност в липса. Налице е нещо, което можем да наречем „етика на неудовлетворението“, на неустойчивото търсене като предварително условие за субекта. Само че и преди, и след субекта има едно и също нещо – липсата, която отново и отново трябва да бъде преодолявана. И въпреки твърдението на Михаил Бахтин, че „съзнанието поначало е множествено“, електронната среда непрекъснато ни напомня за необходимостта от Другия.

Трябва да почакаме малко, за да преценим дали хипертекстът ще промени коренно отношението към литературата. Като начало няма как да не отбележим влиянието му върху литературознанието. Интересно е да видим какво се случва с една от неговите любими категории – „автора“. Вече стана ясно, че в сравнение с ролята си в класическите произведения създателят на хипертекста има много по-големи възможности. „Авторът“ обаче е в двойствено положение. От една страна, той е буквално във всяка „връзка“ – създава хипертекста и „контролира степента на „свобода“, която читателят използва“[25]. Но от друга страна, „безграничността на новата текстуалност разприлява (desperses) автора“[26]. Но ако „авторът е мъртъв“, то поне в хипертекста влиянието му се чувства навсякъде.

Много са допирните точки между електронния хипертекст и литературната теория. Много са, защото теоретиците на новите технологии използват всеки повод, за да подчертаят, че появата на хипертекста не само е била предвиждана от литературоведите, тя е била жадувана! Затова се привеждат всякакви примери, но класиката обикновено е свързана с Ролан Барт и Жак Дерида. И двамата са пророци и в същото време гаранти на хипертекста. Ролан Барт например нарича “lexia” независимите текстови фрагменти, които не подлежат на йерархизация и създават „галактика от означаващи“, в която може да се влезе от много входове. Освен това в разработките на френския теоретик става дума за „незавършеността“ на текста, за непрекъснато убягващия сми-

съл и за „раждането на читателя“... На свой ред Жак Дерида показа начина, по който текстът се къса на дискретни части, за да ги освободи от своя контрол и така да бъдат привнесени в друг контекст. Междувременно всяко „парче“ (morceau) може да смени своята първоначална обвързаност и така да създаде различни значения в новия контекст. Тук са и идеите, че „всичко е текст“, вярата на Жил Дельоз и Феликс Гатари, че „ризомата“ като тип асоциативна верига – спомен за Винивър Буш, който е вярвал, че тези вериги ще бъдат в основата на бъдещите информационни системи – може по задоволителен начин да обхване информацията и да превърне четенето в „свободната игра“ на означаващото...

И ако в определен смисъл движението „от текст към хипертекст“ е несъмнено успех от технологична гледна точка, спрямо литературната теория то е спомен за най-революционния етап в литературознанието – края на 60-те и началото на 70-те години на XX век. Ето защо това движение напред-назад заслужава по-внимателно вглеждане.

Самият термин “hypertext” (супертекст; текст, отвъд текста) дори чисто етимологически е свързан със свръхочаквания. От него се очаква да направи това, което никой досега не е правил, и да стигне дотам, докъдето никой не е бил. Засега нека отбележа, че в света на високите технологии имената не винаги разкриват същността на нещата и крилатата фраза на стоиците “nomen est omen” (името е съдба) е истински анахронизъм. Подсещането за това идва от една иначе културологична книга. Неин автор е Цветан Тодоров, затова и ударът е малко неочакван, но си заслужава да бъде цитиран – „има нещо твърде нелепо в това да се говори за „памет“ на компютрите, съхраняващи информация: тук липсва една основополагаща черта на паметта – забравата“[27]. Затова нека видим какво повече предлага хипертекстът.

И понеже започнахме с Цветан Тодоров нека продължим с него. В едно изящно обяснение на интертекстуалната практика той пише: „Литературният текст „не е представителен“ за нищо друго освен за самия себе си ... Литературата се създава от литература, а не от реалността.“[28] Тази постановка в света на хипертекстовата теория получава името „пространствено-динамична грешка“ (spatiodyndmic fallacy).[29] Тя е представителна за определен тип мислене, според което наративът не представя света, а е самият свят. Така се създава метафизична структура, която генерира текста и вкарва нашето разбиране в определени граници. Хипертекстът обаче по условие гарантира пълна свобода на читателя, който може да броди навсякъде и да прави каквото си иска. Свобода, за която даже не е мечтал.

Няма как да избегнем сравнението между хипертекстуалността с нейната практически безкрайна информация и интертекстуалността, която – от литературоведска гледна точка – е много повече литературно конкретна. И за

да не навлизам в излишни подробности, ще си позволя да цитирам думите на Мишел Рифатер:

> Първо, за разлика от хиперетекстуалността, която е свързана със социалния, културен и исторически фон, интеретекстуалността „е генерирана от текстуалността".
>
> Второ, хиперетекстуалността „е металингвистично средство за анализ и интерпретация на съществуващия текст", докато интертекстуалността е „лингвистична мрежа, която свързва съществуващия текст с други предишни или бъдещи, потенциални текстове".
>
> Трето, хипертекстуалността „контекстуализира текста, като анализира литературата спрямо това, което не е литература, а което може да доведе до създаването ѝ". [...]
>
> И четвърто, хипертекстуалността е „безкрайна и винаги развиваща се", докато интертекстуалността е „затворена обмяна между текст и интертекст".[30]

Всичко идва от факта, че „[К]омпютърната революция става символът на революцията в концепцията на самата литература като замества „реактивното" четене с интерактивно четене."[31] Какво е интерактивно четене, Мишел Рифатер обяснява на друго място. В своята книга „Семиотика на поезията" той вижда съществуването на поетическия текст в полето на напрежение между два полюса – мимезис и семиозис. С други думи, стихотворението винаги казва едно, а се разбира друго. От гледна точка на възприемането съществуват два слоя: отначало ние възприемаме „предметното значение" (френското "sens" или английското "meaning") и едва при второто, „ретроактивното" четене ние възприемаме неговия „актуален смисъл" (френското "signifiance" или английското "significance"). За разлика от всичко това интерактивното четене ни натрапва „връзки", които някой друг предварително е задал и е дяволски трудно да не поемем по този път.

Един от най-устойчивите митове за Интернет като цяло и за хипертекста в частност гласи, че новите технологии дават най-малко две неща: истинско изобилие от информация и безкрайна свобода. И ако едни виждат в цялото това разнообразие края на четенето и на личността[32], то други подчертават непоследователността на аргументите за нелинейния характер на хипертекста[33] и твърдят, че всякакви надежди за свобода са пълна илюзия.[34]

Нито едно сравнение между текст и хипертекст не може да избяга от противопоставянето между „праволинейността" на класическия текст и многото възможности за движение между отделните си части, които предлага хипертекстът, между физическата конкретност на книгата и виртуалната абстрактност на електронното произведение, между класическата „завършеност" на един роман и вечната „отвореност" на един хипертекстов разказ...

Идеята, че една книга е йерархизирана само защото е разделена на раздели, те пък се разпадат на части, които се разделят на глави, и т.н., е много спорна теза. Защото, ако приемем, че съдържанието на книгата създава йерархия, значи ли това, че евентуалното въвеждане на индекси – тези „протохипертекстове" – подредени по азбучен ред, ще превърне този иначе класически текст в съвременен хипертекст? Разбира се, спор няма, че съвременното електронно „писане" е истинско тържество на „фрагментарното" писане, но това едва ли е добър аргумент в полза на „новаторството" на хипертекста.

Нещо повече, връзките, които са налице в хипертекста, са програмирани по условие – някой предварително е решил къде да бъде „възелчето", какви възможности да има в него, а когато избереш една от тях, докъде точно да стигнеш, преди да получиш следваща възможност за избор. Движението е от един текстови фрагмент към друг и оттам към трети, който ще води до четвърти, пети... Хипертекстът „замъглява границите на индивидуалните текстове"[35] и въпреки техните отличителни характеристики те стават потенциално равностойни и могат да участват във всякакви заместания и разместания в общото поле, любезно предоставено от новите технологии. И всичко това се случва в рамките на практически невидимия хипертекст. Каква е крайната точка на това движение? Хиперреалността! Сблъскваме се с т.нар. симулакър от трети вид, за който говори Жан Бодрияр: „симулакър на симулация, създаден на базата на информацията, модела, кибернетичната игра – напълно операционен, хиперреален, цел на пълния контрол"[36]. Е, разбира се, на другия полюс е мнението, че френският теоретик на новите технологии се „изсили с твърдението, че постиндустриалният човек няма реално битие сред реални вещи, а живее сред техните образни „симулакри". Де да беше така.[37]

Това, което в случая е по-важно, е, че след като изборът е измежду определени възможности, които са предварително зададени, значи и свободата е в определени рамки. Нещо повече, така се създава „илюзия за свобода, напълно еквивалентна с лавиците на бакалия, пълни с различни видове перилни препарати"[38], а лесният достъп до всякаква информация „снижава нейната стойност"[39]. Може би един от най-жестоките уроци на Интернет е, че да разполагаш с информация, това все още не означава, че си стигнал до познанието.

От гледна точка на литературознанието хипертекстовете ще улеснят много изучаването на литературата, но с цялото ми уважение към рицарите на новите технологии няма как да не отбележа, че в общуването между текстовете водещото е това тънко чувство на анализатора, което може и да се шлифова от дългите години практика, но по правило си е божа дарба. Хипертекстовите връзки, които се правят за широката публика, трудно ще се справят с тънкостите на този странен занаят – литературознанието.

При изучаването на романа на Владимир Набоков „Защитата Лужин“ например „връзките“ могат да ни покажат мястото на това произведение сред останалите творби с шахматни тематика в световната литература и между другите творби на автора, да направят справка за семиотиката на цвета на шахматните фигури, да ни запознаят с „теорията на игрите“, да разкрият кой е прототипът на Лужин – Александър Алехин, Рихард Рети или някой друг, да ни покажат какъв вариант избира Турати в решителната партия... Хипертекстът може дори да ни осведоми какво мисли Гари Каспаров за този роман. Всички тези отпратки няма как да не тежат на интерпретацията. Затова големият въпрос е не как да ги пренебрегнем, а как да намерим брод през тях. И ако анализиращият е студент или още ученик, тук е мястото на добрия учител, който трябва да е достатъчно добре подготвен за изпитанията на хипертекста, за да преведе своите възпитаници през кибернетичната джунгла. Залогът е собствено мнение за едни от най-своеобразните произведения на човечеството – литературните. Но ако анализиращият е професионален литературовед, то Бог да му е на помощ. Не само защото трябва да мине без посредник, а защото обществото очаква от него „нови прочити“. А „нов прочит“ си е точно толкова клише, колкото и „високи технологии“. Че кой прочит не е нов? А да сте чували някога за „ниски технологии“? Не съм сигурен, че „високите технологии“ направиха живота по-лесен. Даже напротив! И ако някога лирическият герой на Никола Вапцаров е бил заливан с „град от словесна атака“, то днес сме под истински водопад от думи, образи, звуци, в който не само, че трудно различаваме отделните гласове, но ни се струва, че е на път да отмие здравия смисъл. Или ако трябва да цитирам едно от новите евангелия: „Всеки ден ние се събуждаме в свят, който е по-сложен и объркан, отколкото го оставихме предишната вечер.“[40]

Хипертекстът може и да е объркал сметките на много книгоиздатели и да е нарушил „творческите планове“ на цял куп писачи и драскачи, но в същото време той разкрива достатъчно добри перспективи пред литературата. Ето само няколко примера, които май казват всичко – от 1987 г. Джордж Дъглас и Нанси Каплан започват да използват хипертекстове проза в своите часове по творческо писане в университетите на Ню Йорк и Корнуел; малко след това благодарение усилията на няколко випуска студенти, които работят под ръководството на професор Джордж Ландау, е създаден “Dickens Web” – хипертекст, който включва всичко, ама наистина всичко, което е излязло изпод ръката на Чарлз Дикенс; за да стигнем до зимата на 1996 г., когато награда „Дъглас Енгелбарт“ е присъдена на група студенти от Техническия университет на Джорджия за тяхна разработка в областта на хипертекстуалното кино (каквото и да значи това!).

В „Истина и метод“ Ханс-Георг Гадамер пише: „Научното търсене винаги съдържа нещо картезианско в себе си. То е резултат от критически метод,

който признава нещо, което не може да бъде поставено под съмнение." Толкова много спорове за „автора" – има ли го, няма ли го; такива разправии около „текста" – цяла грамада от определения, хиляда и една приказки за спецификата на „литературата"... И накрая има ли яснота по въпросите „що е автор?", „какво е текст?", някой може ли убедително да отговори на простичкия до наивност въпрос „що е литература?". Да сте чували нещо за „закона на Якобсон"? За „постулата на Барт" или за „константата на Дерида"? Няма. За толкова години – нито една неоспорима истина. Нищичко! Оглеждаме се и виждаме само грешки...

Добре де, нека допуснем за миг, че това, което знаем за литературата – а то не е малко, – не е точно така? Защото в живота общо взето всеки проблем си има решение. Това, което няма решение, е факт, а не проблем. Защо да не приемем, че неустойчивата позиция на автора, нестабилността на текста, смътните граници на литературата не са проблеми, а факти. Литературоведски факти!

Вече стана дума за статията на Рене Уелек „Атаката срещу литературата". Днес, тридесет години по-късно, е интересно да се отбележи, че литературоведите май са се опасявали от всевъзможни теории за „края на литературата", но са нехаели за края на литературознанието.

Една от основните поуки на деконструктивизма и на постструктурализма е, че всеки текст води към друг, той на свой ред към трети, оттам към четвърти, а нататък веригата теоретично може да е безкрайна. Така смисълът непрекъснато се отлага и един живот може и да не стигне, за да се проследят всички потенциални връзки между произведенията. И ето, че хипертекстът ни предлага най-малкото да спестим време. След като литературоведите през 60-те години на XX век общо взето са пропуснали първо възникването на хипертекста, а след това с недоверие са проследили възхода му, днешните теоретици май нямат друга възможност, освен да използват – и то наготово – всичките му ресурси. Крайно време е теоретиците да станат практици! Вече наистина трябва да се бърза. Защото май няма много вре...

Бележки:

[1] **Bush**, Vannevar. As We May Think. // *Atlantic* Montley, 176:1 (July 1945), 101–108; или http://www2.theAtlantic.com/atlantic/atlweb/flashbks/computer/bushf.htm

[2] **Nelson**, Theodor Holm. The File Structure for Complex, the Changing, and the Indeterminate. // *Proceeding* of the 20th National Conference, 1965, New York: Association for Computing Machinery, 84–100.

[3] **Nelson**, Theodor Holm. Literary Machines. Mindscape Press, 1987.

[4] **Conklin**, Jeff. Hypertext: An Introduction and Survey. // *IEEE* Computer, 20(9), September 1987, 17–41; **Utting**, K. and Nicole Yankelovich. Context and Orientation in

Hypermedia Net-works. // *ACM* Transactions on Office Information Systems (TOIS), 7(1), 1989, 58–84.

[5] **Landow**, George P. Relationally Encoded Links and the Rhetoric of Hypertext. // *Proceedings* of ACM Hypertext '87, Chapel Hill, NC, 1987, 331–344.

[6] **Glushko**, Robert J. Design Issues for Multi-Document Hypertexts. // *Proceedings* of ACM Hypertext '89, Pittsburgh, PA, November 1989, 51–60.

[7] **Bolter**, Jay David and Richard Grushin. "Remediation", Configurations 4.3 (1996), p. 335.

[8] **Deleuze**, Gilles and Felix Guattari. A thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia, University of Minnesota Press, 1987, p. 304.

[9] **Moultrop**, Stuart. Traveling in the Breakdown Lane: A Principle of Resistance for Hypertext. // *Mosaic* 28 (December 1995), p. 59.

[10] **Топоров**, В.Н. Пространство и текст. // *Текст*: семантика и структура, ред. Т. В. Цивьян, Наука, Москва, 1983, с. 227.

[11] **Derrida**, Jacques. Of Grammatology, John Hopkins University Press, 1976, p. 158.

[12] **Heim**, Michael. Electric Language. A Philosophhical Study of Word Processing. Yale University Press, 1987, p. 22.

[13] **Aarseth**, Espen. Cybertext. John Hopkins University, 1997, p. 1.

* В електротехниката (системата СГС) „ерг" (erg) е единица за енергия, равна на работата извършена от сила 1 дина на разстояние 1 сантиметър. Един ерг е еквивалентен на 0,1 μJ.

[14] **Coover**, Robert. The End of Books. // *New* York Times Book Review, 1, June 21, 1992.

[15] **Bernstein**, Mark. Structural Patterns and hypertext rhetoric. // ACM Computing Surveys 31(4), December 1999, http://www.acm.org/surveys/Formatting.html

[16] **Wellek**, Rene. The Attack on Literature and Other Essays. The University of North Carolina Press, 1982, 3–18.

[17] **Wellek**, Rene. Literary theory, criticism and history (1959). // *20th Century* Literary Criticism. A Reader, ed. by David Lodge, Longman, 1972, p. 562.

[18] **Еко**, Умберто. За някои функции на литературата // *Лит.* вестник, № 24, 30 ян. 2001, с. 15.

[19] **Moulthrop**, Stuart and Nancy Kaplan. They Became What They Beheld: The Futility of Resistance in the Space of Electronic Writing. // *Literacy* and Computers: the Complications of Teching and Learning with Technology, eds. Cynthia L. Selfe and Susan Hilligoss. New York Modern Language Association, 1994, p. 221.

[20] **Joyce**, Michael. Siren Shapes: Exploratory and Constructive Hypertexts. // *Academic* Computing (November 1988), p. 14.

[21] **Moulthrop**, Stuart. Rhizome and Resistance: Hypertext and the Dreams of a New Culture. // *Hyper/Text/* Theory, ed. by George Landow, John Hopkins University Press, 1994, 299–300.

[22] *Who* Comes After the Subject?, eds. Cadava, Eduardo, Peter Connor, and Jean-Luc Nancy, Routledge, 1991.

[23] **Harpold**, Terry. Before the Subject: Some Remarks on the Ethic of New Media, 1992.

[24] **Gaggi**, Silvio. Decentering the Subject in Fiction, Film, the Visual Arts and Electronic Media, University of Pensylvania Press, 1997, p. XI–XII.

[25] **Tuman**, Myron C. Word Prefect: Literacy in the Computer Age. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1992, p. 76.

[26] **Heim**, Michael. Op. cit, p. 74.

[27] **Тодоров**, Цветан. Памет за злото, изкушение за доброто. С., 2002, с. 157.

[28] **Todorov**, Tz. The Fantastic in Fiction (p. 10). // *20th Century* Studies, 3 (May 1970).

[29] **Aarseth**, Espen. Cybertext. John Hopkins University, 1997, p. 3.

[30] **Riffaterre**, Michael. Intertextuality vs. Hypertextuality. // *New* Literary History, 1994, 25, p. 786.

[31] **Riffaterre**, Michael. Ibid, p. 779.

[32] **Birkerts**, Sven. The Gutenberg Elegies: The Fate of Reading in an Electronic Age. New York: Fawcett Columbine, 1994.

[33] **Dillon**, Andrew. Myths, Misconception and an Alternative Respective on Information Usage and the Electronic Medium. // *Hypertext* and Cognition, eds. Jarmo J. Levonen, Andrew Dillon and Rand J. Spiro, Lawrence Erlbaum, 1996, pp. 25–42.

[34] **Duguid**, Paul. Material Matters: The Past and Futurology of the book. // *The Future* of the Book, ed. Geoffrey Nunberg, University of California Press, 1996, pp. 63–101.

[35] **Landow**, George P. Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology. John Hopkins University Press, 1992, p. 23.

[36] **Baudrillard**, Jean. Simulacra and Simulation, University of Michigan Press, 1994, p. 121.

[37] **Георгиев**, Никола. Името на розата и на тютюна. С., 1992, с. 15.

[38] **Gaggi**, Silvio. Op. cit., p. 120.

[39] **Nunberg**, Geoffrey. Farewell to the Information Age. // *The Future* of the Book, ed. G.Nunberg, University of California Press, 1966, p. 118.

[40] **Rifkin**, Jeremy and Ted Howard. Entropy. A New World View, Paladin Granada Publishing, 1985, p. 13.

Мирослав Дачев
Нов български университет

Устреми към другото: Символизъм/символисти. Цвят. Език

На Елка Константинова:
ощастливена да има родова и духовна връзка
с един от най-четените български символисти

Цветовостта несъмнено е проблем, но преди да бъде приписана като такъв на символистичната поетика, следва да се признае, че проблем е и самият символизъм – в противен случай въпросът „Що е символизъм", при това поставян с подобаваща сериозност не само от Рене Уелек, не би стоял изобщо на дневен ред вече повече от столетие. Наистина „какво значи символизъм?" е въпрос, който в реториката на Реми дьо Гурмон получава един, а в реториката на Бели – друг отговор, но всички подобни отговори (а такива след манифеста на Жан Мореас дават почти всички изкушени от символистичното европейски представители на течението) бягат от тясната етимология, разширявайки неимоверно визията за символизма в посока на „новото, странното, дори чудатото", в отказа от готовите формули, в посока на свободата в изкуството. Същевременно да се твърди, че проблемът се съизмерва единствено с природата на феномена „символизъм", е доста ограничено, особено ако под „природа" схващаме предимно номинативния и институционалния патос на символизма. Какво всъщност се крие зад названието символизъм и дали то е школа, течение, направление; каква е спецификата му във всяко едно негово проявление; какви са отношенията му с импресионизма, неоромантизма; как символизмът и постсимволизмът се вписват в разбирането за модернистичното; кое е типичното за символистичната поетика и каква идеологема е положена като негова същност в онази текстовост, която сме свикнали да означаваме като естетическа платформа – това са само част от задаваните въпроси, които конструират една по-цялостна, глобална парадигма: светът на *символистичното*.

Тази парадигма познава и друг, не по-малко значим и не по-рядко задаван въпрос – какво означава да бъдеш символист, да се мислиш символист:

до феномена символизъм, мислен в неговата двояка епистемологична и художествена същност – като начин на виждане на света, но и като начин на случване на света, е и не по-малко феноменалното *символисти* – като Субектите, правещи възможен ***този*** начин на виждане/случване на света. Субекти, за които много добре знаем, че трудно се вместват само и единствено в емблематичното *символисти*, но които въпреки това, с пълното съзнание за това, привличаме като такива и инерционно-настъпателно назоваваме символисти. Фактът, че изключително често подобно назоваване е съпътствано с уговорките за периодизация и оразличеност (вторият период в творчеството на Яворов, стиховете на Дебелянов от фронта, на Ясенов, Попдимитров и Стоянов след войните, ранният Гео Милев, късният Лилиев), не отменя названието символист; не го отменя дори и смущаващата понякога замяна на символист с романтик, неоромантик, импресионист, индивидуалист и дори с надредното модернист. Явлението символизъм винаги влече след себе си една – невинаги точно определена, често колебаеща се, податлива на редукции, епентези, разместванията и преподреждания, но винаги характерна – парадигма от имена, както и тази парадигма от имена – тогава, когато е назована en bloc – винаги влече след себе си надредно-обединителното символизъм. Независимо от това кое от двете названия – символизъм или символисти – даден текст обективизира като своя прицелна точка и респективно като свое метадискурсивно предпочитание, не е възможно да игнорира другото: всяко от тях е в буквалния смисъл на думата conditio sine qua non за другото и двете заедно обуславят привидно имплицирания същностен прицел – символистичното.

Наистина, българският символизъм не познава тази парадигма в онази изстраданост, която крие например още заглавието на текста на Бели *„Защо станах символист и защо не престанах да бъда такъв във всички фази на моето идейно и художествено развитие“* – дори когато се опитваме да го припишем в най-голяма степен на Траянов, пак остава усещането, че българското разбиране за природата на символистичното е доста по-различна. До твърденията на Траянов, че българският символизъм е утвърден и окончателно оформен като литературно течение, стои това на Лилиев, че българският символизъм не успява да се издигне до самостоятелна школа със свое лице и свои представители; визираните от единия поети-символисти за другия са поети-декаденти. Владимир Василев е категоричен, че символизмът няма своя школа у нас, че поетите, визирани като символисти го отхвърлят и „отричат“, и то в същия момент, в който Ив. Радославов провъзгласява символизма като галерия от различни литературно-художествени осъществявания. Различията, коментирани многократно в литературата върху символизма, са повече от очевидни. Въпросът по-скоро е в това, че символизъм и

символисти, макар и не напълно припокриващи се, са неразривно свързани, че ако цветът е проблем, то той не е проблем нито само на символизма като явление (светоусещане, школа, направление), нито само на поетите-символисти. Проблемът за цветовостта е част именно от цялостта на този свят, наречен *символистично* – един полифункционален конституент едновременно в полето на символистичната естетика и символистичната поетика. Всеки избор, следователно, очевидно е по-скоро акцент върху едното от двете названия, отколкото изключващо другото, но дори и в този смисъл следва да бъде мотивиран: защо именно „български символисти", а не „български символизъм"? В своята „История на българската литература. 1878–1944", опитвайки се да види символизма не само в неговата консолидация, но и в неговите „приплямвания и угасвания", Св.Игов пише следните редове: „...в историята на българския символизъм най-интересни са символистите, а не самия символизъм. Да се отказваме от символизма, а да приемаме символистите, като редуцираме „символизма" им, е само една от формите на онези критически „алибита", които си въобразяват, че възстановяват нашата литература". Най-доброто, струва ми се, което един текст може да направи след като включи подобни думи в собствената си тъкан, е да заяви – още преди те да са отзвучали – че подобна мисъл никога не е минавала през главата на неговия автор. Тук става дума за нещо различно. Българският символизъм, както и изобщо символизмът сам по себе си, предполага собствено задълбочено изследване, което да се опита както екстензивно да обгърне неговите повърхности-проблеми, така и интензивно да навлезе в дълбинните пластове на тези проблеми. Недотам ясно очертаното поле на понятието символизъм би превърнало всяко едно негово обговаряне в отделен текст, а като се има предвид натрупаният през изтеклите години огромен корпус от мнения по въпроса, този текст би могъл да се превърне и в отделна монография. При това тук не става дума нито само за явлението, наречено български символизъм, нито само за българските метадискурсивни практики върху същото това явление – под недотам ясно очертано поле на понятието имам предвид полето на символизма изобщо – такова, каквото е очертано с помощта на обединените усилия на поети, писатели, литературоведи и изкуствоведи от края на миналия век до ден днешен.

Ако желанието е да се улови динамиката в промените, за да разбере дали цветовостта е присъща по-скоро на символистичното, или на натюрела на самите автори – мислими и като представители на символизма, но не само и не единствено като такива – значително по-подходящо е *символисти*, отколкото *символизъм*. Ако прицелът е *символизъм*, то би следвало да се направи едно решително отграничаване, при което да отпаднат редица автори и текстове: да отпадне първият период от творчеството на Яворов, военната лири-

ка на Дебелянов, късният Гео Милев, голяма част от стиховете на Попдимитров, би следвало да се правят непрекъснати доуточнявания дали дадено стихотворение на Траянов, Ясенов или Стоянов е по-скоро романтично, неоромантично или символистично. Когато прицелът е *символисти*, динамиката между онова, което е символистично, и онова, което не е, остава вътре в обхвата на изследванито: Яворов е *символист*, доколкото има стихове в даден период от своето творчество, попадащи в обхвата на символистичното – и като поетика, и като светоусещане, фактът, че той не е само такъв, не отменя названието в условността на неговите референции и дори предполага съпоставките с другия му период. Същото казано и за останалите поети, изкушени в една или друга степен от символизма. Изборът, следователно, е до голяма степен условно-посесивен: *символисти* отдава предпочитание на цялостта на творчеството, защото засяга субектите, които правят възможно говоренето за символизъм; *символизъм* е над-субектна категория, защото подчинява субектите, които я овъзможностяват и акцентира върху самото себе си. Текст, който се интересува по-скоро от субектите и от целостта на тяхното творчество, едновременно докосва онова, което е символистично, но и онова, което не е, надявайки се, че ще може да установи в крайна сметка дали проблемът за цвета е собствено-символистичен, или е проблем изобщо на оделната творческа личност. Единственото, което би трябвало да се помни, е, че под *символисти* следва да се разбира не творчески личности, които изцяло се вместват в каноните на символистичното, а които могат да бъдат обединени, разгледани, обяснени *и чрез* символистичното, спрямо което по един или друг начин са заявили своите творчески пристрастия и художествени особености. Немаловажен факт е, че интересуващият се от символизма текст се интересува и от онова, което го следва като развоен процес в българската литература и което най-често се определя като пост-символизъм. Значими са и самите пресечни точки с експресионистичното и авангардното през 20-те години, доколкото там протичат изключително динамични в областта на поетиката процеси. Изборът на *символизъм* е вече една граница спрямо тези взаимодействия, докато *символисти* минава безнаказано през всички тях, сякаш за да покаже различните превъплъщения на творческата личност в епохата на модерността.

Какъв в крайна сметка е всъщност Гео Милев? Една феноменална личност в нашата култура (още тук собствено-литературното вече има свой интертекст в посока на изкуството), която тръгвайки от модерното-като-контрареалистично го уподобява и отъждествява ту със мисленото като синоним символизъм, ту с (немисленото като надредна категория) модернизъм, за да премине през прокараните по-късно детайлизации импресионизъм-експресионизъм, преди да достигне авангардното след 1923 година. Феноменалното е и още в това, че през всичкото това време съзнанието на Гео Милев

съхранява една сякаш изконно заложена, иманентна интенционалност: бунтът, непримиримостта, всепоглъщането от идеята, забелязани от Верхарн и индексиално-катоптрично отразени в думите „Вие цял сте пламък!“ Тук сякаш няма нищо по-логично от това да се заговори за модернизъм (модернисти, модернистично) изобщо, но това би означавало – ставайки все по-всепоглъщащо – изследването да отложи своя край в далечините на безкрайното: започвайки от кръга „Мисъл“ и пронизвайки 30-те години, то все повече ще се отдалечава от избраната посока, удавяйки знаковостта на цвета в една необозрима контекстуалност.

От съществено значение е и фактът, че в българското литературознание проблемът *символизъм* (както и модернизъм), подложен на редица прецизни уточнявания в последните двадесет години, едновременно включва, но и извежда от смисловите си обятия проблема *символисти*, при това с единодушие, което почти не е подлагано на съмнения и редукции. Това позволява с известни уговорки да се премине към творчеството на мислените като символисти автори в българската литература, чиито имена неведнъж са били дискутирани като такива – Яворов, Траянов, Лилиев, Попдимитров, Кунев, Стоянов, Ясенов (не случайно ги подреждам така – това е редът, по който те присъстват в антологията на С. Хаджикосев „Поети-символисти“) както и често отбелязваните като символисти, макар и невключвани в отделните монографични изследвания и изследвания-портрети (каквито имат и Ст. Илиев – изключение при него прави сборникът „Блуждаеща естетика“, и Р. Ликова, и С. Хаджикосев, и Св. Игов – изключение при него прави „История на българската литература. 1878–1944“) Иван Грозев, Иван Мирчев, Иван Хаджихристов, Гео Милев, Николай Райнов, Сирак Скитник. Изборът на *символисти* не означава бягство от *символизма*, а дори точно обратното – пронизване на неговата епистемологична същност, оглеждането ѝ като динамика, като част от развойните процеси на литературата – но просто кондезирани в творчеството на отделни автори и техните поетични светове. Кондензираност, която извежда на повърхността на поетичните текстове както примамливите блясъци на символистичната образност, така и *умората* от нея; която прави възможна не само апологията, но и *отричането*:

> Не, не искам подеми безплодни
> и скиталчество в мъртви страни;
> аз съм морен от вас, преизподни,
> с **лилав здрач** и **жълти** луни

А там, в умората и отричането, в новия неуютен лик на символистичното, отново са знаците за цветовостта, колоремите, сякаш за да подскажат, че

и слепотата, и прозренията на символизма, се нуждаят от техните смислови потенции. За да подскажат още, че и българската символистика – както сполучливо назовава Хаджикосев обединените усилия на изследователите в тази посока – също има причини да погледне към тях.

*

Тия хора трябва да са луди, но какво съвършенство на формата!
(по Вазов)

В какво упрекват новата школа? В премного стилово великолепие, в необичайни метафори, в нов речник, в който съзвучията се комбинират с цветовете и линиите. С тези думи в своя „Манифест на символизма" Жан Мореас извежда тенденция, която не можем да не запомним: цветовете са част от новия речник, част от поетичния дискурс, част от стиловото великолепие на символизма. Символистичното слово е длъжно да извиква, да предвещава цвета – дори не просто цвета, а хиляди цветове. Цветът, звукът, образът и сюжетът, пише Бели, трябва да се проникват един друг до пълна иманентност, така че звукът и цветът да крещят смисъла, така че тенденцията да е звучна и цветна. Осмислянето на проблема за цвета в символистичното светоусещане, очевидно, предполага поне две, при това съвсем не еднозначни посоки. Цветът веднъж е мислен като феномен, който сякаш аксиоматично е (не се е превърнал, а винаги е бил) неделима, иманентна част от теорията за съответствията. След като последната – независимо от очевидната ѝ връзка с романтизма (Хофман, Новалис) и мистицизма (Бьоме, Сведенборг) – така или иначе единодушно е мислена от поколенията след Бодлер като същностна проява и дори основа на символистичното, няма пречки за цвета да се превърне в едно от измеренията на новото поетично съзнание: то толкова възторжено говори за синтеза на цветове и звуци, цветове и ухания, сякаш едва сега се пише първата от Мойсеевите книги и сякаш съществуващият до момента хаос в литературното съзнание може да бъде прекроен и чрез идеята за цвета (има нещо симптоматично в подобни нагласи, доколкото не само символизмът изпада в подобна ситуация на „безсъзнателна" ризоматична пълнатост – приблизително по същото време и Ницше ще се вживее дотам в идеята за вечното възвръщане, че ще започне да я мисли като изконно своя и неделима черта, а преди това немският романтизъм ще открие в мистицизма също толкова „свои" черти, отвъд които трудно може да бъде мислен).

Символистичните тези за цвета, мислени в различните им измерения – от Бодлер до Маларме, Верлен, Рембо и Р. Гил, от Соловьов и Брюсов до Бели, Балмонт и Вяч. Иванов, от Скрябин до Кандински – неусетно се превръщат в своеобразна Кабала на цветовостта: цветът е свещен, в него е коди-

рано мистично тайнство, той излъчва въплотената в него красота на природата и нейната хармония, превръща се в алхимична смес за езикови и музикални звуци, в него отекват дори самите музикални инструменти, всяка дума вещае хиляди цветове – но Ленорман показва, че така е било още в описвания от Херодот Ектабан, Уодъл – че това е същността на зикурата в Борсип, Хол – че това е квинтесенцията в питагорейската доктрина, Блаватска – че това е един от древните аспекти в езотеричеcката философия... Стига се дотам, че символизмът, мислен в категориите и измеренията на естетическото (като по-цялостни или не толкова цялостни платформи, манифести, програмни документи, статии и бележки) се сраства с идеята за цвета, но това за него е сравване-откриване. Сякаш видян с ново зрение, придобил нова природа, цветът заживява естетически пренароден свой нов живот, има ново – символистично Битие. Превръща се в един от семиостилистичните белези на символистичния метадискурс, ритуализира го. Съществуват безчислени цветове, които не можем да видим, звуци, които не можем да чуем, мириси, които не можем да доловим и аромати, които сигурно никога няма да можем да изпробваме, субстанции, които не можем да схванем – пише Хол в тълкуването си на питагорейския патос, търсещ връзките между цветовете и музикалните тонове. Попадайки в парадигма на многовековни търсения, също познали изкушението да откриват непрекъснато знаковите прелести на цвета, символизмът очевидно е етап от спиралата на развитието на човешкия дух – етап, който в нови условия, с още по-голяма сила, използвайки опита, културния опит на предшествениците (от античността до романтизма и мистицизма), е обладан да каже нещо ново за тази знаковост и е с пълното съзнание, че го казва.

Същевременно, обаче, цветът вече е достояние не само на Битието в многобройните му проявления (както и съответствията не са само в природния свят), но и на творческите интенции, на новото поетично самосъзнание. В много по-голяма степен, отколкото в метадискурсивните практики, цветът заема мястото си и в поетичните текстове – превръща се в проблем и на поетичния език като цяло, и на отделните поетични дискурси. „Заема“ и „превръща“ тук биха били доста безпомощни глаголи, ако тяхната енергия се чете повърхностно: цветът няма запазено, точно определено, нормативно установено място а ла Боало в поетичните текстове – той сякаш има резервация за цялостта на поетичното пространство, може да се настанява и мести когато и където пожелае, защото е мислен като част от магията на словото – в състояние е и да внесе и (импресионистична) екзотика, и (модернистична) експресия, и (символна) завоалираност; да направи стиха едновременно неясен, труден, но и сякаш прозрачен, по-лесен; може да отчая читателя, изискващи от него прекалено много участие-в-творбата, но и може да из-ясни

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

всичко с един замах – всичко зависи от знаковостта на цвета, от модуса му на използване и функциониране, от контекстуалната положеност. Точно тази полифункционалност, този своеобразен полиефект на цветовостта, очевидно е бил примамливото Друго за символистичното светоусещане. Не е нужно да има толкова много цветове в света около нас – вече ги има, защото така ги *виждат* очите на символистичната текстовост. И не е нужно всеки път, в който цветът подхвърли своите вербални означаващи, да се търсят „цветови светове“: много често това е alter ego-то в лирическия изказ на онази интенционална нагласа, която лирическият глас просто произнася *така* – сякаш е глас, роден в причудлива вентроцветологична процедура. Изпълването на текстовото пространство тук е много различно от метадискурсите за цвета – докато там се говори за него и неговите прелести, тук се говори *чрез* тях; докато там цветът е посока, тук той е модус; докато там значим в посоката на отношения е референциално-постижимия синтез, тук най-много изпитваме острата нужда от интерпретант. Не можем да продължим, без да тълкуваме; не можем да добием ново познание, без да преведем – тези неизменни условия на семиозиса, върху които толкова много и с право настоява Пърс, сега изведнъж стават „зависими“ и от цветовостта. Защото цветовете не само изпълват символистичните текстове с нова, немислена досега честотност на появите, но и активират всички свои смислови потенциали, много от които до този момент – като своеобразни спящи метафори – сякаш са били в състояние на покой. Защото не само се набиват в очи с нескончаемите си повтори, но и отекват като глас, като тембър, който произнася нещо едновременно важно и хубаво, който е не само звук, но и смисъл.

Метадискурсите за цвета са дискурси за синтез на изкуството. В тях обитават не толкова колореми, колкото надредното цвят (цветове). Цветът в тези метадискурси е един от конституентите на усещанията, които в алхимична смес дават флогистона на символизма. Метадискурсите са империя на семемата, а не на семите-конституенти, учленяващи и именуващи полето на цветовете. Трудно ще открием в тях светът на отделните цветове – последните са винаги или pluralia tantum, или в своята референциална събирателност – цветът. Поетечните дискурси за цвета в точния смисъл на думата не са дискурси за цвета, а дискурси осланящи се на цвета, ползващи неговата знаковост, възможни чрез нейните проявления. В тях надредното *цвят* се среща значително рядко, мястото на семемата заемат конституентите-семи. Това е империята на коломерите. В тях откриваме отделните цветови светове, в тях са възможни семантичните цветови редове. В света на метадискурсите бихме могли да открием пресупозиции за колоремната пренаселеност на поетичните текстове, докато в света на поетичните дискурси бихме могли да видим и своеобразно „потвърждение“ на метадискурсивната цветова апологетика.

Цветът като образност несъмнено провокира сетивата и постига асоциативност, сугестия. Но в тези случаи това се дължи не толкова на семемата „цвят", колкото на въвлечените в света на текста колореми. Тук формулата на въздействието не е в безкрайното умножаване на знаменителите, производни на един числител във вида ***а/в+в′+в′′+в′′′*** (ако мислим колоремното функциониране чрез известния семиотичен триъгълник), а единствено в триадичния вид, където неизбежно присъства и добавеното вече ***с+с′+с′′+с′′′***. Означаващото ***а*** не е престанало да извиква в съзнанието ни безкрайността на парадигмата ***в***, но това вече е парадигма, която препраща и към ***с***, и към ***с′***... Значими се оказват и референтите в тяхната интра- и интертекстуална положеност, следата изпъстря вътрешността на същия текст, но изплита и своите нишки към други символистични текстове: **лазур** естествено би могло да отведе и навън към небесната вис, но като изключително концептуализирана колорема в символистичното усещане, **лазур** отвежда и към всички други свои появи в текста, в този текст, но и в близките по дух, мозаично съдържани като отгласи текстове („звучит для отзвука" казва В.Иванов в „Кормчие звезды"): **лазур** *пише* своите текстуализации. Очевидно е как в единия случай цветът е по-скоро знак за търсена манифестна условност, знак-индекс за принадлежност към направлението, докато в другия – знак за търсени значения в една собствено-поетична условност, знак, саморазпънал се в една непрекъснато пулсираща смес от символна иконичност и иконична символност.

Да говориш *за* **лазура**, да вплиташ подобни съждения в своя символистичен метадискурс е един, да случваш *чрез* **лазура**, да изграждаш светове *с помощта на* **лазура**, е друг, при това много различен тип семиозис. В първия случай семиотиката е наистина на цвета, докато във втория истински семиотичното би трябвало да се визира като семиотика на цветовостта. Първото поражда идеята за естетически значима същност на цвета, докато второто мисли тази същност като собствено-поетична. По-скоро епистемологично е цветовото битие в символистичните манифести и статии – език, искащ да улови и представи както идеята чрез цвета, така и идеята за цвета: концепт, който се нуждае от цвят и език, който с охота предлага неговото поле, поле известно със силата на своята знаковост. По-скоро дискурсивна стратегия е второто му битие в поетичните текстове – дискурс, мислещ и търсещ, преобразуващ езика: език, който се нуждае от цветовост и дискурси, които неуморимо прекрояват предложеното вече поле, известното и неизвестното, забравеното и неоткритото в знаковостта на тази цветовост. Манифестната условност на първото увлича всички – и художници, и поети, дори композитори; всички търсят, оповестяват че търсят, онзи немислим отвъд участието на цвета синтез: като субстанция на естетическото, мислен като естетически значима величина, цветът се заявява като един от обединяващи-

те знаци за началото на едно по-общо, по-обхватно и по-късно като хронология модернистично търсене. Независимо каква ще бъде коренната основа пред станалия нарицателен суфикс „изъм“, коренно-основен остава да бъде и проблемът за цвета.

Да се смесват двете посоки на цветово въздействие – нещо което самите символисти с охота и без замисляне правят – е да се „претопят и сплавят“ незаконно два различни семиозиса. За символистите това е може би част от играта на съответствия, едно от нейните алхимични проявления, но за една семиотика на цвета тези две посоки следва да бъдат едновременно мислими заедно и оразличавани. В следата по мокрия пясък остават едновременно субстанциите на двете повърхности – на пясъка и на стъпалото – но те вече са променени повърхности: нито това е предишното състояние на необезпокоената до мига на следата пясъчна повърхност, нито пък е самата повърхност на стъпалото, което просто е оставило тук спомен за една иконичност, за да превърне като цяло знаковостта в преимуществено индексиална. Така е и с двата символистични дискурса за цвета: в две различни повърхности – на пясъка и стъпалото – цветовата знаковост обитава по различен начин, но в мига на тяхното съприкосновение в творчеството на един и същи автор или в символистичното като цяло, всяка една от повърхностите, едновременно помни че е различна, и в същия миг се нуждае от другата. И там, в спомена за нея, цветовото функциониране преплита посоките на своите изразни и съдържателни планове в един общ, неразтворен докрай букет, все още пазещ – като мистичната роза на розенкройцерското общество – истинския цвят на своята същност: **златното**-което-е-вътре. Зад **червеното**, което всички вече сме видели и разпознали. Червенозлатното изисква отлагане, настоява върху отделното мислене на двата аспекта: защо всъщност е толкова силна връзката между поезията и цвета в епохата на символизма и постсимволизма – има ли тук някаква връзка с надредните от семиотична гледна точка отнешения между поезия и живопис? И какво означава цветът да бъде проблем на поетичния език – дали това е някакво концептуално търсене-в-езика и съответно предизвестена символна пренаселеност на поезията с цветова знаковост, или е някаква вторична, семиостилистична особеност на творбата, която колоремите – търсещи, докосващи с референциите си цветовостта, но и бягащи от феномена цвят – в крайна сметка постигат резултативно в сблъсъка си с поетичния текст? Да се говори за цвета в естетиката на символизма е все едно да се извлича из едно нескончаемо наслагване – на символизма в поезията върху постимпресионизма и символизма в живописта; на символизма в поезията върху цвета в културата; на символизма в поезията върху символните пластове на цвета изобщо, на символизма в поезията и живописта върху музиката и т.н., и т.н. Независимо че всички наслагвания предлагат инте-

ресни гледни точки към проблема за цвета, едно от тях, първото, е особено значимо – то представя проблема за синтеза между изкуствата в епохата на символизма именно от гледната точка на цвета. При това тук са както концептуалната, така и дискурсивната необходимост – едновременно и цветът, и цветовостта.

*

Ако става дума за цветове – пише Бенвенист в „Семиология на езика" – знаем, че те също съставляват един вид скала, чиито основни деления се означават със съответни названия. Те се обозначават, но не обозначават; те не препращат към нищо, не внушават нищо по еднозначен начин. Художникът ги избира, смесва, нанася ги според желанието си на платното и в края на краищата от гледна точка на изпълнението те се съчетават и придобиват значение чрез подбор на съответното разположение единствено в дадената композиция. Така художникът създава своя семиотика: той въвежда собствени опозиции от различителни белези, на които пак той придава определени значения. Той не си служи с набор от предварително установени знаци, нито пък създава такива.

Дали е така? Ако времето можеше да протича така, както постулира един от героите от „Махалото на Фуко", символизмът сигурно би възразил на подобно твърдение. Съмнително е дали не съществува моделност на символистично съзнание, което да съзира и някаква предварителна установеност в цветовата знаковост, което да мисли и създаването на такава. И което е по-важно: в каноните на символистичната естетика цветът е означаван, но и означава. Цветовете наистина не правят това по еднозначен начин, но винаги препращат, означават: символизират. И също създават своя семиотика. Любопитни са начините, по които те правят това във време на напрегнат диалог между различните знакови системи; във време, в което всяка една от тях хвърля поглед в двора на другата – поглед, изпълнен с добри намерения, струящ от благоразположена интертекстуалност. Във време, в което художникът и поетът, критикът и естетът, избират, смесват и нанасят водени от едно общо желание, утвърждаващо новото разбиране за изкуството, но същевременно – избират, смесват и нанасят по различни начини, различни материи, различни цветови знаковости.

В самата епоха на конституиране на символистичното водещи са дискурсите на художествената литература. Символизмът в живописта, ако се доверим на неговите изследователи, е вторично явление, а фактът, че това не е така във всичките аспекти на модернистичното, е достатъчен, за да породи размишления и в тази посока (футуризмът, например, представя различна моделност и за да се убедим в това, достатъчно е само да прочетем успоред-

но манифестите на Маринети, Карло Кара и Джино Северини). Същевременно, независимо от тази вторичност, поетичните дускурси са богати на метафори, разчитащи на изобразителното начало. Това не само подсказва една по-глобална особеност на връзката, която препраща и към постимпресионизма в живописта, но и към онова, което В. Иванов нарича пред-символистичен етап. И нещо не съвсем маловажно: връзката между поезията и живописта в епохата на символистичното светоусещане съвсем не е връзка *чрез цвета*, а в търсенето на нови изразни възможности. Фактът, че подобни търсения се пресичат в областта на цвета може да се окаже дори подвеждащ: онова, което цветът **е** за живописта, съвсем **не е** търсеното Друго за поезията. Поезията вижда в цветовостта една друга знаковост, която живописта – дори когато я разбира и приема като такава – никога не би могла да овъзможности. Ето защо ако приложим не чак толкова игривият, колкото изглежда на пръв поглед, аспект на наслагванията, ще открием еднакво-различните начини на мислене на цветовата знаковост. Еднакви: доколкото и художници, и поети, са убедени в това, че огромната изразна сила, която потенциално крие цветът, все още никой преди тях не е разкрил с онази сила, която символизмът предлага-съдържа като иманентност на новото художествено съзнание. Еднакви, защото и художници, и поети, са проникнати от патоса *да говорят* за ефекта на тази нова постигнатост, да изтъкват по сходни начини нейната революционност. Различни: доколкото и едните, и другите, *отвъд говоренето* за тази знаковост на цвета, я търсят-постигат всеки в своите си знакови пространства, по свои си начини. Различни, защото във всяка от двете оразличаващи се знакови системи, цветът и неговите смисли неизбежно обитават по други, различни, неприсъщи за другата система начини. Онова, което естетическото като послание се опитва да уеднакви и сближи в един съдържателен план, да представи като обща, пронизващо-отекваща следа, в изразния план на двете изкуства преди да бъде следа, е вече различие.

Както би могло да се очаква, спорен е дори самият контекстуален момент за следата. Докато за съществуването и дори за доминирането на символизма в поезията през осемдесетте и деветдесетте години на XIX в. в родината на символизма никой не се наема да спори (а когато такива се намират, почти предсказуемо е доколко техният глас е валиден), то не е съвсем така за символизма в живописта. В гледната точка на Р. Голдуотър символизмът в живописта е нещо очевидно, докато според Хирш да се твърди подобно нещо е не само невъзможно, но и нереално. За А. Шастел живописта на Едуар Вюйар е чиста проба символистично изкуство, докато според Дж. Ръсел това изобщо не е така. Според Джеймз Кърнс алтернативните етикети, които групата „Наби" получава като символистична – идеализъм, нео-традиционализъм, училище за деформации – сякаш успоредяват поетичните символистични етикети

в един по-цялостен европейски мащаб. В интересната си монография по проблема „Символизм в изобразительном искусстве“ В. Крючкова тълкува като нормални подобни разминаващи се дискурси, макар че те, и множество подобни на тях, изглеждат парадоксални на фона на твърденията за сближението на живописта и литературата като експлицитна реалност в символистичното направление. Все пак, от гледната точка на семиотиката на цвета, по-значими в случая за нас са съответните експликации, докосващи онези пресечни точки, които вече визирахме като търсения-в-езика, в езика като изразен план на всяка отделна семиотична вселена. Именно в този междутекстов диалог, понякога *мълчалив* не защото е лишен от своята гласовост, а по-скоро защото е обвит в гласа на изследователската замлъкналост, може да се открие и следата, и различието, в начините на мислене на цвета.

Твърдението, до което много от изследователите на символизма в живописта достигат почти единодушно, е че символистичната критика опитва различни интерпретативни варианти, за да обхване в единна концепция явленията на литературата и живописта. Естествено не липсват и предпоставки за това. Ако поезията на символизма познава онзи тип образност, която разчита на изобразителното начало, живописта на символистите пък е изпълнена с литературни алюзии, с препратки към древни и съвременни автори. И в изразните си търсения, и в метадискурсите си, двете поглеждат през рамо. Концепцията на Албел Орие за живописта повтаря схемите на вече известни литературни концепции – изкуството трябва да бъде идеалистично, символистично, синтетично, субективно, декоративно, казва се с патоса и по начина, който предлага метадискурсът на символистичната поезия.

Символизмът в живописта стига до там, пише Крючкова, че подлага на готови схеми и самите художници – Орие спрямо Ван Гог, но и Орие спрямо Гоген. Самият Гоген пък, от своя страна, ще нарече Орие единственият критик, който разбира художниците, с което сякаш узаконява подобна метадискурсивна нагласа. В своето изключително интересно изследване „Мястото на живописта в поезията и критиката на Маларме и неговия кръг“ Джеймз Кърнс, който също разглежда и тълкува тясната взаимовръзка между символистична поезия и постимпресионистична и символистична живопис, разширява тези контексти на сближение и дори онасловява отделни глави от монографията си чрез отношенията Орие-Гоген, Маларме-Мане, Кан-Сьора, Жари-Гоген. Участниците в поетичния кръг на Маларме виждат в лицето на Гоген не друго, а „своя“ художник. Зигзагите на следата отвеждат и към групата „Наби“ (Морис Дени, Пол Серюзие, Едуар Вюйар, Пол Рансон, Пиер Бонар, Анри-Гаспар Ибел), чийто водещ теоретик живописецът Морис Дени по аналогия със съответствията на Бодлер ще изгради своята теория за еквивалентите, а Пол Серюзие в своята „Азбука на живописта“, търсейки по ана-

логия със символистичната поезия универсалния праезик на живописта, ще открие последния не само в музиката, но и в математиката. Следата отеква и в прочитите: творчеството на Пюви де Шаван се чете като живописен аналог на парнаската и символистична поетика; в живописта на Гюстав Моро, изпълнена с митологични образи, се чете митологичната референтност на поетичните символистични текстове, като Р. Б. Гордън дори сравнява декоративните мотиви в живописта на Моро с тези в поезията на Маларме. Настолна книга на Е.Вюйар е „Отстъпления" на Маларме, самата живопис на Вюйар често е сравнявана от критиците с камерна музика, с което се търсят аналогии с мислите за музиката на самия Маларме. Нерядко се твърди, че методът на Одилон Редон е близък до този на Маларме, както и че Маларме – ценил доста високо творчеството на Редон – е съзнавал много добре тази дискурсивна близост. В прочитите на следите символистичната критика обича да изважда на показ и експлицитната междутекстовост – в своя „Пейзаж със зелени дървета" Дени интертекстуализира бодлеровата метафора за природата-храм. Понякога прочитите надхвърлят и задълбочават още повече знаковите аспекти на междутекстовостта – според Дени музиката на Дебюси е новото измерение (нова посока на следи и различия), което със своята гениалнаност открехва света на символистичната естетика и за поети, и за художници.

В този многопосочен диалог символистичната критика не пропуска и мястото на цвета. Но търси изолирано неговата знаковост: нито един от известните ми текстове по въпроса не проблематизира различните лица, които цветът заема в отделните доктрини, не се опитва да пресече допирните им точки в художествените реализации, да открие знаковия обмен между отделните системи, възможностите за *преводимост* на цветовостта. А това самото начало на конституирането на новото светоусещане, едно от неговите лица – символистичното. Оттук нататък през цялата първа половина на XX век модернистичното светоусещане всъщност ще експлоатира безмилостно знаковите възможности на изразните планове (а в етапи като футуризма и дадаизма ще стигне до пренапрежение на знаковостта) и това е доловено в множество текстове на Лотман, Смирнов, В. В. Иванов. То би могло да разшири познанието изобщо за символизма като мултидисциплинарно движение – прочетено с патоса на Д. Андерсън – или още като международно движение, простиращо се на различни континенти и обхващащо различни литератури в периода от 1880 до 1920 година – ако патосът, който следваме, съвпада с финала на цитираната статия на Р. Уелек. Би могло естествено да добави нещо ново и за българския модернизъм, ако тази знаковост бъде прочетена в контекста на цялостното културно развитие в началото на века, смело напускайки тесния в тази си недостатъчност поетичен контекст.

Колкото до опита на френския символизъм като своеобразно начало на модерната епоха, цветовата знаковост още тук подсказва нещо наистина интересно. Символизмът на Пюви де Шаван разчита не толкова на цвета, колкото на линията – цветовете се свеждат до разсеяната светлина на сумрачния ден, с нейните едва забележими сенки. Гюстав Моро, за разлика от Пюви де Шаван, е убеден, че всичко се корени в организирането на цветовете. Пристъпвайки към картината, Моро прави два типа ескизи – до композиционните нахвърляния с молив или туш, задължително застават и цветовите проби с акварел, за да бъде определено разположението на цветовете. Енергията на формосъздаването за Моро е в цвета, цветовият замисъл е първичната сила, усвояването на цвета означава изключително много. Цветово доста различна от другите символистични търсения е живописта на Йожен Карер – независимо че метафоричният заряд се носи изключително от участието на светлината, предпочитани от него цветове са земните **сиво**, **черно**, **кафяво**. Изключително своеобразен по отношение на цвета е и Одилон Редон, който през седемдесетте и осемдесетте години създава множество рисунки и литографии, които не случайно нарича *Le noirs* (*Черните*, или още *Черноти*). Именно **черният цвят** за Редон е жизнената сила на човешкото същество, енергията на ума и душата. Трябва с уважение да се отнасяме към **черното** – пише Редон в своя дневник „За себе си", него нищо не може да опошли – **черното** не доставя удоволствие, не възбужда, но е агент на духа в много по-голяма степен отколкото красивите цветове. **Чернотите** на Редон, в тълкуването на Крючкова, са устремени към думата, към поетичната метафора, крият вторичен вербален заряд. Когато в края на творческия си път, бягайки от черното Редон се обръща към многоцветовостта, доста критици са склонни да видят в това отказ от предишното визионерство и субективна фантастика. **Черното** очевидно е мислено като семиостилистична особеност за Редон, по начина по който земните цветове са такава за Карер, превеса на линията над цвета – за Пюви де Шаван, а енергията на цвета – за Моро.

В тази парадигма заемат своите места и участниците в групата „Наби". Изключително характерно за Дени е **бялото** – не един от неговите изследователи вижда белите дрехи в картините му като знаци-символи. Вюйар пък има своята *„Дама в **синьо**"*, както и различните проявления на **златистата светлина**. В живописта на Джеймз Енсор **светлината** придобива ново, почти сакрално измерение – наистина всеки от живописците-символисти я чете светлината по свой начин, но Енсор просто я боготвори и това напуска, излиза отвъд света на картините, за да обхване всяка една текстовост, излязла изпод ръката му, обсебва дори кореспонденцията му. Дискурсът му, по думите на Крючкова, е почти молитвен, когато човек се зачете в размислите за светлината в писмата на Енсор и особено ако този прочит е успореден на

прочита на неговите картини. **Черното**, но и **бялото**; **синьото**, но и **светлината**, при това различно мислената и различно представяната светлина. А до тях – **сивото**, **кафявото**... Може ли да се твърди, че като естетическа значима категория, символизмът в живописта има предпочитания към точно определен цвят? Да се посочи такъв цвят? Подобни прочити и подобни въпроси оставят едно познато чувство и тази познатост вече не идва от символистичната живопис, а от творчеството на поетите-символисти. И при тях единството на търсенето-в-езика, на стиловите белези, на особеностите на поетиката, са също толкова трудно мислими. И при тях знаковостта на цвета е феномен с различни лица и да се твърди, че символизмът – независимо дали това е символизмът в поезията, или символизмът в живописта – има *своя* цвят, или дори *своите* цветове, е изкушение, което със сигурност не би отвело към обективно познание. Символистичното въображение е оцветено – пише Форестие в „Символистичната образност" – цветът понякога съществува дори заради самия себе си... може би в най-голяма степен **синьото** – то се появява навсякъде. Но точно това символистично „навсякъде", както при живописта, се чете по различни начини: виждат го оцветено ту в **златно** и **сребърно**, ту обляно в слънчева **светлина**, ту в метафоричния блясък на скъпоценните камъни... Един съпоставящ и таксономизарщ дискурс при всички положения обаче би опровергал Форестие – изследователите на символизма, в това число и българските, най-често виждат не символистичното **синьо**, а символистичното **бяло**. Но дали това е обективно познание? Не е ли по-скоро на фона на отсъстващите честотни колоремни анализи при символизма една субективна нагласа, която наслагва впечатленията си от дадени текстове върху цялата символистична текстовост? Едно изкушение?

Примерът с живописта е показателен и аналогията с поетичните текстове в това отношение е абсолютно „проходима": и тук, както може би навсякъде, където творческият процес е явление, обгръщащо много и различни индивидуалности, независимо от обединяващите признаци, следите, винаги пулсира своето, различното. То е спирачният механизъм пред императивността на подобни твърдения, превръща ги просто в работни хипотези с ограничено-пространствен доминантен аспект и на свой ред поставя въпроси от структурно-типологично естество: ако наистина в дадени текстове доминира **бялото**, или **синьото**, какви са причините в други текстове те да отсъстват и дали онзи колоремен ред, който е на *тяхното* място, наистина трябва да се чете като субститутивно-посесивен?, дали наистина е на *тяхното* място, дали това място не е изконно *негово*, мислено отвъд всяка междутекстова колоремна нагласа? Дали **бялото** в картините на Дени, **белите** дрехи, минаващи от картина в картина, са на мястото на **синьото** в картините на Вюйар, наметнати върху дамата в **синьо**? Дали **пурпурът** в залезите на Ясенов е руби-

нът в залезите на Попдимитров и **златото** в залезите на Бели, или всяко едно от тях *замества* празните, незаетите от другото места? Поредици от изкушения, които отвъд един цялостен, обгръщащ, а в поезията и неизбежно честотен анализ, никога не биха се превърнали в доказателства.

А такива изкушения не само че не липсват, но дори изпъстрят дискурсите за символизма. Вместо да префункционализират самия въпрос за цветовостта в символистичната поезия, те продължават да пазят следата от връзката с живописта; да мислят цвета в едната знакова система с естетическите пресупозиции на другата. Централен, според Завадская, за поезията на Бели е проблемът за живописността в неговите стихове. Бели живописва със словото и това според нея се дължи на увлечението му по живописта. Хмелницкая само мултиплицира изкушението, когато приписва на Бели и *дарбата да вижда света в линии и цветове*. Твърдението ѝ, че това прави неговата словесна палитра изключително богата и зрително представима, само привидно обяснява факта, че поезията му е коломерно богата. Само по себе си изключително интересен проблем, подобно отношение към живописта (и цвета в живописта) поставя пред изследователя на българския символизъм въпроса за динамиката между поезия и живопис в творческия свят на Ясенов, Гео Милев, Райнов. Но наистина ли, както твърди Завадская, това е достатъчно, за да наричаме цветовата знаковост в поезията на подобни автори „живописност", че дори и „цветово начало"?

Метадискурсът на Завадская включва в своя аксесоар и други знаци на изкушението: „живописна ориентация" и „живописна нагледност", „цветови епитети" и „иконически стихове". Целият иначе интересен текст заживява под маската на подменената знаковост – поезията на Бели е ut pictura poesis, тъй както за Радославов (а по-късно и за Попиванов) поезията на Ясенов, а за Игов – поезията на Сирак Скитник – е ut pictura poesis. „Поет-рисувач" се оказва едновременно прозрението, но и слепотата на метадискурса – то е неговата знакова клопка. **Золото** и **лазур** в поезията на Бели, както и **светлината** в поезията на Ясенов, не са иконични, т.е. не са преимуществено иконични знаци. Иконичното в тях е подвластно на символното – тази очевидност при Бели отвежда пряко към неговите размишления върху сакралността на цветовете (където **златно** и **лазурно** отвеждат и към теософията на Соловьов), а при Ясенов е разтворена в неговата пантеистична виталност, която макар и игрова в много аспекти, винаги противодейства на по-скоро външните, модните, неприсъщите знаци на болното и деструктивното, самотата и алиенацията. Да изграждаш своя поетичен свят, използвайки коломи, не означава да рисуваш; да населяваш своя поетичен свят с природни образи, не означава да рисуваш пейзажни картини. Никой не нарича Фурнаджиев поет-рисувач, а в същото време честотността на коломите в „Проле-

тен вятър“ е много по-висока от немалко символистични стихосбирки. Никой не нарича и Смирненски поет-пейзажист, макар че, както правилно отбелязват и М. Николов, и Н. Георгиев, и З. Чолаков в своите наблюдения над поетиката му, природните „картини“, особено в „Зимни вечери“, „Жълтата гостенка“, „Цветарка“, правят невъзможна всяка една интерпретация отвъд своята контрастираща функция в структурата на творбата. Българската символистика през последните години предлага чудесни страници за онзи специфичен „вътрешен пейзаж“ в символистичната поезия, но вътре в този пейзаж нито цветът, нито колоремите, са намерили своето истинско място.

Съществува трудно обозрим ред от знакови успоредици между поезията и живописта, който би дал плодотворни идеи за естетическата положеност на цвета в символистичната епоха. Когато през 1911 година Тугенхолд пише „Новата френска живопис“, възгледът за цвета е темата, която доминира на всичките страници. Същевременно победата на цвета и красотата на цветните петна, впечатлението за цвят,възгледът за оптическото смесване и разлагане на багрите, магията на недоизказаното чрез цвета, провъзгласената революция на багрите, стенографските етюди по цветовете, конкретният символизъм на багрите, преводите на езика на багрите и багрените викове, идеята не да се моделира с багрите, а да се модулират багрите, да се създават свои багри, се оказват дискурси, мислими в тяхното непрекъснато съотнасяне към съвременната символистична поезия.

Когато четем редовете на Гомбрих за символистичната синестезия, за споменния цвят и цветовото очакване, ние вече конструираме възможностите пред поетичния текст, по същия начин, по който четейки размислите на Шапиро за връзката между Рембо и Сьора, ние проектираме успоредно алхимията на словото и алхимията на точката и откриваме как първата в своето теургично опиянение напуска стиховата повърхност, сякаш никога не би могла да се закрепи успешно върху нея, докато другата изцяло е устремена към повърхността, дори се спуска под нея. Сьора, който вижда живописта като изкуство „да се дълбае повърхността“, рисува – по сполучливия израз на Дельоз и Гатари – не *върху*, а *под* нея. Ако приемем и се впишем в предложената вече игра на думи, алхимията на Рембо (а в още по-голяма степен това важи за алхимичната лаборатория на Р. Гил) е бягство от повърхността, но в обратна посока – излаз *над* езика, *отвъд* възможностите, които до този момент е заявил. Различието обаче и тук съпътства следата: бягството на Рембо е много повече техника-в-играта, фриволност, отколкото творческа мъка, дори когато (а може би точно тогава) се превръща в метаезикова емблема за идващото поколение млади символисти, докато бягството на Сьора е по-скоро игра-в-техниката, усърдие, напомнящо че овладяването на всяка една техника е не само прозрение, но и занаят. Читателят на Шпенглер сигурно е

забелязал особената подредба на цветовете като евклидови, аполонични, политеистични и фаустовски, монотеистични и може би вече си е задал въпроса като какви ли биха могли да се определят цветовете в символистичната образност, съгласно тяхната естетическа положеност. Забелязал е може би и че **кафявото** е мислено като историчен цвят (а вероятно вече го е съпоставил и с фройдистката визия на **кафявото** като телесно и с аналния комплекс, който то напомня) и сигурно вече има отговор на въпроса защо поезията на символизма – едновременно несподеляща патоса на историчното и телесното – категорично отбягва подобно коломерно гнездо. Но той може би все още не е забравил, че някои от художниците-символисти открито предпочитаха света на **кафявото**...

Светът на думата и светът на цвета, внушенията на думата и внушенията на цвета, мислени с категориите на естетическото, очевидно невинаги се вместват в една парадигма, дори когато споделят и защитават една и съща платформа. Същото биха ни подсказали и множеството други текстове, които добросъвестният читател вече вероятно разгръща и препрочита самичък: независимо по какъв начин ще мислим явлението символизъм в един по-широк културен контекст, няма предложена символистична естетика на цвета, която да обясни и подреди скалата на цветовете и техните значими смислови стойности. Има огромен вторичен принос, който символизмът съзнателно или не, постига в областта на цвета и смисъла, но той е достояние на друга негова сфера на проявление – символистичната поетика. Символистичната естетика (термин, който просто се разшива от деконструкции, но който тук очевидно е по-краткото название на корпуса метатекстове, обхващащ различните манифести, програми, статии и възгледи за символизма, изказани под една или друга форма) поставя ореола върху семемата цвят, но не разлиства световете на всяка една от съставните ѝ части, не мисли полето на отделните цветови названия, техните семантични възможности. Това е проблем на поетичния език и на едно друго търсене, резултатите от което – по всеобщо сякаш съгласие – все още чакат да бъдат извлечени.

*

Аз обичам своя стих **лъчезарен** и **прозрачен**
в него има много младост, слънце, музика и ласки,
много горести и радост, много трепети и **краски**.

Не защото са *такива*, каквито настоява лирическият глас на Ясенов, символистичните стихове ни карат да мислим цветовостта като проблем на тяхната поетика. Зад очевидното в метафоричната игра с цвета, обаче, един въпрос продължава да се отлага, утаява – винаги, когато се запитаме защо

именно цветът и защо именно в тази поезия, толкова много се настоява върху неговата сугестивна сила. Сила, която игнорира цвета като такъв, за да изведе на преден план потенциите на неговата знаковост, на цветовостта. Проблемите на българската символистика и на символистичната естетика и поетика са взаимно обусловени, пише Хаджикосев в „Българският символизъм". Това безспорно е така и точно тук, в пресечната точка на тяхната взаимна обусловеност, се явява отграничението: цветът е проблем на естетиката на символизма, цветовостта – на поетичния символистичен език. Цветовост, надскочила измеренията на феномена цвят, потърсила и намерила уют в света на думите. Нейното търсене не е самоцелно, а подчинено на една по-обща и изключително значима за символистичното самосъзнание цел: търсенето на Друг поетичен език. Посока, която е катоптрична на другите търсения – оттласкване от ежедневната езикова употреба, отдалечаване от общоприетия до момента език, себедоказване пред уроците на традицията.

Може би никак не е случайно, че повечето изследователи, при това в повечето случаи независимо един от друг – от Пундев и Радославов до Ги Мишо, Кръстева, Барт и Женет, Лотман и В.В.Иванов – пишещи по един или друг повод за художествените търсения на тази епоха, визират търсенето на нова езикова изразност, на *друг* език, като *революционно*. Търсене, което е толкова силно, че довежда до нетърпимост спрямо другите поетични образци. Търсене, което се опитва да чете всяка поезия през призмата на новото, символистичното разбиране за поезия. Всеки, който е чел рецензията на Дебелянов за Вазовата стихосбирка „Под гърма на победите" (*Звено*, 1914, № 2–3), не може да не го е забелязал, да не е усетил полъха на тази нетърпимост: стихът на утвърдения народен поет, за младото и изкушено от други творчески светове съзнание, е остарял и слаб като въздействие (*„не носи нищо ново"*), работата върху неговия синтаксис и образност недостатъчни, невписващи се, неотговарящи на изискванията на днешния ден (*„за сизелировка на фразата и за елементарна дори музикалност и дума не може да става"*). Оптичната нагласа на Дебелянов не може да не стигне до предизвестения извод: *„езикът*, на който е написана книгата, *е стар и слаб за наше време ... лъха старомодност и наивност"*. Съзнание, което изцяло е устремено към новото, към *сизелировката*, към *музикалното*, сякаш не би могло да чете по друг начин. Единствено ситуиран в подобна устременост, проблемът за цветовостта в поетичния език на символизма би могъл да бъде разбран и като нагласа, и като реализация. Четен сам по себе си, отвъд тази устременост-в-езика, в-новия-език, проблемът за цветовата знаковост би се разпаднал неудържимо, подложен на множество и значими изследователски деконструкции, би бил лишен от своето основание.

В провъзгласяването на сугестивната сила на словото (Маларме, Анненски, Гео Милев), на неговата йератичност (Вяч. Иванов, Бели) и иносказателност (Брюсов, Стоянов), във визията на поета като теург (Блок) – т.е. във всичко онова, което по израза на Смирнов „семиотизира" действителността, а по израза на В. В. Иванов „пронизва"-изпъстря знаковите възможности на символистичната поезия – би следвало да се търсят различните аспекти на цветовата знаковост.

Езикът на символизма е езотеричен, устремен е към тайната, пише Лотман в свое изследване върху езика на А. Бели. Но интересът на символистите не е в пълна степен интерес-към-езика: тяхното внимание е към тайните глъбини на смисъла, към семантиката на словото. Езикът ги интересува дотолкова, доколкото е способен, или по-скоро неспособен да изрази търсената онтологична глъбина (изолиране, отдръпване *отвътре* в езика ще го нарече Женет в „Поетически език и поетика на езика") и оттук – в центъра на символистичната концепция за езика застава думата, в областта на семантиката на думата е тяхното езиково новаторство. Много от поетите-символисти, пише Лотман, се заемат със създаването на такъв поетичен език, а някои от тях си отреждат и ролята не само на пророци, но и на тълкуватели на този език. Какво би могъл да предложи българският символизъм в това отношение, е изключително интересен, нерядко дискутиран, но и не получаващ еднозначни отговори въпрос. Настина срещу капиталните трудове на Бели и Маларме в тази посока българският опит изглежда беден и незначителен, но много от разсъжденията на Гео Милев, Попдимитров, Райнов, Мутафов и дори някои от възгледите на Грозев за „новото изкуство", са дискурси от същата парадигма. В тези откъслечни и понякога еклектични, повърхностни разсъждения на малкото теоретично изкушени български модернисти са и едни от първите опити да се види проблема за цвета като част от едно цялостно изразно-смислово търсене в езика.

Ако търсенето на този друг език в светоусещането на символизма бъде видяно в неговата пресечна точка с проблема за цвета, могат да бъдат усетени няколко посоки на поетични търсения. Една от тях, ако я определим чрез референцията, е ***от**чужденост**та***. Такава е тя спрямо обективната социална действителност и нейните проблеми и не случайно един от натрапчивите алиенационни мотиви при символизма е бягството от земната суета. Отчуждеността може да бъде видяна и като ахтоничност спрямо нормалната субектна положеност на земята, което води до друг натрапчив символистичен мотив – ураничната устременост – водещ след себе си една устойчива парадигма с образи-доминанти като Лазура, Слънцето, Луната, Звездите. Като коломремно съответствие подобна посока привлича за ключови колоремните гнезда на обективираното **лазурно** и мечтателното **синьо** срещу злободневно-

отегчаващото **сиво**, приказно **златното** вместо земното **жълто** и типично земното **кафяво**, ирealното **пурпурно** и близкото като асоциация **виолетово** вместо реалното **зелено**. Като херметизъм и изолация спрямо нежеланото Друго (*„ти затвори душата си за другите“*) с не по-малко основание може да бъде мислено другото лице на отчуждеността в символистичните текстове. То се превръща в conditio cine qua non за нова, не по-малко известна символистична парадигма, тази на архитектоничните символи – осмисля образите на заключения замък, на затворените пространства, на тъмницата, на вратите със захвърлени ключове, въвежда всевластните колоремните светове на **мрака и тъмнината**, срещу които застават недопусканите, игнорираните, неосъщестените: **блясъците на светлината**; **здрача** и нощта срещу **лъчите** на отиващия си ден. А ако си припомним едни проницателно написани редове в началото на 60-те години от Лотман, отчуждеността може да бъде мислена и спрямо извънлитературните пространства – тема, на която навеждат и множеството спомени на съвременници, но която въвежда цветовите светове като предимно субективни и обвеяни от споменното категории.

Отчуждеността, ако се мисли като позиция на неприемане и несъгласие, има и друго лице. Най-нескривано то е спрямо онаследеното като традиция: бягството от завещаното като литературна традиция, като позиция на творец, като „образ на художника“. Новият тип творец съперничи на Бога-демиург, сам сътворява и унищожава светове, не се вписва чрез своите текстове в някакви парадигми от обществени настроения и отношения, а застава над тях. Тези светове в своята ирealност имат и *своята* цветовост, сякаш нарочно несъвпадаща и дори противостояща на реалната, но едновременно с това тя е и такава, която не съвпада с изобразяваните до този момент поетични светове в българската литература. Тази отчужденост може да бъде усетена най-вече в самото отношение към езика като към материал (думите са едновременно и знаци, но и вещи). Тя може да бъде разбрана прекрасно, ако си спомним начините, по които писател като Флобер гледа света през разноцветни стъкла, за да го види по начина, който в крайна сметка желае. Една примамлива кардиограма на произволно избран (но все пак устойчиво повтарящ се) образ в българската литература – например слънцето (изгревът, залезът, но и неговата фиксираност в небесната вис) – би била прекрасна илюстрация на онова, което наричам о-чуждеността. Стиловите извивки (или езотеричните криви, по израза на Н. Георгиев) на избраните дискурси всъщност пронизват именно това лице на отчуждеността: както Ботевата визия на сърдито-спрялото печащо слънце е немислима до статичната символистична слънце*златодарност*, така и Далчевият ален доматозалез е невъзможен до струящите *кърваворубинени пламезарни* лъчи и техните *перламутрови* отражения, които хвърля отиващата си слънчева колесница.

С подобна метадискурсивна нагласа другата посока може да бъде наречена *очудненост*, стига само очудността да бъде мислена като такава спрямо езика изобщо, като мислена лирическа неяснота, а не само и единствено спрямо предишните търсения, което би я направило алоним на отчужденността. Сугестивната сила, музикалността, йератичността, нюансът, а не цветът, са различните маски-имена на подобна посока. Новият език като бягство от екзотеричното неизбежно предполага-съдържа и своя очуднена лексика (би ли могъл някой наистина да подреди в логически издържана парадигма всичките появи на ненюфари, радирунги, хелиотропи, туберози, без да заприлича на онази странна китайска класификация, така сладкодумно разказана от Борхес?), а място в новия речников фонд – в най-голяма степен може би езикът на скъпоценните камъни – намират и колоремите. Езикът вече съдържа разстроени в своята многолика представимост изрази като „**хризолитен** *ефир*“, „*горящ* **смарагд** *откъсната звезда*“, „**елмазната** *наша любов*“, „*в* **елмази**, *в огън, в* **янтар** – *утро*“, „**бисерни** *пера от среброкрила птица*“, „*дъжд от* **опали** – *ледни звездици/ бледни* **кристали**“, „*Луна – зелено бледен* **янтар** *с млечна светлина*“, „*лодки* **сапфирни кристали**/ *и* **златокорал** *брегове*“... Очудността внася като силна въздушна струя в символистичните творби странната, причудливата, нестандартната цветовост: на мястото на **червеното**, **зеленото**, **жълтото**, **сивото**, **кафявото**, **идват лилаво**, **пурпурно** и **виолетово**; **златисто** и **сребристо**; езикът на скъпоценните камъни – идва онова, което като референция съдържа самите отбягвани цветове, но ги укрива под маската на ново означаващо – истински ново, необичайно, небуквално, завоалирано. **Зеленото** се съдържа и в референциите на **изумруда**, (**смарагда**), и в тези на **сапфира**, но същевременно – като обективно съществуващо, но семантично утаено в тях, назовано-по-този-начин, **зеленото** вече е и **незелено**. **Червеното** е и в **рубина**, и в **корала**, и в **ясписа**, но същевременно назовано-чрез-тях, червеното вече е и **нечервено**. **Жълтото** е и в **диаманта** (**елмаза**, **брилянта**, **адаманта**), и в **янтара**, и в деривациите на **златистото**, но същевременно в новите си изразни планове е вече и **нежълто**... Колоремата се оказва тактическо оръжие в стратегията за неяснотата.

Нюансирането едновременно отпраща и към бягството от названия на точни, основни цветове, и към бягството от точни, определени референции. По този начин, сякаш осъществявайки буквален прочит на силно метафоризирания Верленов призив, символистичният дискурс постулира един от колоремните парадокси на българския символизъм – *отсъства светът на колоремата, но присъства светът на цвета*. Светът на колоремата **червен(о)** отсъства като означаващо в българския символизъм и това е може би най-парадоксалното колоремно отсъствие, особено като се има предвид силното му присъствие в руския и френския символизъм. Но колоремното отсъствие

не е равнозначно на отсъствието на цветовостта – светът на **червеното** присъства изключително силно в българския символизъм: този свят е и в образите на **огненото**, и в образите на **пламъка**, и в тези на **кръвта**, на **рубина**, **корала**, **ясписа**. Този свят просто се е лишил от най-типичното си като денотация означаващо, но пък е съхранил своите понякога лесно, понякога не съвсем доловими, конотации, стаени в други, чакащи своя ред, означаващи. Светът на **червеното** присъства като постижим референт във всеки един миг, в който читателят открие, че разполага с интерпретант за неговата знакова преводимост, без дори да търси най-специфичния му собствен изразен план, светът на **червеното** е тук като съдържание, скрито в парадигмата на семантичния цветови ред. Ако от тази гледна точка сега отново се проблематизират посоките на настоящия текст, те биха прибавили към патоса на търсенето на връзката между цвета и смисъла нови нюанси в предложените дотук аспекти.

Все по-очевидно става желанието да се отговори на една необходимост в изследванията на символистичната поетика и да се даде за първи път в българското литературознание „цветова картина" на българските модернистични търсения в лицето на символистичното и постсимволистичното. От гледна точка на семиотиката на цвета този аспект визира *цветовостта като проблем за означаващите* и свързва търсенията в областта на семантиката на думата с избора и функционирането на определени колоремни гнезда в стихосбирките на поетите-символисти. Едновременно с това желанието е не само да се даде такава картина, но и тя да бъде относително пълна – да включва не само всички по-сериозни представители на символистичното и постсимволистичното, но и премълчаваните автори като Грозев, Мирчев, Хаджихристов, Сирак Скитник, а също така и поетичните опити на Райнов и Гео Милев, които – независимо че творят под маската на мислената като експресионизъм модерност – започват своя творчески път именно като символисти. Следващата крачка на заявилото се желание, без която то просто би останало на етапа на дескриптивното, е да се мине отвъд цветовата картина, за да се постави проблемът за цветовостта като проблем не само на означаващите, а и на означените. Да се търси смисъла на нещата, а не магията на звука, да се изведе необходимостта от интерпретант, без което е немислимо всяко едно тълкуване на колоремите, да се следват не само вариациите на статистическите величини, но да се търсят контекстуалните причини – така по още един начин би могло да се нарече подобно усилие. Само по такъв начин не би изплъзнал от интерпретационната процедура фактът, че колоремата **лъчезарен**, която нито е сред най-често срещаните в символизма, нито пък в поезията на Дебелянов, може да се окаже значима *въпреки* статистическата си незначителност. Нейното минус-присъствие ни най-малко не смущава Де-

белянов, когато търси-в-езика, за да представи мечтания, приветливия за неговия лирически герой свят: *срещу тоя* свят на мрачни пропасти и бездни, падения и разгроми, се изправя *другият*, назованият не с най-характерните за Дебелянов колореми, а с нетипичната, но пък колко силната в смисловите си потенции на контрастност колорема, за да превърне израза в *„оня* **лучезарен** *край"*. Все по-разклоняващото се в претенциите си желание постепенно стига дотам, че предлага и синхронно съпоставяне на поетиките по време на войните и въстанията от гледната точка на колоремните функционирания. Осланяйки се на своите предварителни наблюдения, то предупреждава срещу прибързаността във възможните изводи: не само в стихосбирките на поетите-символисти в периода 1914–1925 световете на **кървавото**, **огненото**, **пламтящото** са натрапчиво специфични – и в поезията на Вазов през тези години **кървав** е с най-висока фреквентност. Но същевременно пък подсказва, че преди Фурнаджиев и преди Смирненски **кръвта** и **огънят** вече имат своите парадигми, че в творческото развитие на един Гео Милев това е така много преди „Септември".

За да успее да прочете всичко това семиотиката на цвета очевидно ще разчита най-вече на цветовата знаковост, както и на убедеността си, че търсенето на хиляди цветове в поезията е *опиянение-от-езика*, а не от цвета. Защото ако цветовостта е символистичен проблем, то това е проблем не на нещата, а на думите, не на референтите, а на дискурса. Не самата мечта, а ***езикът** в състояние на мечтание*, по сполучливата метафора на Женет, се нуждае от тази цветовост.

Надежда Александрова
Нов български университет

„Какво ще кажем ние на младите сърца“
(Николай Лилиев – Учителят)

В самовглъбената, свръхазова и езотерична поезия на Николай Лилиев въпросът „Какво ще кажем ние на младите сърца?“ не прозвучава изненадващо за неговите съвременници. Този знаменателен стих, който е част от стихотворението „Като утеха сетна проблесват небесата...“[1], появило се в първата годишнина на сп. „Златорог“ (1920), е синхронен с обществените настроения у нас след войните и дълбоко обоснован от логиката на Лилиевото авторово поведение до този момент. Поетът вече не е просто само тъжен, самотен и „гузен след тълпите, безсилен да ги отрече“[2]. Той е събрал в това рядко произнасяно в неговата поезия НИЕ много конкретна човешка жал по загинали близки и приятели, по покрусени общонародни надежди и илюзии; включил го е в съдържането на своята лична, съкровена драма, назовавана и разпознавана в духа на времето като „мирова скръб“ – понятие, обединило чувствителността и мисленето на толкова много европейски поети романтици и символисти, но придобило при най-големите сред тях, в това число и при нашия поет, духовен смисъл и етични измерения.

Въпросът за социалната активност на Лилиевата поезия стои висящ над прочити, доказващи очевидности или търсещи скрити неексплицирани същности, което може би произтича от факта, че по време на войните и след тях Николай Лилиев преживява и споделя драмата на общността, но не и трансформациите и лутанията на някои от своите пишещи съвременници. Той не създава нито по-призивни, нито по-социални текстове. С времето, възрастта и опита неговите поетически жестове стават външно все по-сдържани и премерени[3], вътрешно наситени с експресия – качества, които одухотворяват езика и способностите му да изрази цветовете и нюансите на мисълта и чувството, деликатните душевни състояния и философията на непостигнати преди него в българската поезия звучения.

Лилиевият лирически аз не парадира със знаците на социалното. Неговата почти болезнена привързаност към най-близките му хора естествено подготвя и връзката му с големия социум – с приятелската и професионал-

ната среда, с народа; подготвя отношението му към човека, света и хората изобщо. Сгъстен и максимално редуцирал житейското, текстът на неговата скромна като обем лирика, събрана в една книга, излъчва духовни енергии, рефлектиращи върху реалната му човешка биография, в която според повечето критици няма нищо особено и необикновено[4].

Приживе Лилиев изпитва съпротива към писането на мемоарни текстове. Спомените, които оставя за свои приятели и за забележителни свои съвременници, впечатляват с умението му да съсредоточи вниманието си към другия, да го оцени обективно и отстрани, без да говори за себе си, без да изтъква ни най-малко собствената си личност и въпреки това да присъства в текстовете си достатъчно авторитетно и достолепно[5].

Лилиевата биография вече е масив от текстове, или голям текст, съпътстващ творчеството му, съхранявайки неговия енигматичен лирически аз. Писана и главно публикувана след смъртта на поета (1960), неговата биография се оказва достатъчно интригуващ текст[6], в който се разпознават и лирическите му образи, и дистанцираното му от тях друго лирическо аз. Тя се появява в самото начало на 60-те години, почти едновременно с книгата му „Стихотворения“ (1960), която поетът успява да види в сигнален брой и да прелисти в предсмъртния си час.

Първият автор на Лилиевата биография и редактор на изданията му в продължение на цяло десетилетие, след смъртта на поета и до собствената си смърт, е Георги Константинов (1902–1970) – негов роднина (съпруг на негова племенница), дългогодишен негов събеседник и сътрудник на сп. „Златорог“, освен това – толстоист, родолюбец, патриот и литератор с чувствителни сетива.

Георги Константинов е убеден поклонник на Лилиевата поезия много преди случилото се роднинство. В ученическите си литературни опити му подражава, а през 20-те и 30-те години на миналия век се включва в полемиките срещу символизма, защищавайки безусловно не просто Лилиев, а неизчерпаните у нас – според него – възможности на тази поетика и естетика[7]. Обвинен в национализъм и шовинизъм след 9 септември 1944, Георги Константинов е принуден да пренастрои литературно-естетическите си подходи, да се подчини на политическата конюнктура и съобразявайки се с нея, да защити сериозно застрашеното си право на литературен труд. За да остане в литературата, която комунистическата тоталитарна власт с установяването си насочва в определените от метода на социалистическия реализъм колотози, Георги Константинов трябва да преосмисли и преформулира своите естетически възгледи и концепции. Макар и вече автор на солидна литературна продукция, в това число и на „История на българската литература“, той е трябвало да „пренапише“ почти всичките си текстове под зоркото око на

идеологическата цензура[8]. Затова не бихме могли да твърдим, че биографичната книга на Георги Константинов за Николай Лилиев – „Николай Лилиев. Поетът. Човекът" (1963) – и последвалите я две своеобразни допълнения – „Едно необикновено приятелство" (1967) и „Николай Лилиев всред своите приятели" (1971) – пренебрегват наложените правила на социологическото литературно историческо изследване със задължителния за времето акцент върху социалното и революционното. Но самото решение да се пише за Николай Лилиев, да се преиздадат неговите стихотворения, над които тегне дълголетно табу[9], е достатъчно, за да се твърди, че именно Георги Константинов реабилитира поета и възстановя за години напред интереса към личността и творчеството му[10].

За голяма изненада на Лилиевия Екерман, а още повече за неговите читатели, биографията на „нежния поет" се оказва достатъчно изпъстрена с необходимия доказателствен материал за една критическа оценка в духа на тогавашните конвенционални идеологически и методологически критерии. Този материал в голямата си част става известен на изследователя не толкова от разговорите със самия Лилиев, колкото от разказите и спомените на многобройните му съученици, ученици и приятели, както и от архива му, който е имал на разположение да използва след неговата смърт[11]. Бихме били обаче крайно несправедливи към приноса и усилията на Георги Константинов, ако не отчетем неговата убедена съпротива и срещу наложилата се преди това схема на четенето на Лилиев, която изключвайки го от „политическия и революционен гръбнак" на българската литература, му отрежда самотното и неуютно място само във висините на естетическото, в красивото и стерилно пространство на т.нар. самоцелно изкуство и в самите маргиналии на социално ангажираното и реалистичното изкуство.

В този смисъл опитът на Георги Константинов през 60-те години на миналия век да приобщи Николай Лилиев към реалистичните и революционно-романтичните традиции на българската литература се оказва и успешен, и необходим за възкресяването на поета след тридесетгодишна забрана и забрава. Подкрепен от документирани факти и свидетелства на съвременници, текстът на Лилиевата биография удостоверява една любопитна и изненадваща, несъответна на изградената за индивидуалността му и за лирическия му аз обществена представа. Участието в социалистическия кръжок на Свищовската търговска гимназия, увлечението по Карл Маркс и четенето на неговия „Капитал", сърдечната дружба с Георги Бакалов и активното сътрудничество в неговите списания „Съвременник" (1908–1910) и „Борба" (1913–1914), преводът на „Огънят" на Анри Барбюс (заедно с Йордан Мечкаров) и т.н. са неоспорими факти от биографията на Лилиев. Като се добавят и сиромашкото детство и трудовата среда, в която е пораснал и възпитан, се получава напъл-

но автентична биография на класически тип български пролетарски писател.

Но както поезията на Николай Лилиев, така прецизно произнасяща думите, е всъщност отвъд тях, така и биографичните факти, очертаващи развитието на неговата личност, високата му култура и морал, се отнасят към текста за живота му надредно.

Биографичният текст „Николай Лилиев", разгърнат в споменатите три книги на Георги Константинов, на пръв поглед изчерпателен, всъщност маркира творческия път на всеотдайния труженик и поет, полагайки го върху историята на социалните катаклизми в Европа и у нас през първата половина на XX век и отваряйки перспективата за нови прочити и диалози с творчеството му и феноменалното му духовно присъствие в културната ни история.

Така, макар и напълно съобразена с идеологическата цензура и конюнктура, написаната от Георги Константинов биография на Лилиев е ценна не поради своята завършеност и изчерпателност, а тъкмо обратното – с възможностите да бъде допълвана и разгръщана, с въпросите, които предизвиква, без да задава директно. Как например от разбираем и комуникативен за своите съвременници, Николай Лилиев се превръща постепенно в „странна птица" за следващите поколения. И напълно отчужден от езика им. Докато поетът е жив, „загадъчна" и „странна" е била повече неговата личност, отколкото поезията му. Очевидно прекъснатата връзка между поколенията до голяма степен разрушава за години напред и комуникативните кодове към неговата поезия, в която „словото само говори себе си"[12].

Когато „на попрището жизнено в средата" Лилиев произнася стихът „Какво ще кажем ние на младите сърца", смисълът на този знаков за лириката му стих бликва сякаш от дълбините на мълчанието в неговата поезия. В трагическата реторика на въпроса се оглежда същностна черта от характера на човека Николай Лилиев – неговата всеотдайна мисъл за другите.

Смисълът на този стих, който се свързва преди всичко със следвоенните поколенчески нагласи като израз на „дълбоките промени в душите на мислещите хора", всъщност е много по-широк. Но тук бих искала да го прочета и в неговата дидактическа конкретност. Не като израз на напрегнато социално мислене, като пробуждащо се съзнание за класовите противоречия, а в посоката на съкровеното мислене – като отговорност и грижа за другите, за хората, които са му поверени. „Цяла книга – изпъстрена със стотици ярки примери – би могла да се напише за грижите на Лилиев към млади хора, особено хора, в които той виждаше някакъв талант или някаква духовна хубост" – пише Георги Константинов[13].

Николай Лилиев е роден учител и във високия, и в най-конкретния смисъл на това понятие. Този висок духовен статус на неговата личност е дискретно качество и на поетическото му слово. Забележителни са хармонията

и съответствието между слово и действие в поезията му. Или на мълчание и действие. Защото не загатнатото или премълчаното, както често е при символистите, а именно „мълчаното" слово е знакът на неговата лирика.

В първата си книга „Николай Лилиев..." (1963) Георги Константинов се опитва да постави реална граница между двете „идеални" части в органичната цялост на Лилиевата личност, разглеждайки поотделно човека и поета в нея. В забележителната с външното си спокойствие и добри житейски и професионални шансове биография на Лилиев спорадично практикуваното от него учителство не е било въпрос на единствен и окончателен избор. Получил солидно и престижно образование в областта на икономиката и търговията най-напред в престижната Свищовска търговска гимназия, а след това и в Париж, неговият избор на професионална реализация е далеч от прагматизма на добре усвоената професия. Само две-три години непосредствено след отличното си дипломиране в гимназията той работи по специалността си като книговодител и счетоводител. До трайното установяване на длъжността драматург на Народния театър в пъстрата трудова биография на поета фигурират десетина учителски години, преминали в Свищов, София и Пловдив, главно преди и по време на войните, когато пише и публикува голяма част от творбите на първата си стихосбирка „Птици в нощта" (1918). Нея той посвещава на поета Димитър Подвързачов, първия сред литературните му покровители и приятели[14].

Без да е въпрос на постоянен избор, какъвто за него безспорно са поезията, литературата и театъра, в практикуваното учителство Лилиев проявява качествата си на отговорен и интересуващ се от и за другите човек, на изключителен приятел и събеседник. Неговата магнетична и респектираща личност е пример за изискано поведение и стил, за скромност и вродено чувство за мярка. Неговите ученици (обикновено четящи и обичащи поезията), доста късно разбирали, че зад човека с невероятна памет, изписващ цялата дъска с математически формули, без да поглежда никъде, стои поетът, когото познавали преди това само по име, но обожавали, и чиито стихове, наред с Пенчо-Славейковите и Яворовите, знаели наизуст[15].

Четейки голямата и все още отворена за нови допълнения книга за живота на Николай Лилиев, установяваме, че неговият духовен портрет е граден хармонично през годините от наслагването и съчетаването на образите на възрожденския интелигент просветител, на социалния идеалист от началото на XX век и на поета с модерна чувствителност, предчувстваш и подготвящ нови поколения и нови времена. Дълбоко и същностно приобщен към европейските културни и литературни традиции и уникален в родната си традиция, Лилиев не си позволява позата на наставник или откривател като Гео Милев например, чиято сила е именно в тази посока.

Въпреки че поезията му покълва и се развива върху основите на европейския символизъм и отказва да следва промените на модерната доктрина, Лилиев споделя идеята за многообразието в изкуството, за автономното право на всеки творец да се включи или не в идейните спорове и диалози на своето време; отстоява по свой начин и правото си да постави своите въпроси, да изрече своите отговори, да формулира социалните си страхове и фантазии, както и правото на читателя на свой ред да ги припознае като собствени или да ги отхвърли като чужди и безпочвени[16].

И в изкуството, както и в живота, толерантността предхожда диалога и е по-важна от него. За разлика от толерантността, която, ако не е задължителна, е поне желателна, диалогът в същността си е разбиране и разбирателство. Ако толерантността изисква да приемем различното, без да е задължително да го разбираме, диалогът предполага желание за разбиране или е път в тази посока. Защото един спор или дебат се превръща в диалог именно когато се стигне до взаимно разбиране. Истинският диалог не е проста размяна на реплики, а общуване; установяване на връзка, а не противопоставяне. В този смисъл поезията на Николай Лилиев е по-скоро израз на човешкия стремеж към диалог, отколкото осъществен диалог, какъвто постига поезията на Никола Вапцаров например.

В характерното за Лилиевата поезия молитвено-монологично звучене диалогичното е своеобразно. То е вътрешно реторично, нарцисично вглъбено и само в определени знакови моменти, какъвто е разглежданият случай, то излиза от пределите на аза – стряскащо, може би като „птица в нощта", и заглъхващо в очакване на отговор, на оня отговор, който всъщност съдържа в самото себе си. Лилиевото поетическо слово е по-скоро разбиращо, отколкото разбираемо, то е учително, кодифицирано слово, изискващо определени читателски нагласи и културни натрупвания. За една категория читатели то е езотерично, но и конкретно; за друга – само езотерично, затворено само в себе си. Първите го четат и разбират като цялост на форма и съдържание. Вторите разделят формата от съдържанието, така както разделят духа от материята, като чуват в поезията му само чистия звук с неясен или неартикулиран смисъл. Отношението между молитвено-изповедното и диалогичното в поезията на Николай Лилиев повтаря на равнището на четенето отношението между форма и съдържание.

Лирическото слово на Николай Лилиев е в координатната система, начертана в българската поезия от имената на П. П. Славейков, П. К. Яворов, Д. Дебелянов; във френската – от тези на Шарл Бодлер, Пол Верлен, Малларме; в немскоезичната – на Р. М. Рилке, Р. Демел, Хуго фон Хофманстал... То е равностойно и пълноценно диалогично именно в това общество, защото изцяло споделя и изповядва неговите ценности.[17] Тази диалогичност много точ-

но е формулирал Гео Милев в посвещенията на своите „Хвърчащи листове", свързвайки Яворов с Бодлер, Дебелянов с Верлен, Лилиев с Маларме.

Нашето време (става дума за последните две десетилетия на изминалия XX век) включи, разбира се, добронамерено Николай Лилиев в „големите революционни традиции на българската поезия", което стана за сметка на личния избор на поета. Имам предвид авторитетната и артистична критическа формулировка на Светлозар Игов: „На въпроса на Лилиев „Какво ще кажем ние на младите сърца" един лъчезарен юноша отговори: „Да бъде ден!"[18]

Смисълът на тази литературоведска теза води до идейно правилния извод тогава, че безизходицата и песимизмът в поезията на Лилиев исторически са преодолени в оптимистичната поезия на Христо Смирненски, тя внушава наличието на „историко-диалектически" диалог, в който проличава предимството на революционното действие в поезията на Смирненски пред скептицизма, съмнението и сложния размисъл за същностните неща в живота в поезията на Лилиев.

В действителност двете знаменателни поетически фрази не са нито противостоящи, нито исторически диалогизиращи. „Въпросът" на Лилиев и „отговорът" на Смирненски не са взаимно чуваеми и причините за това са много и едва ли са лесно изброими. Произнесени почти едновременно, една за друга, те по-скоро са монологични, характеризиращи различни личностни стратегии и екзистенциален избор. Става дума не за диалог, а за злощастно историческо разминаване между две литературни и човешки съдби, които знаково обобщават и голямото разминаване между съответните им поколения, както и разнобоя между начините на мислене и действие във времето на войните и социалните напрежения у нас по протежение на целия XX век.

Пътищата на зрелия Лилиев и на младия Смирненски са в различни посоки, те не се пресичат, не са и успоредни. Фигуративно казано – оттам, откъдето тръгва Смирненски в началото на 20-те години на XX век, Лилиев се завръща. За Лилиев след войните много неща свършват. Свършва младостта, а с нея свършват и илюзиите. Да припомним и възрастовата дистанция – през 1922 г., когато излизат книгите им „Да бъде ден" и „Лунни петна", Смирненски е на 22, а Лилиев – на 37 години.

Между Лилиев и Смирненски стоят и двете знакови личности, които биха могли да бъдат видени и като свързващи фигури, но в този случай мисля, че те са по-скоро разделителни – Георги Бакалов и Димитър Подвързачов. След войните Лилиев престава да пише (в смисъл да публикува) хумористични стихотворения и да сътрудничи на Подвързачовите хумористични издания. Престава да сътрудничи и на социалистическите издания на Георги Бакалов, „пропуска" и възможността да стане „певец на огнените гриви". Такива са били очакванията на Георги Бакалов, неговия литературен кръст-

ник, който очевидно се е опитвал деликатно и не толкова да направлява поетическата му дарба: „Истинският поет – пише му той в едно писмо – не върви по утъпкани пътища, той е революционер; такъв си и ти преди всичко по настроенията, такива на града, на новия град; сетне по стиха, нервен, музикален и фин, който не е само тоя на Вазова, но не е и на П. П. Славейкова; най-сетне – защо да не го кажем? – без да си минал школата на социализма, нима ти, отзивчив към трептението на един капещ лист, не си цял протест против голямата обществена неправда, която смазва милионите и развращава малцината привилегировани, нима не са всичките ти симпатии към страната на борещите се за хляб, свобода, щастие, поезия и изкуства? Не искам да бъдеш стихотворен агитатор на точките на нашата програма, но за да се разберем по-добре, ето ти конкретен случай: „Новата песен“ и „Крал Харалд“ от Хайне. Ако ми предстоеше да издам целия Хайне, никакво колебание, нито пък ако тъкмях сборник от изящни парчета. Но за „Борба“ сам ще се съгласиш, че по-подходна е „Новата песен“ (a propos: тя и до ден днешен няма достоен превод на български). А нима и „Новата песен“ няма да ти се удаде тъй отлично, както ти се е удал „Крал Харалд“?...“

В книгата си „Николай Лилиев всред своите приятели“ Георги Константинов цитира почти изцяло това писмо, определяйки го като един от „най-съдържателните документи“ и „изключителен факт“ в биографията на Николай Лилиев. „Бакалов – пише той – се старае да измъкне поета из това тресавище (има предвид влиянието на пропагандаторите на „чистото изкуство“ – б.м., Н. А.) и да поддържа у него отрано изявената негова младежка възторженост пред светлината, пред красотата и мъдростта в природата, да го привлече активно в борбата.“

В известен смисъл именно на Смирненски Лилиев „отстъпва“ мястото си и в социалистическите издания на Георги Бакалов, и в хумористичните на Димитър Подвързачов. Младият поет се явява достоен приемник и продължител и на ведрия хумор, и на политическата и гражданска сатира на Подвързачов – в самото начало на 20-те години на XX век, когато Николай Лилиев се посвещава сериозно на списание „Златорог“ (като редактор, преводач и автор), на архивна, библиографска изследователска работа в Германия и Австрия заедно с видния библиограф д-р Никола Михов и на интересите си към театъра, в който работи всеотдайно и непрекъснато в последните 30 години от живота си.

С края на войните, с натрупаните в екстремното им десетилетие страдания, умора и житейски опит идва и краят на достатъчно дълго продължилото сирашко юношество на Лилиев, търсещо и предизвикващо патерналистичното покровителство на Георги Бакалов и Димитър Подвързачов. Неговият духовен път оттук нататък, след излизането на книгите му „Птици в

нощта“ и „Лунни петна“, обогатен с нови приятелства и нови възможности, го извежда и вън от материалната зависимост на професията, от която се чуждее по природа – дори когато вещо я преподава на своите ученици.

Списание „Златорог“ се превръща за Лилиев в идеен и екзистенциален избор[19]. Избирайки „Златорог“, той избира между разрушително-бунтарската и градивната стратегия в българска култура. Той е несменяемият съредактор и сътрудник на Владимир Василев от създаването на списанието (1920) до спирането му (1944), участва в създаването и реализацията на големия културен замисъл, който обединява няколко поколения първенци на българската литература. Но този избор не се оказва печеливш за поета, а още помалко за неговия приятел Владимир Василев. И това важи за няколко десетилетия напред, в които масовите и колективистични идеологии и движения се разраства и метастазно покриват големи географски и човешки пространства, а Николай Лилиев като поет споделя забравата и забраната, на която е подложено и културното наследство на Владимир Василев. Когато от Владимир Василев се изисква да пише обяснения, защо не е харесвал поезията на Христо Смирненски, да посипва главата си с пепел заради своите художествени възгледи и предпочитания, дълголетният поет с онемяла лира става свидетел и жив участник в „налагането“ и „обяснението“ на новата революционна художественост. През 50-те години, когато „отдавна е забравил, че някога и той е бил поет, написва статиите „За социалистическия реализъм“ и „Стихът на Смирненски“[20].

Защо е било необходимо именно той, постигнал в българския поетически синтаксис онова, от което младият Смирненски е черпил с пълни шепи, да пише тази статия? Едва ли един хипотетичен отговор би изчерпал личните мотиви на поета за това. Неговият авторитет е бил необходим на управляващите и очевидно не за лична облага Лилиев се захванал да пише тези статии и разбира се, не защото са му липсвали сила и смелост да откаже. Но ако си припомним, че по същото време и Владимир Василев е трябвало да се отрече писмено от приписаните му идейни грехове, можем да допуснем, че с този жест поетът е поискал да каже на приятеля си: Не боли, все пак животът трябва да продължи, покрай един компромис могат да се направят много други полезни неща. Което всъщност и прави с присъствието си и в Народния театър, в Института за литература при БАН за своите близки и приятели и за българската култура.

Но по-съществено от личната мотивация (за която можем добронамерено да гадаем или да го обвиняваме в конюнктурност), по-съществено в случая е словесното поведение на Лилиев в тези текстове, в които успява да назове – за разбиращите – нещата със собствените им имена, да бъде ясен, многозначен и дистанциран едновременно. Не случайно избира темата „сти-

хът“, напомняйки – учително, в духа на добрата възрожденска дидактика, – че „стихотворното изкуство на Смирненски“ не бива да се откъсва „нито от традицията на българската поезия в миналото, която държи връзка със славянската напевност, нито от съвременната българска поезия“, която се нуждае от по-голямо „богатство на въображението“, от по-голяма „пълнота на чувството“ и на която трябва да се пожелаят „больше поэтов хороших и разных“.

По-голямата част от тази статия е изградена по известния маниер на Лилиев да цитира – в случая спомените на Надежда Измирлиева, сестрата на Христо Смирненски, която разказва с възторг за версификаторските способности и бързото писане на своя брат. Сам блестящ версификатор и стихотворец, Лилиев държи да охлади ентусиазма на онези, които мислят, че могат да са поети, без да познаят „мъките на творчеството“. Той напомня деликатно, но достатъчно категорично, че стихотворството все още не е поезия, цитирайки А. С. Пушкин: „Та има ли изкуство без труд? И какво лошо има тук (в труда – б.м., Н. А.), щом дори петнайсетгодишният Пушкин, за когото също се знае, че е имал необикновен дар да импровизира, през 1814 г. е могъл да каже: „Хорошие стихи не так легко писать“.

Дори с тези статии, за които някои вероятно си мислят, че биха могли да го винят (може би и затова не ги припомнят), Николай Лилиев успява да каже нещо съществено на „младите сърца“, разбира се на онези, които могат и искат да го чуят. Постигнал не без гигантски усилия на духа хармония със себе си, поетът е отредил на изкуството си етична мисия с ясното съзнание, че „светът неспирно своя лик мени“ и „пощада нашата любов не чака“.

Бележки:

[1] Стихотворението е от цикъла „Лунни петна“, дал заглавие на втората книга на Николай Лилиев, появила се през 1922 г.

[2] Стихът „и тръгнах гузен след тълпите безсилен да ги отрека“ е от стихотворението „Аз не извиках от вълнение...“, второ в триптиха „Към Родината“, печатан за пръв път в сп. „Отечество“, 1916, № 12–13. В първата книга на Николай Лилиев „Птици в нощта” (1918) триптихът става част от цикъл „Химни“.

[3] **Константинова**, Е. Николай Лилиев. С.,1992: „Колкото по-драматично е неговото собствено страдание, толкова по-овладяно го изповядва неговият лирически герой [...] Най вече към себе си прилага най-сурови и високи изисквания за нравственост и хуманност. Затова неговата личност смайва всеки, който я доближи и опознае. Смайва с нечовешката воля за преодоляване на житейските съблазни и с безкористната служба на изкуството...“

[4] Антологичната книга „Стихотворения“ (1931) на Николай Лилиев, биография на неговия лирически аз, събира на едно място „Птици в нощта“ и „Лунни петна“

като имена на големи лирически цикли и трите поеми – „Зад стената“, „Ахасфер“ и „Родина“; последните две, са писани след появата на книгите през 1923 и 1924 г. Вж. **Александрова**. Н. Антологичната книга на Николай Лилиев „Стихотворения“, 1931. // *Лит.* мисъл, 1989, № 8, с. 38–52.

[5] Имам предвид трети том на единственото засега издание, представящо текстове на Лилиев вън от поезията и преводите му – „Събрани съчинения в три тома“ (1964) под редакцията на Георги Константинов, както и някои негови текстове публикувани в сп. „Златорог“ или подбрани за поредицата на изд. „Български писател“ „Български писатели в спомените на свои съвременници“.

[6] След смъртта на Николай Лилиев (6 окт. 1960 г.) излизат посветените му книги: **Тихолов**, П. Николай Лилиев. Срещи и разговори [анкета]. С., 1962; **Константинов**, Г. Николай Лилиев. Човекът. Поетът. С., 1963; Едно необикновено приятелство. С., 1967; Николай Лилиев всред своите приятели. С., 1971.

[7] **Константинов**, Г. След Лилиева. // *Златорог*, XIV, 1933, № 8.

[8] В архива на Георги Константинов, който се съхранява в Националния литературен музей, има ръкописи и документи, удостоверяващи цензурата върху текстовете му. За идейната правилност на неговите, главно исторически оценки, в това число и за Лилиев, се е грижел в истинския смисъл на думата близкият му приятел Георги Караславов.

[9] Три години след книгата си „Стихотворения“ (1931) в сп. „Златорог“ (1934, № 3) Лилиев публикува и цикъла „При морето“. Двете изяви на поета се превръщат в литературни събития за неговите приятели и почитатели, след което той отказва публичност на своите лирически изповеди. До края на живота си не публикува поезия и не оказва никаква съпротива на обществената възбрана върху нея.

[10] Интересът към творчеството и личността на Николай Лилиев особено се активизира около 100-годишнината от рождението му през 1985 г., отбелязана с много публикации и ново пълно издание на лириката му – един том „Поезия“, съставит. и ред. Елка Константинова и Надежда Александрова.

[11] Николай Лилиев оставя след себе си богат литературен архив, от който поетът още приживе предоставя една голяма част на Георги Константинов, който, от своя страна, го дарява на Народната библиотека „Св. св. Кирил и Методий“. Частта от архива на поета, която остава в къщата на ул. „Мерхамлъ“ (сега „Николай Лилиев“) в Лозенец, след смъртта на племенницата му Мила Чакърова се оказва разделена между архива на БАН и НЛМ.

[12] **Бланшо**, М. Литературното пространство. С., 2000. И още: „Чрез поетическото слово се изразява фактът, че съществата мълчат“; „Словото, поверено на поета, може да бъде наречено същностно слово…“; „Премълчаното в поезията не е ли посилно от изговореното понякога” – става дума за поезията на Р. М. Рилке, към когото Николай Лилиев има подчертан афинитет, превежда го и пише за него в сп. „Златорог“, споменава в писмата си до Боян Пенев, че е във възторг от неговите „Дуински елегии“, които има намерение да преведе. За съжаление, Лилиев не успява да осъществи това свое желание.

[13] На това качество на поета са посветени много страници в трите книги на Георги Константинов, за чиято характеристика той цитира много други мнения и

впечатления. „Лилиев разговаряше с другите тъй, като че той има нужда от тях“ (актрисата Олга Кирчева); „Той беше еднакво любезен с всички хора. Сваляше шапка на всекиго“ – разказва един театрален служител на име Антон. „Един ден – продължава той – като разговарях с господин Лилиев, аз исках да си припомня директорите, при които бях служил. На другия ден той ми даде един лист, на който беше отбелязал подробно кой директор колко време е служил в театъра...“ – Вж. **Константинов**, Г. Николай Лилиев. Поетът. Човекът. С., 1963, с. 92.

[14] Георги Константинов нарича приятелството между Николай Лилиев и Димитър Подвързачов „необикновено“ и му посвещава втората си книга, изградена върху кореспонденцията между двамата поети, без разбира се, да се пропуска третият, или откритият от тях Димчо Дебелянов.

[15] *Димчо* Дебелянов, Николай Лилиев, Георги Райчев в спомените на съвременниците си. С., 1967. Съставител на този том е Надежда Тихова, а редактор Георги Марков. Частта за Николай Лилиев в него е събрана от Георги Константинов, ако се съди по запазен ръкопис в архива му в НЛМ. Вж. спомена на Ангел Ангелов, ученик на Николай Лилиев през 1913–1915 в Свищовската търговска гимназия: „Лилиев беше нашият осъществен младежки идеал и нашата съвест“; „Той зорко бдеше над чистотата и огромното си душевно богатство, което неспирно увеличаваше чрез неуморен труд и умело, разумно раздаваше на жадуващите знание, светлина и опит“; „Говореше сдържано – знаеше добре цената на мълчанието и силата на казаната дума“; „Той нищо не искаше от другите, а беше винаги готов да стори всичко за тях“.

[16] Вж. в цитираната по-горе анкета на Петко Тихолов споделените от поета размисли върху литературата и поезията. На въпросите на Тихолов Лилиев е отговарял писмено.

[17] Защото диалогът при тези поети е разпознаване на „сродни духове“. Той се осъществява в една (формулирана или не) общност от естествено и словесно припознали се млади хора по страниците на едни и същи литературни издания („Смях“, „Звено“ и др.), в които са засвидетелствали приятелствата си, общите си проблеми, вкусове и литературен бит.

[18] **Игов**, Св. Юношата. Христо Смирненски. // Игов, Св. История на българската литература 1878–1944. С., 1995, с. 307.

[19] **Александрова**, Н. Владимир Василив в живота на Николай Лилиев. // *Владимир* Василев – личност, дело, съдба. С., 1997, с. 282–306.

[20] *Известия* на Института за литература на БАН, VI, 1958, с. 179–185. В ръкописа на статията, който се съхранява в архива на БАН, е съкратен и един цитат от Белински, който също твърди, че „лошият език и некрасивите стихове не могат да се изкупят с пълнотата на чувството, с богатството на фантазията, с дълбоките идеи“, че „същността на поезията е красотата“, че „безобразното в нея не е недостатък, който може да се прости, а смъртоносен елемент, който убива в създадените от поета дори истински прекрасни места“.

Антония Велкова-Гайдарджиева
Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“

Поетическият телос на литературната история

(За превъплъщенията на итературноисторическото между „изгревите“ и „залезите“, между „пътя“ и „света“)

След историко-литературния наратив на Георги Константинов[1] „История на българската литература“ на Светлозар Игов е следващата във времето Творба, в която българската литература е положена в хармоничната си завършеност като мегатекст. Този факт е немалко основание статията, проблематизираща труда на Св. Игов, да е част от пространството на сборника, посветен на проф. Елка Константинова.

Светлозар Игов е сред фигурите в българското духовно пространство, които респектират с непрестанните трансгресии на словото, с мегасинтезите на националното, с усета за висшите субстрати на родовия духовен живот. Това, което ме провокира за този текст, е едно представяне на пълното издание на „История на българската литература“[2], на което авторът саморепрезентира труда си преди всичко чрез прочита на няколко свои поетически творби, сред които „Кръг“, „Империя на светлината“, „Тракийска гробница“ от цикъла „Ранният край на лятото“. За учен, който възприема националната литература като единна творба, като Мегатекст, поетическият „превод“ на литературноисторическите концепции не е случаен, още по-малко подозрителен.

Защо избрах това заглавие на статията – всъщност то е перифраза на един от казусите за историята на Св. Игов: „Историческото мислене е невъзможно въобще без известен телеологизъм (...) вижда „целта“ на литературното развитие не в края му, а… (като – б.а.) „телоса“, causa finalis, като вътрешен принцип, който създава структурната цялостност…“[3] В посочените стихотворения, а и в други от автора, прозира неговият фундаментален възглед за литературната история като надвременно, но битуващо в света царство на духовете, диалогизиращи помежду си през границите на времена, епохи, пътища.

Не случайно във въведението към „История на българската литература“ витаят сенките и почерците на такива имена като Хайдегер, Ясперс, Уелек, Якобсон, Шкловски, Тинянов, Водичка, Лотман, Пъркинс, Хегел, Елиът, Гадамер, Рикьор, Елиаде, Лиотар и др. Разбира се, не става дума за елементарен компилативизъм, а за философски начин на мислене, за усвояване, об-

щуване, разбиране, трансформиране, просветление, въпреки феномените на времето.

Тук е мястото да обясня и защо обговарям процепите между залезите и изгревите – едни на пръв поглед тривиализирани в художествеността природни явления. В есето си „Дарът" от стихосбирката „TRAGELAPHOS" и други стихотворения" Св. Игов пише, че макар и употребата на природата да е анахронична, той иска да удържи изгревите и залезите в нещо по-трайно от паметта. Изгревът и залезът са екзистенциалните съзерцателности на Хегеловия герой от „Феноменология на духа". Изгревите и залезите са самите метафизични процепи за философа и историка на духа, харизматичните междини, в които просветва патосът на откровението, на Абсолютния Дух. Всъщност за Св. Игов историята е именно всеотдайното философско съзерцание, зрящото вслушване и езотерично надникване във въпросите и отговорите, идващи от света на словото.

Историята на литературата е уникален трансфер на историчното в надисторично, на обективната хронология в „хронология на духа". Историята на литературата, както би казал Рикьор, е сектор на интерсубективността, сектор на реалното и мистизирано общуване между съзнанията и времената: писаната история е освободена от „ставащата" обективна история и „превръща историческия разказ в смислово единство на всички времена – минало, бъдеще и настояще".[4] Тя е идиомът на екзистенциалната аналитика и екзистенциалните просветления. Тя е библиотеката, чиито скрижали, чиито „черти и резки" са прорязали земното битие и са се вписали в сакралните полета на вечността. Историята на Св. Игов разпознава себе си, тръгвайки от духа, от невидимите му, но осезаеми следи, от безплътните, но въплътени в буквите сенки, припомняния и пробуждания за стойностите на човешкото.

Неведнъж авторът подчертава, че ползва за фундамент на литературноисторическия си разказ философскоисторическото понятие на Карл Ясперс „осево време" – времето, в което се конституират върховите, класически ценности на националните словесни прозрения. Накратко казано, в контекста на българското това е времето „от Ботев до Йовков". Или – онази свещена библиотека на родното, чиито лавици отдолу догоре излъчват смислите на класичността. Във всеки един от разказите, който „изтича" от библиотечните рафтове, са спотаени едно „събитие" и един „възел". Именно между телеологичната събитийност и драматизирания разказ за заплетените възли се разпознава прочитът на литературноисторическите сюжети: „Кризата на литературноисторическото мислене – пише Игов – е преодолима не чрез отказ от историята, а чрез разбирането на амбивалентното съществуване и ситуиране на Литературата – едновременно като „ставаща" в историята и като „надисторическа" духовна ценност". Казано с езика на poiesis-a, литературната ис-

тория е „недовършеният ръкопис", „пречупване на времето в разбягалото се пространство", свят, „роден в процепа на историята", „мехур в магмата на вечността", „неповторимост, жадуваща повторение". И в поетическите метафори на Игов става дума за фундаменталното колебание, за винаги двойния и двойствен прочит на историята – между събитийността и средищността, между успокоената телеологическа нарация и вулканическите изригвания на смисли, между поредицата културни герои, които шестват от столетие в столетие, и четенето на литературата като единна творба. Всъщност литературната история е оня прочит in extremis, който сдвоява времевост и вечност в безкрайните казуални плетеници и онтологични проблясъци на минало и настояще, на отсамно и отвъдно. Тъй като с удвояването на историята, пише Ясперс, пронизвайки я цялата, ние хвърляме котва във вечността.

При тази двойственост на литературата като исторически случваща се реалност и надисторическа, битийно-онтологическа, трансцендентална ценност е интересна и гледната точка, опусът на пишещия текста на този реално-мистичен свят. Естествено че и той, Историкът, е двулик – отсам и отвъд едновременно, срещу хода на историята и „в крак" с нейната посока на движение. Тази насрещност всъщност е онова място извън и в историята, от което се преживява вечното настояще – срещу времето и във феномените на времето. Това е мястото на разгадаване на шифрите, на херменевтичните кръгове, на вечните завръщания „на отсрещния бряг на реката Лета", „в един храсталак на брега на времето". Защото Историята на литературата е самото пътуване между забравата и паметта, самото прекосяване и прекрояване на границите. И защото историкът е оня митичен лодкар, който съхранява, пренася скрижалите и разчита националните знаци на трансценденталното.

„Историята на Литературата не е поредица от портрети на отделни творци и творби, а Портрет на цялата литература, обща Картина на литературното развитие. Образ на литературата"[5] – това е друг основен тезис на Игов. Стремежът да се опише литературноисторическият разказ като „портрет", „картина", „ипостас" е екзистенциалистки. Картината за свят не е статичен, а динамизиран образ. Картините (историите) на света са темелът на човешкото познание. Картините-истории вдъхват увереност за единството, за свързаността на *значимото*.Те са антитоталните археологии (поради своята множественост) на знанието, грандиозните архиви, в които се утаяват паметите на човечеството. Те са онези „империи" на велики пробуждания, онези „тракийски гробници", които периодично възкресяват времето и ценностите и в които „мечтата става спомен" и обратно.

Така трансгресираните словесни картини на родното скрепват съюза на текст и контекст, на четене и тълкуване, на единен смисъл и разрояващи се смисли. Историята на литературата интегрира променящите се конфигура-

ции, тъждествата и различията, историята и историите, за да се самоизгради като хронотоп, като духовно време-пространство от вътрешни взаимоотношения между документи, следи, прочити, спомняния и пробуждания в грандиозното родово повествование за нещата и хората. Защото: „Важно отношение към тази амбивалентна ситуираност, към това двойно битие – едновременно в Историята и извън нея – на Литературата има проблемът за Историята като Повествование.“[6] Тя е мистическият разказ за изначалните и безкрайни истории на духа, за мимолетните забрави и закономерните завръщания. Разказ, който по необходимост води мисълта за знанието относно субстанциално родното, което за мисълта означава да има история (М. Фуко). Ето защо за Св. Игов най-съответният начин за внушаване на смисловата цялостност и духовното единство на общността, наричана литература, е историческият разказ за нея да бъде също Творба. Историческото повествование не е просто „разказ“, то е Творба. Историята е реално случващите се на земята събития, но и метафизични прорези, каквито са класическите творения.

Според Симианд историята е познание чрез **следи**, а в историята на философията, казва Рикьор, **следата**, това е **творбата**. Четенията, писанията и тълкуванията на творбите – това са перманентните завръщания от забравата, будните спомени, ренесансите на духа. Те от своя страна са родени, пробудени от ценностите, постигнати през осевото време – времето на онези центрове и ядра, на генериращи разриви и синтези, на припознавания и оттласквания от традицията, които конституират класичността. А там, в нейната библиотека, в ценностно-плуралистичната множественост на книжните ѝ тела, почерците на отделните автори престават да принадлежат на определена епоха, те се изживяват като нетемпорални, вечни същности, като „блуждаещи естетики“, витаещи *извън* историята. Творбите, разположени върху изящните лавици на класиката, сами я изграждат, превръщайки се в абсолюти, в есенциални същности – водачи към загадъчните ясноти на националната трансценденция. Понеже това, което е вечно, се явява в световното време (Ясперс).

Бидейки едновременно събитийна и структурална, времева и вечна, литературната история е същностното единство на многообразието от събития, творби, автори, почерци. Нещо повече, бидейки драматизиран сказ, полифония от гласове, тя е виртуалната реалност, виртуалната събитийност и структурност, хипостазираща се едновременно като стародавна „гробница“, която археологът-историк дълбае, като вечна империя, в която попада историкът – търсач на енигматичните смисли на родното, като лабиринтов паметник на заветите.

Нещо много важно за концепцията на Св. Игов е, че в литературното развитие липсва ценностна йерархичност спрямо различните периоди, направления, стилове, школи, жанрови формации. Изобщо в глобалното дви-

жение на историята, по думите на Рикьор, има „кръгове“, но не и „йерархии“. *Там всичко ценно е равноценно, диалектично, диалогизиращо.* Там граничните бразди са само условни, привидни. Те са невидими линии, полета на взаимните прекосявания, на гранично-безграничните реторики, на културните взаимонеобходимости. В този аспект, ако литературната история се мисли като есхатологична мистерия, като телеология, вървяща към своята крайна цел, то тя не е положена в някакъв „край“, а е постижима „на друго отвъд и надисторическо равнище, in illo tempore“. Тоест става дума за рефлексиращата, за метафизираната история. Тя съвсем не е регистрация на фактите, а обективно-мистично познание чрез **следите** на творческите аури, на духовните зримо-незрими **стъпки**. Литературната история е именно тази несвършваща следа от творби, на които историкът философ задава безспир своите въпроси. Историята на словото е пространство на високите етажи, на подреждащото и структуриращо съпреживяване и тълкуване. Историческият логос е по необходимост двойствен – затварящ и отварящ смислите, събиращ и разпръскващ времената. И понеже историята на словото е концентрирана около културните герои и техните дела, нейният логос призовава сенките им, утъпква следите им, сближава се с тях, за да прозре и съхрани уникалността им.

Така че фигурата на историка е apriori екзистираща, предана на многобройните си (винаги неповторими) срещи с онези особени творци и творби, които правят човешкото изключителен център на мислене и битуване в света, на безкрайни възможности за разгадаване на смислите му.

Историята на литературата сама по себе си е логос на етоса; в нея субективността от логическа се трансформира в етическа. Тя е пространство на онтологична отвореност към света на другите. Тя е съборно единство, постижимо в безграничната комуникация, в *безконечния диалог между пишещия история и писателите на истории*. Тя е феномен на множеството от гласове, но и на обединяващите, структурно-композиращите сили, обговарящи истината и истините на историята и в историята. Тя е самата диалектичност между единичното и множественото, между творбите и текста. Тя е онази духовна институция в хегелиански смисъл, чиято автентична функция е да подрежда, да обединява, да препраща, да чете и препрочита, компенсирайки разпръскването, пропадането на културни жестове, послания, откровения.

Както вече споменахме, фигурата на историка-поет, писател, макар че е пронизана от трагизма на невъзможността да обеме историята, не остава самотна. Историкът пише историята-творба само след като е проникнал вътре в движението на творческите съзнания, след като е станал безусловна част от големия културен дебат на времената, след като дискутира съвместно с останалите – живи и мъртви – проклетите въпроси, които никой век не разреши. Защото историята – творба е зона на полиглосиите, в която „отмина-

лият миг на огъня ще прореже восъчната плоча на паметта в друго време". Тя е общност, система, конструкция, но на уникати, на пробудени неповторимости. Колкото и да си приличат, каквито и сходни неразрешимости под слънцето да дискутират помежду си, творбите са единствени, взаимно нетъждествени. Те стоят една до друга по лавиците, безконфликтно съжителстват, разговарят помежду си и в тези разговори въстават срещу еднаквостта. Всъщност литературната история-библиотека е безгранична и периодична (Борхес). Поради безграничността си тя трудно може да се събере и подреди, докато периодичността ѝ строи рафтове, лавици, подвързва томове и превръща безпорядъка в порядък.

За Св. Игов този порядък е осевото време на родната литература. Там, където в разнобоя между Ботев и П. Р. Славейков, между Вазов и П. П. Славейков, между Ел. Пелин и Йовков се създават свещените книги на духовния телос на историята. Тези книги са не просто творения на националните културни герои, а атрибути на Божествената милост към вечното битие на един народ. Срещу „ужасите на историята" едно племе може да се приюти най-сигурно в Дома на своето Слово. А в него отделните имена-букви в единния митопоетически текст на националното са еднакво значими, равноценни. Защото всички те са тайнописци на една единствена творба – магическата книга на българското – литературната история.

Както би казал Карлайл, една родова литературна история е Свещено писание, което пишем, поправяме, зачеркваме, разчитаме, съшиваме и в което и нас ни пишат. Тя е едно от местата на Божиите откровения, тъй като „същинските корени на държавността са духовни, а не земни, нашето истинско отечество е небесно"[7].

Често пъти дискусионните разговори на историка с мъртвите са мъчителни, напрегнати, болезнени. Трудно е да се правят прорези по хоризонталата и вертикалата на времето, да бъдеш едновременно синхронен и диахронен четец, търсач и тълкувател на истините за родното. Но освен това историкът на литературата е и библиотекар. Вадейки от светски и манастирски хранилища книгите на вековете, той трябва и да ги подреди – от Кирил и Методий до художествените пейзажи на днешното. Така се взривява тоталната история на позитивностите, за да се осмисли духовната история като множество истории – на жанрове, стилове, автори, творби. По този начин националната литературна история осмисля своята относителност, не-тоталност, за да се самоопише като разказ на истории.

Разположена в епистемологичното пространство на националния дух, литературната история е философска и херменевтична зона на комуникация-та между живи и мъртви. Нейните смисли са едновременно вторични и първични, по-имплицирани, но и по-фундаментални. Тя е драматичното съжи-

телство на много тоналности, на много истини, формиращи обаче единната национална митология, философия, картина за света.

Самата история на литературата е гносеологически и етически проект. Конструирайки духовното пространство на един народ, тя го проблематизира и етизира. Тя е самата бдителност за духовния телос на този народ. Историята на националната литература среща глобалните енергии на традицията, заложени в основата на съвременността, сочи мащаба на настоящето, „освобождава ни от несъзнателния плен в собствената ни епоха, учи ни да виждаме висшите възможности и непреходните творения на човека“[8]. Тя е свещеното вместилище на главните избори на една национална култура, тя вмества нейните фундаментални стойности, за да ги съхрани като постигнати, извоювани убеждения; за да се облегне на тях, за да се устремява едновременно назад и напред, преодолявайки времето. Литературната история консолидира порядъка на националните духовни постигнатости. В нея универсалното и историческото се взаимопоглъщат.

Историята на литературата е продължение на пътя чрез родовите традиции и едновременно институционализирана традиция. Тя не само канонизира, но и проблематизира, дълбае до онези пластове в артгалериите от образи и символични визии, които са базисните представи на един народ. Националната литертурна история е пътешествие през неизкоренимите метафизични сънища на този народ, през неговите трайни ипостаси, съставляващи културните му „запаси“, подхранващи нравствените му казуси, етическата му издържливост. Националната литературна история е митологосът на този народ, вечно „будният му сън“ (Рикьор), неговото етико-гностично, земно-метафизично ядро на съществуване. Литературната история не е само генеалогическа процедура, не е само дисциплиниращ проект, не е само охранител на символния капитал на нацията, не е просто узаконена вярност към канона. Тя е непрестанно пресътворяване, пренареждане, обновяване. Литературната история е национално приключение, екзистенциален риск на духовните лица, на мъдреците на родното. Тя е трагично-оптимистичната перипетия на един народ сред колебанията, но и упованията, сред кошмарите, но и бляновете на собственото му съществуване. Тя е оня предсократовски логос, според който метафизическото, символно осмисляне на родовото битие означава осмислянето на „архе“-то на рода като двойственост – като начало и край, като увереност и усъмняване; като общия корен за разбирането на минало, сегашно и бъдеще.

Пак ще повторя – националната литературна история за Св. Игов е самата диалектичност (понеже е съмнение, питане, диалог) между саморегулативните механизми на литературата и неагресивната, скрита институционалност на метасловото: „Присъствието на автора (на литературната исто-

рия – б.м., А. В.-Г.) на няколко места в текста не е наивен импресионистичен трик на „собствена гледна точка“, а механизмът на сътворяване на литературното пространство, на „света“ на българската литература, представляващ сложно структурирано смислово единство на множество литературни „светове“, на множество „гласове“ и „погледи“, обединени чрез гласа, погледа и света на разказвача.“[9] Тук Игов признава както еманципираността на своя глас, така и непоклатимия авторитет на множествеността. С други думи, това е охранителната толерантност на *порядъците* истина, както и откриването сред тези порядъци на кръгове, но не и на йерархии. Пак ще го кажа – литературният историк е синхронният и диахронен четец-библиотекар на „контрапунктовете на хоризонталните мелодични линии и хармониите на вертикалните акорди“. А тази позиция отвежда към „кръговия характер на най-ясните диалектики“ (Рикьор).

Осмисляйки литературата като над-времевост, като из-скок на творбата извън историчността, Св. Игов я разполага там, в онова време, in illo tempore. За него литературата е изначалният бунт на човека срещу конкретността, срещу времевостта. Тя е непобедимата носталгия по периодичното завръщане към митичното време на духовните първоизвори, към фундаментите на племенния дух, към неговите архетипни и парадигматични, вечни сънища.

Постоянното взаимоогледване на традиция и съвременност е една от особеностите на дискурса на Св. Игов. Херменевтичният кръг за него е не само между частта и цялото, но и постоянен смислов обмен между настояще, минало и бъдеще. С други думи, за него територията на литературната история е трансисторична, едно постоянно възвръщане и уподобяване, по механизмите на теосиса, на архетипните образци. Такова разбиране осигурява автономността, свободата на историко-философските казуси, които, възниквайки в историята, се *пазят* от нея.

На пръв поглед предан на телеологията на историята, историкът на литературата се завърта в калейдоскопа на нейното циклично време – за да съзре в последните творения трайните образи на символния капитал на нацията, за да сближи времето на модерността с парадигматичното българско време. В крайна сметка златният фонд на националната класика е един метавариант, инвариант от творбите на своите предходници и следовници. Той е метаистория, съградена от собствените ѝ истории. А „митичните“ служители, които го описват, попадат в самия хоризонт на сближаването между стародавното и модерното. Там, между архаичността и модерността са магичните кръгове на Колелото, завъртащо всичко, което е било, е и ще бъде проявление на родовия дух – началото, края и пак началото. Оня невероятен кръг от наличности и отсъствия, от канони и антимери, от палимпсести и манифести, от литература и литератури, от модели и антимодели, от грешки и

прозрения, от литературоведски инвенции и идеологически инструментариуми, от аршини, етикети, оптики и процедури… За да се появи отново оня фрагмент, разказващ как Платон проповядвал в Атина, че в края на вековете всичко ще възвърне предишния си вид и в Атина пред същите слушатели той ще проповядва същото учение.[10] Макар че във вселената няма две еднакви лица, няма две еднакви души, няма два еднакви текста. И все пак има единно разбиране за класичността: „Класическа е онази книга, която един народ или група народи, или самото време са решили да четат така, сякаш в нейните страници всичко е мъдро, предопределено, дълбоко като Вселената и се поддава на безброй тълкувания."[11]

Така че каквито и конструкции да съгражда литературознанието за вдадено и манипулативно четене, то е безсилно да оспори, че в грандиозната класическа библиотека на родното влизат различни поколения, движени от различни подбуди, за да четат с някакво мистериозно усърдие и унес, с енигматична преданост мъчно разгадаемите идиоми на собственото си съществуване.

Именно в пространството на тази вечна, метатекстуална библиотека (литературната история) историческите събития се трансформират в категории на духа. Тази сякаш е единствено възможната история – на виртуалните ниши, на виртуалните живи и мъртви четци, писатели, автори, редактори, ковчежници, историци на българското. В нея промяната и траенето, рушенето и съхранението са взаиморазпознаващи се кодове, изпълващи едновременно образите на националния език, на родовия митологос, на интелектуалните символи на познанието.

Историята на литературата е оня спектакъл от развитието на националния дух, в който интуиция, интерпретация, репрезентация са езиците на един и същи порядък. Тук са и субстанционалната чистота на духа, и неговите опосредени въплъщения. Историята е тяхното кръстовище от взаимни напрегнатости и уравновесявания, от забулвания и разбулвания, от центрове и периферии, от кръгове, поколения, декади…Така че историята на националната литература може да бъде четена и като духовен универсален речник на родното. А той проговаря както чрез стотиците страници на homo academicus, така и чрез синтезиращите метафори на homo faber.

Във финала на своята история Св. Игов изповядва следното: „Моите лични интерпретаторски интереси, не само поради изминалото време и новите исторически хоризонти, а и **освободени от самите жанрови ограничения на историята**, отдавна са ме повели към по-различни и обогатени смислови визии на българската литература."[12] Ето защо и в поетическите „екстремуми" на Св. Игов литературната история дебне, бди, провокира, успокоява духа „във песента на арфата". Концептуалната арматура на литературноисторическото притежава своите собствени механизми на образотворене и ми-

тологизиране, които пронизват всички негови специфични прояви. В крайна сметка литературноисторическото, академично или поетично-художествено, е самата среща между народа и неговите културни герои. То интерпретира и трансцендира света, оспорвайки и възстановявайки категориите на духа в един вечен кръг. Все пак историята продължава да тече, литературните историци да я пишат и пренаписват. Чрез тези кръгови парадигматични движения те не само творят историята, но и самите себе си. С което вече се отграничават от формулата за модерния човек, мислещ себе си като изключително исторически – човекът на тоталната историчност. Така те попълват „именника" от автори на трансисторическия, вечния модел.

По друг начин казано, историята на литературата удържа символния национален универсум, етико-мистичното ядро на племенната култура. В този смисъл трудът на Св. Игов е и реакция срещу лансираните моди, свързани с идеята за есхатос на класическата история-библиотека. Тя съществува въпреки угризенията, че не можем да я познаем цялата, че не можем да пропътуваме до края нейния литургичен текст. Защото краят е в началото.

Историята на литературата не е обикновен пасианс, не е просто призоваване на сенки, а сътворяване на онази реално-утопична симфония, в чиито мелодии звучи ехото на вече замлъкнали и още неродени гласове. Но тя е и сакралният календар на една национална памет, тъй като е в безусловен контакт с нейните фундаментални образи.

Тук ще си позволим по-пространен цитат от П. Рикьор, свързан със столетно дискутираната дихотомия култура-цивилизация, засягаща пряко обекта (субекта) на нашия текст. Според Рикьор големите художествени творения „започват винаги с някакъв скандал: трябва първо да бъдат разбити лъжливите образи, които един народ, един режим са създали сами за себе си; законът за скандала отговаря на закона за „фалшивото съзнание"; необходимо е да има скандали… Противно на тенденцията да бъде правоверен за своята собствена група, човекът на изкуството се присъединява към народа си едва след като разчупи черупката на привидностите; има надежда в самотата, оспорването, неразбирането той да накара да изникне нещо, което отначало ще шокира, ще обърква, и което дълго време след това ще остане истинската изява на един народ. Това е трагичният закон за сътворяването на културата, диаметрално противоположен на спокойното натрупване на оръдия, което представлява цивилизацията."[13]

Така и става. „История на българската литература" е написана през 1978–1980 г., макар че концептуалните ѝ и фактологични натрупвания имат по-дълга история. Трудът излиза едва през 1990 г. Самото написване предизвиква скандал, за да последва забрана за издаването му. Оттогава насам обаче литературноисторическият разказ на Св. Игов се превръща в едно от лицата

(визитките) на нацията, в един от езиците на българската интелигенция, в една от автентичните български картини за свят.

Тя, Историята на една национална литература, е смислово единство от художествено-словесните паметници на един език, разбирано едновременно като „Път и като Свят. Като Път през Света и като Свят, очертан от духовните хоризонти на Пътя". В нейния логос „пътят навън" се превръща в „път навътре" и обратно. Въплътените в нея визии за пространство и време са самият медиум за един народ между тялото и духа на литературата, между нейното движение и нейния надвременен образ. Но тя е и „пресечената точка на различни траектории", самият синтез на „Пътя, вървян във времето" и „Света, изграждан във всички времена", на архетипната безисторична и модерната историческа концепция за съществуването. Понеже нашата същност е битие на път, казва Ясперс, и само там, по пътя към света на вечното ни озаряват прозренията. А пътеводителят е онзи знаещ посветен Елиадев алхимик и металург-ковач, който ни подтиква да „съ-преживеем" и „съ-зрем" очертания от този Път духовен Свят – загадъчностите на родното слово.

Що се отнася до телоса на литературната история – тялото ѝ действително е мистичният калейдоскоп, който при всяко завъртане показва приютилите се в него следи и картини, порядъци и истини на единосъщото ни, крайно и безкрайно племенно съществуване.

Бележки:

[1] **Константинов**, Г. Стара българска литература. От Св. Св. Кирил и Методий до Паисий Хилендарски. 1943 (1946); Нова българска литература. От Паисий Хилендарски до наши дни. Т. 1, До Освобождението, 1942 (1947); Т. 2, След Освобождението (1943).

[2] **Игов**, Св. История на българската литература. Изд. Сиела, С., 2001.

[3] **Игов** Св. Цит. съч. с. 19.

[4] Пак там, с. 19.

[5] Пак там, с. 22.

[6] Пак там, с. 21.

[7] Пак там, с.13.

[8] **Ясперс**, К. Въведение във философията. С., 1994, с. 74.

[9] **Игов**, Св. Цит. съч., с. 877.

[10] **Борхес**, Х. Л. Вавилонската библиотека. С., 1989, с. 261.

[11] Пак там, с. 319.

[12] Пак там, с. 878.

[13] **Рикьор**, П. История и истина. С., 1993, с. 236.

Дьорд Сонди (Унгария)
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Рисковете на поезията. Думите на Ласло Наги на български език

(Нефилологически личен размисъл – по покана)

На два пъти досега съм виждал стихове на Ласло Наги върху карирани листове. Разчленени на части и отново сглобени. Както България е била определяща за жизнения път и творчеството на вече класическия поет, така – по неговите дири – мнозина мислеха да продължат (отчасти продължават) неговото, осъществено на високо ниво, начинание. (А други изтъкват някогашните си общувания с него, духа на поета, наричан приятел.) Йожеф Уташи често е прекарвал по-дълго или по-кратко време в София, на морето и се е връщал с изрядни преводи. Преди много години, спомням си: в тетрадката му на квадратчета видях цели страници акуратна джунгла от знаци – формулите на стиховете на Ласло Наги, разбити на техните елементи. Разгадавал е тайни ден след ден, търсел е закон, правил е анализ на музиката, диханието на обичния си предшественик, нашият още тогава доста известен и съзнаващ собствената си сила съвременник. Беше си направил труда да разплете финитe бримки на мрежата на толкова пъти четените стихове. Квадратче след квадратче – в София.

Преди години се проведе един възпоменателен конкурс за преводи по случай седемдесетгодишнината от рождението на Ласло Наги. Един от известните поети, член на журито, оценяващо получените преводи на определеното за целта стихотворение – след четене на преведени на български стихотворения на Ласло Наги – бил казал: къде е тук големият поет? Може би картинните му стихотворения, да – измърморил според свидетеля. А такива само две би могъл да прочете на родния си език – в „Литературен форум“ от 1994 г. Едното е „Кръст на първата любов“. Преводът, разбираемо е, беше направен на карирана хартия: трябвало е и на български да се постави в квадратче всяка дума, дори всяка буква на образуващото кръста стихотворение. Добър пример за грижливо пресъздаване на подробностите и художествеността, пълен с инвенции. Наместването на думите – окови; пресъздаването на мисълта, предполагайки честност и талант след сигурно разбиране – танц.

Прегледах изцяло седемдесет и пет превода на осемнадесет български преводачи – шейсет и две стихотворения на Ласло Наги, проговорили на бъл

гарски език.Четири от тях сравних в два превода, а едно (споменатото състезателно стихотворение) – в седем, докато се раждаха тези редове – анализирах и четири, досега неиздадени, побългарявания. Прецизната им преценка би изисквала обемна студия, затова ще се задоволим само с наброски на обобщаеми наблюдения.

Образуващото кръст стихотворение се състои от пропорционално разчленени двадесет и осем реда, другото стихотворение-картина („Йолинда"), познато ми също в два превода, „по необходимост" е тридесет и един реда. При превода спазването на броя на редовете е минимално изискване, с което и в двата случая се е съобразил само един от преводачите; той спазва стриктно формата, сбитостта на кръста, всички главни букви докрай, дори нещо повече, ако в авторовия текст се чете: KICSI-NOSÍ-TOM MAGAMAT („ще се разкрася", б.пр.) – и преводачът е запазил разделителните чертици. Все още става дума само за най-елементарна вярност към формата; къде сме – дори само при тези две стихотворения – спрямо разгадаването на необозначаващата границите на думите без пунктуационна, разклоняваща се, метафорична мисъл на Ласло Наги и спрямо приблизителното разбиране и претворяване на български на своеобразния му сгъстен стил на изграждане на думи и изречения!

Силабичността (например) е задължителен поетичен елемент. Ранното стихотворение на Ласло Наги „Огнена сватба" излезе на български в неравния превод на отличен български поет, заедно с други, в издадения преди двадесет години том на Ласло Наги „Обожаване на горещия вятър". Въпреки че следващите няколко реда не са откроващо се доказателство, поради невнимание, което може да бъде преценено като характерно, многократно се изкривява първата строфа при българския превод.

Az égbolt sikolt: rátokszakadok,
a föld meginog: széthasadozok,
jajgat a kő is: közelítenek
Csikorgó csontú páncélistenek.
Az asszony szája lázzal cserepes,
ölbeli gyerek didiket keres,
rívó leányok, megritkult család lesik
topogva a nap hajnalát.

Пищи небето – върху нас ще падне.
Земята се люлее; и грамадни
изпъкват камъните. В сухата трева
протракват кости на железни божества.
От треска устните на майката горят,
детето търси сухата ѝ гръд,
семейства оредели и моми разплакани,
потропвайки с нозе зората чакат.

Стихотворението е от по-лесните, по-простите. Всичките тридесет реда са разделени с цезура десетосричия (с изключение на един стих). Ако не разделено, ако не десетосрично (макар че всичко това е постижимо), то поне с подобна ритмичност може да се претвори тази закономерност. В българския превод дължината на редовете (като се познават и нецитираните тук

части) варира от шест до петнадесет срички. Също така не вярвам, че финият мисловен ритъм, двоеточната последователност, олицетворенията са представлявали трудност заради оковите на римите – в българския превод всичко това е изчезнало. Въпреки че не става въпрос за излишни, пренебрежими поетични задевки, а за важни градивни елементи, които е трябвало да бъдат запазени. (Нескромен пример за обратното. Известната българска поетеса Блага Димитрова в едно свое стихотворение, писано през 1952 г., състоящо се от четиристишни строфи, в кръстосаните рими от 11-9-11-9 срички педантично сменя мъжките и женските рими, стихотворението ѝ докрай упорито е в амфибрахий. Всички тези ограничения трябваше да се предадат на унгарски така, че съдържанието – а с него цял ред стилови особености – да не бъде нарушено. Какво би казала Димитрова, ако прекрасните ѝ езикови обкови отпаднат на другия език? Обидно.)

Тук ще цитирам и последните четири стиха от „Огнена сватба“:

lángok közé a tehén borjazik,	и кравата сред пламъци се тели.
szénfeketére ökrök sülnek itt -	Воловете се раждат като въглен почернели.
Lángok közül te árva vakmerő,	
mi menthető volt, az se menthető.	Самотнико, не дръзвай пламъка да прекосиш!
	Не е възможно нищо да спасиш!

Други фрази, други писмени знаци, друго стихосложение. И защо, вместо да се пекат, на български воловете се раждат?

Сега се отклоних към ареала на съдържанието; ще рискувам: става дума за грешки на подстрочника. Другаде вече проплаканите ми изблици накратко имат място и тук: създаването на подстрочника е изключително отговорен акт с възлова роля. Давал съм по-рано подобни буквални преводи, (изтълкуващи всичко, обемисти, получавал съм също (от други езици), виждал съм достатъчно много в ръцете на поети – и в по-добрите случаи бяха само голи думи, наброски, скелет. После българският поет ги облича според темперамента и желанието на унгарския автор, придава тоналност на сивия суховей – и стихотворението звънти и кънти. Често фалшиво. Българските поети, участващи в „Обожаване на горещия вятър“, естествено са имали на разположение единни буквални преводи – ако е истина, – дори тези от тях, които владеят унгарски език. Друго мое убеждение: статутът на признат поет не е гаранция. От професионална гледна точка и от перото на поет, непознаващ езика на оригинала, може да излезе хубав превод – но може и направо да противоречи на оригинала!

След по-задълбочено ровене и сравняване убедено мога да кажа, че унгарският класик най-адекватно е претворен от преводачка, познаваща и два

та езика, живееща в Будапеща, доказваща се и като поетеса (което не е обосновка), дръзваща да наруши и българските преводачески традиции. (Обобщението си оставям за накрая.)

Ярък нов пример е историята и резултатите на конкурса за преводи, обявен от в. „Литературен форум“ и Унгарския институт в София. Публикувано бе унгарското стихотворение (събрах ги у дома), осигурени бяха осем готови превода на различни езици, заедно с тях вестникът публикува и един базисен дословен превод, както и някогашния превод на Григор Ленков. От шестдесет и седемте (ако добре си спомням) творби, изпратени с псевдоними, една получи награда, три бяха удостоени с поощрение и всички бяха публикувани, заедно с подписания превод на Радой Ралин, пристигнал след обявения срок. Сред тях най-единен бе преводът не на победилия поет, не и на Радой Ралин, а на Петър Велчев. Поне (и това от моя страна не е закостеняла привързаност към външните критерии, но е най-малкото, което може да се създаде и да се констатира) осем-деветсричните строфи на унгарския поет (противно на „своеволничението“ на останалите) той е предал с единайсет-дванайсет срички, а е останал сравнително предан и към съдържанието на стихотворението. Навярно е въз основа на публикуваните заедно с подстрочника преводи на други езици, които ту акуратно предават формалностите (с това предупреждавайки: може да се реши!), ту ги третират по-малко строго (така дори „даващи увереност“). Стихотворението звучи хубаво на български. Това може да е и въпрос на школа, на преводаческо поведение. Творбата трябва да звучи така, като че ли е писана на български език. Но може да е и резултат на компромис; ако не се познават унгарските новости, те не могат и да се изразят с български думи (старая се, зная).

Кой в дадения случай третира стойностно особеностите в поетиката на Ласло Наги, внасяща новости и в унгарската поезия (авторът на подстрочника? – не), кой е преводачът, знаещ и двата езика (разчленяващ на елементите му и така неподлагащ на риск равнозначността), който се опитва и на български съзнателно и творчески да претвори да речем словообразуването на унгарския поет, тънкостите на езиковите му слоеве, но най-вече синтаксиса му, произхождащата от това ритмичност и музикалност на стихотворенията му? И това стихотворение е само „малък“ сладкозвучен случай – отговор на въпроса. Нека видим четири стиха от богатия (седмократен) примерен материал:

Ki becéz falban megeredt
hajakat, verőereket?
S dúlt hiteknek kicsoda állít
káromkodásból katedrálist?

Кой ще погали вените, косите
поникнали на възли от стените?
И кой от хули, химни и химери
ще вдигне храм на всички мъртви вери?
(Преводът на победителя в конкурса Пламен Дойнов)

Кой по зида ще милва избуялите коси
и кой плътта с целувки ще гаси?
Кой ще издигне катедрали от проклятия
за ересите, потушени при зачатие?
(Решението на Радой Ралин)

И кой ще шепне нежно на коси,
чиито блясъци нощта гаси?
И кой ще вдигне храм от ругатни
на моите надежди в съсипни?
(Основният вариант на Григор Ленков)

Кой ще шепне галено в пукнатините,
в жилите, артериите на стените?
Кой от ругатни ще вдигне катедрала –
за съсипаната вяра опустяла?
(Преводът на Петър Велчев)

Кой ще милей в стени стаени
врасли коси, туптящи вени?
На вери рулени, без стида,
кой храм от попържни ще зида?

Последните двадесет и една думи се появиха от компютъра на будапещенската поетеса – цялото стихотворение бе публикувано в сп. „Съвременник“ (1995, № 1) заедно с два други превода от Ласло Наги. Познавам още пет превода от Ласло Наги, направени от нея: два вече два пъти са публикувани (единият е на „Йолинда“), два се появяват за пръв път пред читателя в посветения на поета брой на сп. „Хемус“ от 1995 г. Ласло Наги има двама преводачи, които: а) познават и са превеждали и други унгарски литературни творци; б) превеждали са същевременно и редица други стихотворения на унгарския поет; Нино Николов е единият. За другия, за будапещенската преводачка говори това, което на онова време българският приятел на Ласло Наги отчасти е пропуснал: адекватният превод не изисква ефектна песенност, а правдиво претворяване в чуждия език на стиловите необичайности. Нека просто повярваме в това: новите времена разрешават по-голяма еретичност в превеждането на български, или да обясним опростено видимото явление: будапещенската преводачка е по-близка до Ласло Наги (и в градацията на тази „близост“ могат да се изредят още имена, предимно от съвременната унгарска литература) – тя не е обвързана с преводачески конвенции и закостенелости.

Какво прави Ласло Наги по-голям от другите, в какво е величието му – ме питаха студентите ми, познатите ми навремето в София. Защото почитаха постиженията му (направени в Унгария за българската литература, за народната поезия), но не разбираха, или само понякога, поетичната му значимост – от познатите български преводи. Не бе претворена (не можеше да бъде претворена) силата му, оная новост, която и в унгарската поезия му осигурява специално място. За това би трябвало да се разбиват поетични канони – констатацията ми е валидна и за други съвременни унгарски поети, писатели, дори и за класици. (Докато бях в България, ме привлякоха – бях под ръка – в аранжирането на български на „по-трудни“ унгарски текстове: да обяснявам, да помагам – така че можах да опозная горчивата радост на неотклонимото

светотатство.) Разбирането и превеждането поне от едно десетилетие насам се подпомага и от собствените стихотворни позиции на група български поети, формоборството на съвременните млади е подчертано силно.

През 1976 година Нино Николов пише предговор към сборника на Ласло Наги (може би епохата го е изисквала – използва твърде много иносказателен език) и между другото формулира така: „Богата, тази поезия е безспорно сложна; тя предполага подготвен читател… По пътя към изстраданите истини задъхано ще се раждат образи от смело доближени думи, които опиват цвета и мириса на сякаш неуловимото в огромния свят на чувствата." Поетът – съставител и преводач, говори за простотата, изразяваща народния живот, за пробуждането на забравени ритми, за грубите словосъчетания на все още неуталожил се градски живот, за чувствата, (отново) възсъздали себе си… (Постоянно бих добавял конструкцията на фразите на унгарския поет, които са литанийни, кръговратни, асоциативни, понякога загърбващи граматиката.) Основният елемент на превода е думата, настаняването на думите: редът и съзнателната дисхармония – безброй са неуспехите. Още в проумяването на словото. А в метаелементите? В неизмеримото съзвучие? В „допълващите частици"? В разчленяването, леенето и запъването.

Несправедливо би било с няколко цитата да окачествя всички преводачи, за да дам примери за полууспехите им. Почти без коментар на по-обстоен откъс от една голяма творба се опитвам да обоснова гласните си размишления. Новият превод на „Сватба" („Венчавка") за пръв път се публикува в специалния брой на списанието „Хемус". Цитатът на унгарското стихотворение и преводът на Нино Николов, многократно публикуван и сега съпоставен, ще помогнат на двуезичния читател. Нека всеки (може би дори според вкуса си) да добие представа за адекватността на стила и текста. Преводите, видени заедно, могат да бъдат сравнени. Адекватността, разбира се, не означава буквалност. Въпросът за преценката е в свободната отдалеченост и съответстващото чуждоезично изказване на настаняващите се поетични мисли и изразни средства. Читателят, невладеещ български език, сега безпомощно ще прелисти; оставам длъжник с възприемането на изводите: с всеобхватно анализиране, със „защо добре" и „защо нерешено" (или направо „фалшиво"). Би бил необходим три пъти по-голям обем.

s rózsát nevetnek a tálak, többet mint a Rózsák Völgye
hogy a föltálalt étel fölizgassa a mirigyeket,
levesek aranytócsáit hörpölje, hamis glóriasor,
a sok cicoma, cirkuszi bokréta, álarc-kobak,
dagadnak sáfrányos gőzben, faggyúban tündökölnek,
hústörkölyösek, becukrozódnak itt a fejek
a parafafejek, a gyémántfejek, a disztök-fejek,

където ястията-рози-живот, поднесени наготово –
са много повече от розите на Розовата долина;
където с лъжеореоли редицата мълчи и сърба
чорбите – тия златни локвички, и тия циркови букети
от лакомства под нещо скрити, за да раздразват апетитите;
набъбват в мазни изпарения, блестят сред лоя тлъсти мутри,
а опиват се сега главичките чудесно ще се захаросат;

gumifejek, a fölfujható mosolyuak,
a mumusfejek, az ijedt fejek, a szerénykedők,
fejek a pironkodók, fejek a finnyás és mohó fejek,
hánykódnak a krémben, lángolnak az alkohol üdveiben,
fejek vérdijasok, fejek árvák és örökké rezgő fejek,
fejek a migrén szentségtartói, sugarasak,
fejek az irigység csikorgó söderfészkei, fejek,
fejek a rágalom remekbefaragott szószékei,
a szélkakas-fejek, a harckocsikupola-fejek,
a galambdúc-fejek, a bábeli torony-fejek,
regebeli családfán rezgők: a fejvárosok,
dobogó démon-fejek, a sarabolatlan sárkányfejek,
fejek a hátunk mögött, és terelik, pörgetik őket
isteneik a vének: az örvényszakállu fejek,

глави от корк, от диаманти, глави-изсъхнали кратуни,
глави от гума – за усмивки, които леко се издуват;
глави за плашила бостански, глави замръзнали в уплаха,
глави, играещи на скромност; глави от свян, глави от алчност –
те в кремове се потопяват, в блаженството на алкохола –
глави на стари главорези, глави-сираци и трептящи
глави – олтари на мигрени, глави во истина лъчисти,
глави – изваяни в прекрасното, гнезда на скърцащата завист,
глави – изсечени в шедьоври, слова-кресла на клеветата,
глави за ветропоказатели, глави за куполи на танкове,
глави – кажи го – гълъбарници или пък вавилонски кули,
глави, измислени имения по родословните дървета,
глави на демони за показ, на драконите недодялани,
глави, събрани зад гърба ни, които се въртят напират
и старците обожествяват: глави с бради-водовъртежи;

Все пак, трябва да забележим, че: а) тогавашният превод по неразбираеми причини е с един стих повече, въпреки че в цитирания откъс цял един унгарски стих е оставен незабелязан; б) че словесният поток на Ласло Наги крие смислови (и граматични) изненади и за унгарския специалист; в) „бенефисът“: музикалната хармония на преводача къде може да се открие; г) „играта“ на свобода и обвързаност кого как ограничава, или обратното.

Дивергенция – а не паралел – се забелязва във всичките 231 стиха (при Нино Николов 252!) на цитирания откъс от поемата в две тълкувания и достоверни преводи. Достоверни, защото превеждащият на български или взривява словата (както забележително прави това унгарският поет), или само измамно отдалече предава с прекъсвания низа от думи. Като поанта би било достатъчно да поставя един до друг двата заключителни стиха на стихотворението, но вместо това ще подчертая седем нови реда от катедралата от образи:

emeli borunkat s töri kenyerünket a lakodalom,
jussunkat emészti, nyoszolyánkon bagzik a lakodalom,
a szégyentelen, a görnyedező, a görcsben rugózó,
virággyertyáinkat dönti le könyöke és lúgjaival
gyalázza a földet, gyilkolja a gyökeret a lakodalom,
fodor a fodron, figura a figurán tülekedik

и пак се чукат с чуждо вино, и пак разчупват чужда пита,
на чужда сметка храносмилат, излягат се в постеля чужда,
защото срам си няма сватбата – и сгърчена пак пружинира,
с петите си цветята тъпче, а с лакти – свещите събаря,
убива в корена нещата, земята вече поругала,
наблъскала връз кадра – кадри, човек върху човек събрала;

Влакънца върху една картина. За толкова ми достигна – дори така, кратко-многоречиво. Набраздяването на повърхността. Де да можех да намножа паралелните примери от сбирката си – виждането ми не би се нюансирало. При всеки преводач можах да се насладя на безброй точни, хубави, артистични, т.е. валидни частични решения. Особената образност на Ласло Наги, неж

Вихрен Чернокожев
БАН – Институт за литература

Митът за априлството

В съвременната българска литература от втората половина на XX век това е един от най-големите митове, които соцреалистичната критика услужливо успя да си съчини. На Партията с главно „П“ ѝ беше нужно да види строени в една редица като на парад Константин Павлов и Любомир Левчев, Александър Геров и Георги Джагаров, Марко Ганчев и Лъчезар Еленков, Владимир Башев и Орлин Орлинов, Иван Цанев и Слав Хр. Караславов, Блага Димитрова и Лиляна Стефанова, Андрей Германов и Матей Шопкин, Петър Алипиев и Евтим Евтимов, Първан Стефанов и Дамян Дамянов, Иван Радоев и Анастас Стоянов...

Мога още и още да продължа това изброяване, но днес вече е безпощадно ясно: Иван Цанев и Слав Хр. Караславов, Николай Кънчев и Никола Инджов могат да са заедно само сред академичната търпимост на един многотомен „Речник на българските писатели“; никога и никъде другаде те няма да се срещнат. Намериха се критици, които сложиха при „априлците“ даже Венко Марковски. Най-малкото нелеп е тоя казармен строй, но нали така, подравнени в една редица, поетите по-лесно можеха да бъдат поправяни, възпитавани и надзиравани. Всичко това имаше една цел: съзнателно и целенасочено унифициране и униформиране на творческата личност, разтварянето ѝ в неясните граници на едно календарно-юбилейно, а не литературно поколение. Соцреализмът по принцип не понасяше инакомислието, ярките творчески индивидуалности. На него му трябваха не граждани, а поданици.

Едва ли е нужно да се доказва, че април 1956-а не е нито граница, нито средищен етап в българската литература от втората половина на XX век. Превзнасяният като „исторически“ априлски пленум на ЦК на БКП нанесе най-много поражения в духовния живот на България, узаконявайки клишетата на соцреализма. Освен поредната лъжа за някакво „предпролетно размразяване“ този пленум-фантом, чиито документи не случайно бяха публикувани едва преди няколко години, узакони политическото насилие над поетическото слово. И резултатите не закъсняха. В поезията се настани един еднообразен лъжекласицистичен монументализъм, който втълпяваше и втълпяваше, че комунизмът

е първата и последната истина на тоя свят, че дори пред теглото ще свикнем да пеем и ще ни бъде весело; че трябва да се научим да виждаме врага си „спокойно и верно", да разбулим „лицето му черно", че „омразата не бива да угасва".

Тези ужасяващи клишета от новоговора на „социализъма" бяха част от една съвсем проста бакалска сметка: призракът на врага трябваше да поддържа постоянно един съвсем непризрачен страх. И всичко това се нарича-ше, може би не без основание, „вярност към революционните традиции". Писателският труд фактически се свеждаше до помощно средство в безогледната пропагандна машина на „развития", „зрелия" и не знам още какъв социализъм. Вездесъщата БКП–БСП старателно си отглеждаше и продължава да си отглежда придворни поети, които напразно се опитват да реанимират някогашната си литературна слава. Уви, те отдавна са надживели творбите си. От партийни маршове, верноподанически посвещавани на „генералния секретар" Тодор Живков, мнозина поети останах без глас, но пък някои бяха произведени в полковници и генерали. В прословутата си „Ода за СССР" Орлин Орлинов се опита да оправдае и възвеличи дулата на съветските танкове, насочени срещу Пражката пролет.

Не се глумя; опитвам се да си обясня откъде дойде унижението за българското поетическо слово, как стана така, че немалко поети доброволно се цаниха за псалмопевци на „партийната линия" и на априлството. Историята на най-новата българска литература едва ли се гордее с безподобната четиритомна антология „Априлски сърца" (Издателство „Георги Бакалов" – Варна, 1981, 1984, 1986, 1988). Писаните под строй и по команда посвещения „на XII конгрес на БКП и 70-ия рожден ден на вдъхновителя, твореца, организатора на Априлската линия др. Тодор Живков", „на XIII конгрес на БКП" за днешните млади звучат като някаква невероятна до фантастичност гротеска, която нищо не им говори. Но и за нашето поколение в литературата това беше всекидневие, чийто казармен ред малцина се осмеляваха да нарушат.

Ако искате да разберете не как живяхме социализма, а как *социализмът ни живееше*, отворете прословутите „Априлски сърца", където театърът на соцреалистичното двумирие и двумислие е разгърнат в цялата му абсурдистка помпозност и нищета. Тук Димитър Методиев – един от най-преданите псалмопевци на „априлската линия" – сериозно се беше заел да организира даже мечтите ни. Дали е разбрал, че това с партизански шмайзер не става? Преди години пък Ангел Тодоров пък съвсем сериозно обяви, че април бил „партиен месец". Лозунгът „Времето е наше" съвсем не е патент на СДС от романтичния му период. И други фигури от управителното тяло на тогавашното литературно министерство на „Ангел Кънчев" 5 се втурнаха да композират маршове в прослава на „априлското знаме" Живков. Евтим Евтимов така се захласваше да реди как трябвали още „души-фанатици на априлското

време“, че изобщо не усети как одите му се превръщаха в карикатура на априлството, в карикатура на вождизма изобщо. След словоблудията си за „знамето червеното, партийното, попътното“, за да остане верен на червения цвят, той се ориентира към винарска поезия в стил БСП. И през май 2006 г. получи от президента Първанов най-високия български орден за „изключителни заслуги в областта на културата“.

Любомир Левчев пък възпя „сладката белезница под име Комунист“. В споменните му романи „Убий българина“ и „Ти си следващият“, които трябваше да го канонизират за мъченик на системата и да му наложат едва ли не дисидентски ореол, миналото още веднъж победи бъдещето. Каквито и дисидентски маски да си слага сега Левчевият идеализъм, той си остава завинаги здраво свързан с комунистическо-имперската метафорика на „човека пръв“.

Антологията „Априлски сърца“, която днес никой не чете, както впрочем и цялата литература на априлството, е поредно доказателство: лозунговата патетика е калпав строителен материал не само в поезията. Уродливото сраставане на тоталитарсоциализма с литературата раждаше и още ражда недоносчета. Литературата на априлството великолепно „онагледява“ подмяната на специфично художествените с партийно-класови проблеми. Това е живот в клишета, тотален контрол над писателското слово. Българският писател беше поставен (а и сам се постави!) в унизителното положение едва ли не всяка минута и с всяка своя дума да се разписва, че е безпределно верен на партията и на социалистическия реализъм. Малцина като Ананас Далчев през 1969 г. можеха да кажат на всеуслушание пред студенти в Софийския университет: „Аз не разбирам какво е това социалистически реализъм“.

Партийността беше най-лесният и затова най-честият заместител на таланта. Уви, „над дарба, ум и памет се стъмва също“. Даже безподобният Александър Геров сигурно в минути на умопопрачение писа, прославяйки Живков: „В теб има нещо от Левски, / в теб има нещо от Ботев“. Иван Радоев пък прогласи, че ремсистите били омайвани от „едно червено условие в сърцата“. Само Добри Жотев, който отглеждаше живота си с честност, отмълви: „Виновен съм“. Преди по своя воля да се раздели с живота, Веселин Андреев се раздели с партията си и с всичките ѝ самолъжи. Наистина уникални бяха усилията на редица поети от вчера да направят песен от самоизлиянията си за вярност към „партийната линия“. Георги Джагаров, Любомир Левчев, Матей Шопкин, Орлин Орлинов, Божидар Божилов, Лъчезар Еленков, Лиляна Стефанова, Владимир Голев и колко още съвсем сериозно тръбяха планетарното и вселенско нашествие на комунизма. „Новогодишна честитка“ на Джагаров до Живков „Размахвайте дори юмруци, / но ни водете към възход“ е образец на делириум с поетически претенции. Партокрацията съвсем сериозно се надяваше, че с „априлската литература“ ще си осигури литературно без-

смъртие, неръкотворен вечен монумент. Затова си откриваше ферми за партийни поети, награждаваше ги с академични титли и звания, с височайши поръчани международни награди и щедро платени проводи на Запад – или както тогава се казваше, „по второ направление“. И дори през ум не ѝ минаваше, че така ги убива.

Някога българските поети загиваха в Балкана или на война. „Развитият“ социализъм ги убиваше с високи постове, високи привилегии и безотчетни контрактации. Тоталитарсоциализмът трябва да бъде осъден и за жестокия геноцид над Словото, брутално превърнато в съучастник на разчовечаването на човека. Тя трябва да бъде съдена и за бавната предизвестена смърт приживе на поети като Левчев, Джагаров, Павел Матев и колко още, приели драговолно да бъдат шарените лъжесвидетели на системата. Любомир Левчев, който твърдеше, че звездите били негови, отдавна е забравил колко струва билетът до Кремиковци. Литературата му все повече заприличва на някакъв нелепо тържествен, бавен марш на място. Георги Джагаров, който се смяташе кръстник на априлството и който ни заклеваше да не падаме „на колени“, сам падна на колене пред „Първия“, посвещавайки му стихчета, недостойни даже за албума на някоя гимназистка. Елин Пелин и Александър Балабанов може да са били някога в ловната дружина на цар Борис III, но оди не са му посвещавали и не са превръщали този факт в устройство за кариера. Властта на словото им е била достатъчна. В априлското блюдолизничене около умопомрачителните клишета (и около трапезата) на тоталитарсоциализма има дълбоки комплекси, които си заслужават изследването.

Някой трябва да извика мъртвите думи – не за съд, а за спомен, колкото и тежък да е той. За да не се повтаря – поне в стих, жалкият карнавал на лъжата. Помня мълчанието на Атанас Далчев, който казваше, че поетът се познава и по това, което не си позволява да напише. Даже Иван Мирчев, който беше емблема на късния български символизъм, написа стихотворение за „червената ласка“, без да подозира колко кърваво-червена е тя.

Очевидно е тоталното обезличаване на човешкото в грамадната част от литературата на априлството. Кухият патос, лозунговата агитка, автогероизирането там станаха общозадължителни. Не случайно в нея бяха на особена почит незнайните хора: незнайният воин, незнайният строител; тях никой не искаше и да ги знае. От българската поезия бяха изтрити всички думи с протестен корен. За априлството у нас се е говорило и писало повече, отколкото за Априлското въстание. Живяхме болно и безпаметно време, когато един партиен пленум предопределяше живота ни за десетилетия напред. По всичко личи, че част от ултериора на това време и днес се повтаря с тоталната рекомунизация, която ни залива отвсякъде. Митът за априлството не е присъда, а памет за утре.

ИЗВОРОЗНАНИЕ И БИБЛИОГРАФИЯ

ИЗОБРАЖЕНИЕ И ЕДИНОГРАФИЯ

Александър Йорданов
Институт за литература – БАН

Епистоларни изповеди в личния архив на Владимир Василев

Личният архив на големия български литературен критик Владимир Василев се съхранява в Държавния исторически архив, фонд 373, и включва два инвентарни описа.

В **инвентарен опис № 1** са представени главно писма от и до Василев, интервюта и изказвания по различни литературни въпроси, статии в чернова, бележки върху прочетени книги, справки за финансовото състояние на списание „Златорог", пространни „изложения" до политически дейци и „ръководни фактори" в културата, заявки за книги, списъци на сътрудниците на „Златорог" и други документи.

В **инвентарен опис № 2** са описани една част от книгите, които е притежавал редакторът на „Златорог". Това са главно литературнокритически изследвания, книги върху литературната история, изследвания върху драматургията, книги с автографи от известни наши писатели и поети и др. Достатъчно е да се посочат избраните съчинения на В. Г. Белински, книгата на Юрий Айхенвалд „Силуеты русских писателей", книги на Георги Бакалов и Александър Балабанов, на д-р К. Кръстев („Млади и стари" – с пожелание) и д-р К. Гълъбов, на А. К. Воронски („Исскуство как познание жизни и современность" – 1924 г.), на Едуард Ханслик и Пол Елюар, на Иля Еренбург („Портреты русских поетов" – 1922 г.) и Анатолий Луначарский („Критические етюды" – 1925 г.), на Виктор Шкловски („Теория прозы" – 1925 г.) и Борис Томашевски („Теория литературы" – 1925 г.), на Йоханес Фолкелт („Изкуство и морал" – 1926 г., заета от Георги Цанев), на В. Фриче („Социология искусства" – 1930 г. – получена от Христо Радевски), на Е. Щайгер („Новая драма" – 1902 г.) и вече като свидетелство за едно по-различно време – „Основи на марксистко-ленинската естетика" (1960 г.). Представям по-скоро само тези от книгите, които говорят за един системен интерес на Василев към проблемите на литературната теория и критика, включително към традициите на руската литературна теория и критика, както и към актуалните търсения на руския формализъм и руската вулгарно-социологическа литературовед-

ска школа. Присъствието на тези книги в личната библиотека на Василев дава отговор на много от непрецизираните „обвинения“ към неговия „творчески метод“ като лишен от сериозна теоретична основа. Несъмнено това са книгите и авторите, от които той е черпил информация и аргументи при теоретическите полемики, които води с Тодор Павлов („Бараж от литературни формули“). Важно е да се отбележи, че архивът не е пълен и не съдържа всички книги, които е притежавал редакторът на „Златорог“.

Интерес представляват и книгите от сферата на театрознанието и драматургията. В периода 1924-1938 г. Владимир Василев четири пъти е директор на Народния театър. Като директор той дава разрешение да се постави и играе първата съветска пиеса в Народния театър, факт, който рязко контрастира с доминиращото главно в марксическите среди становище за известния критик като „враг на прогресивното изкуство“.

Отделен дял представят книгите с автографи. Веднъж поставен, авторафът става част от рецептивното битие на книгата. Чрез него авторът на творбата още по-точно определя своя адресат. Автографът търси адресата, но и дава достатъчно информация за адресанта. Няма съмнение, че всички известни български писатели, особено след 1920 г., когато Василев започва издаването на „Златорог“, са подарявали книги с автографи на маститя редактор и критик. Впоследствие тази ценна колекция е оставена на произвола на съдбата. Част от нея изчезва по време на бомбардировките над София и след опита за „експроприиране“ на дома на критика непосредствено след 9 септември 1944 г., както и по време на няколкото „официални“ обиска, организирани от служители на ДС при съдействието на „народната милиция“. Особен интерес представляват книгите с автографи от „леви“ писатели, някои от които по-късно се включват активно в хора на отрицанието след „победата на революцията“. Така някои леви писатели са подарявали редовно почти всичките си книги. Младен Исаев е подарил с автограф „Тревожна планета“, „Човешка песен“ и „Поема за Вапцаров“.

От стотиците архивни единици, които съдържа инвентарен опис № 1, в настоящата публикация представям само част от онези писма, справки, бележки или други документи, които имат литературноисторическа стойност. Те са свързани с важни лично-творчески отношения, с характеристика на творци и издания, с оценки и мнения за литературни творби, списания, периоди в българската литература. Епистоларното наследство на Владимир Василев го характеризира като **централна литературна личност**, литературен критик, към когото са изпитвали респект дори най-големите му литературни противници. Писмата говорят достатъчно красноречиво за тази му роля. Същевременно те документират отношението към него на известни писатели и поети, разкриват малко познати или неизвестни подробности от неговият

личен живот. Открехват „интимните“ тайни на някои шумни литературни свади и скандали. Дават и достатъчно пълна представа за важната роля, която списание „Златорог“ е играло в българския литературен живот между двете световни войни. Представените писма от и до Елисавета Багряна, Боян Пенев, Куна Герова, Блага Димитрова, Радой Ралин, Никола Фурнаджиев, Владимир Топенчаров, Андрей Гуляшки показват различни страни от мисленето, характера, ценностните ориентации, включително и политическите позиции на Василевите кореспонденти. Подчертават и обратната връзка – как Василев оценява, коментира и представя своите кореспонденти чрез епистоларното слово. Специално и отделно внимание заслужава пространното изложение на Владимир Василев до министър-председателя Вълко Червенков, което представлява не само дълбоко правдива и ярка изповед и своеобразна равносметка, но и мощен израз на гражданска смелост и доблест в един период на подтискаща тоталитарна диктатура и политическа цензура.

В досегашните публикации на писма от архива на Владимир Василев вече са получили гласност писма на Николай Райнов, Йордан Йовков, Николай Лилиев, Владимир Полянов, Асен Разцветников и др. Важни в това отношение са публикациите на Виолета Пълова „Някои неизвестни писма на Йордан Йовков, Николай Лилиев и Николай Райнов“[1]. и на Райна Николова „Писма на Асен Разцветников“[2]. През 1989 година успях да публикувам в сп. „Литературна мисъл“ част от епистоларните материали в архива на Василев[3]. Представих писмо на Елин Пелин, част от писмата на Елисавета Багряна и Боян Пенев, писма на Константин Кисимов, кореспонденцията с акад. Николай Державин, писма от Боян Дановски, Матвей Вълев, Ангел Каралийчев, Емилиян Станев. Тази публикация бе последвана и от „скандалната“ за онова време публикация на писмото на Владимир Василев до Вълко Червенков по повод речта на политическия деец пред събранието на писателите – членове на БКП, от 28 дек. 1955 г., която стана възможна благодарение на куража на редакцията на сп. „Отечество“ – да го публикува и дори да подкани към дискусия „специалисти по история на българската литература и по история на БКП“, които да направят „обстойни публикации“[4]. Предполагам, че последвалите след 1989 година обществено-политически събития са осуетили възможността за подобна дискусия, затова и в настоящата публикация си позволявам отново да върна този епистоларен текст на Владимир Василев – заедно с бележки и коментар, което не бе възможно в „онези години“, за да може по-пълно да се документира този момент от живота и премеждията на главния редактор на „Златорог“ с политическия режим след 9.IX.1944 г. По този начин своеобразно се допълва и изнесеното за Владимир Василев като документи и информация от архивите на Държавна сигурност в изключително ценната книга на Цвета Трифонова „Писатели и досиета“[5].

Писма от и до Елисавета Багряна (ф. 373, инв. оп. 1, а. е. 24)

Това е малка част от разменените през годините писма между Владимир Василев и Елисавета Багряна. Известна е ролята на Василев за откриването и утвърждаването на таланта на голямата българска поетеса, както и за издаването на нейната първа книга „Вечната и святата". В сп. „Златорог" (1922, № 9) за първи път се появява „непознатото име" Е. Багряна със стихотворния цикъл „Юг". Кръстник е Владимир Василев. В края на м. декември 1927 г. с активното редакторство на Владимир Василев, включително избор на шрифт, оформление на корица, излиза „Вечната и святата" – една от вечните книги в българската поезия. Публикуваните тук писма показват чисто приятелските отношения между критик и поетеса, откровеността на общуването между двамата.

През 1923 г. повечето от сътрудниците на „Златорог" имат възможност да посетят Германия. За мнозина от тях това е и първа среща с Европа. В писмото си от 11 ноем. 1923 г. Багряна споменава и кръга от писатели и поети, с които в момента е в Берлин, не пропуска да поздрави и съпругата на Василев, Цвета Ленкова. Показателно е и нейното отношение към Василев (*„за тебе чудо бих сторила – и невъзможното – възможно"*), както и играта на „поетическа" кореспонденция (писма в стихове от 1929 г.). Важен източник за настроенията и начина на изразяване на Багряна, само година след смъртта на Боян Пенев (25 юни 1927 г.), са нейните писма, пълни с каламбури за „чернокожи и червенокожи" „египтяни" от 1929 г. Силно въздействаща е и оценката, която се съдържа в пощенска картичка на Багряна от 21 септ. 1940 г., свидетелство за чувствата, с които поетесата посреща освобождението на Добруджа от румънска окупация.

И последният детайл. След 9.IX.1944 г., когато Василев е вписан като „народен враг", изключен от Съюза на българските писатели и оставен без почти никакви средства, един изглеждащ чисто „битов" жест говори много за отношенията между двамата.

Здравейте драги Владимир Василев,

Струва ми се, че малко със закъснение (по „вашенска") представа иде моето приветствие, но какво да се прави, – нали ние тук живеем в голям мащаб, та и понятията ни за единиците мерки – временни, пространствени и пр. се измениха: левовете стават милиарди и билиони, метрите – километри, минутите – часове, дните – месеци. Така че, в същност като ви се обаждам след един месец от пристигането си в Берлин, това значи, че се обаждам след един ден, а това е вече нечувана акуратност... Само не се ядосвайте, моля Ви се!

И така, тук съм. В отдавна мечтаната чужбина. Какво да Ви кажа? – голямо, грандиозно, ако искате красиво, умно, широко, свободно, и пр. и пр., но не е ново, изненадващо, непомислено, непредставено, непреживяно вече с нашата фантазия там, в малката и бедна родина. Затова се почувствувах тук у дома си. Повече, за жалост, отколкото там. […]. Навярно в някой от миналите си животи съм живяла тук, затова всичко ми е тъй познато. […]. С Николай и Георги Райчев се виждаме всеки ден. Добре са, много здраве. С Чавдар Мутафов и „бабичката" му – тоже. А Вие там как сте? Какво става със „Златорог" – още не е ли излязла октомврийската книжка? Почваме тук да се безпокоим […]. Много здраве на всички „златорожци" от най-стари, до най-млади, от двата пола. На Цвета пък „специално".

И на Вас

Мюнхен Лиза

11.XI.23

Париж, 3.X.1928

Владник (1), chère (2),

Така, а – значи трябвало да замина аз, за да се съберете! Добре, щом аз съм пречила, молете бога да остана тук, колкото може повече, пък вие там се събирайте. […]. Ами прати ми, моля ти се, „Златорог", че ще забравя да чета български! Па ще почна и да пиша стиховете си на френски (а тук тираж голям) – и тогава вече никога няма да се върна в България. (Може и по други причини: един египтянин, който ме нарича „ma reine Elisabeth" е залудял да се жени за мене. Ако ме много разлюбите, ще се хвърля, а!... Виж това вече ще бъде влияние на „Magie noire").

[…]

Благоволи някога пак да ми се обадиш. Аз, наистина, тук съм в „сърцето на света", но частица от моето сърце все пак е останала в сърцевината на Златорог... […]

1. Окончание специалитет на пансиона М. Пенкова
2. Французко влияние

Париж, 11.I.1929 г.

10 ч. в.

Владо братко,

Твоето писмо ме намери, за жалост, не в Мулен руж или Фоли Бержер (дето, между нас казано, още не съм стъпвала), а в леглото – и то, нито с чернокож, нито с червенокож, а с – Валенция (т.е. – инфлуенца). Както винаги, и в този момент Снижина беше при мене, четохме писмото ти заедно и се

смяхме от сърце. – Всичко добре, ама защо така късно ми съобщаваш за стихове! – Нали си ме знаеш, че съм мързеливичка и че трябва да ме подсетиш по-отраничко, за да приготвя нещо за пред хората. […]

Разбирам твоята редакторска мъка, и, нали знаеш, – за тебе чудо бих сторила, и – невъзможното – възможно...

Ако ми беше драснал преди няколко дена само две думички: приготви стихове! – ето, утре рано, в 7 ч. тръгва Снижина и на 14 щеше да ги получиш, а сега, незнам какво да правя! – В проект ми се мяркат два цикъла: 1) От двата бряга и 2) Големият кръстопът […]

Лиза

София, Коледа 1929 г.

Лиза,

На едни хора не пиша – защото не искам; на други – искам да пиша, но не намирам време; а трети – знам, че и без писане са сигурни в любовта ми, т.е. те знаят, че и когато хич и не помислят за мене, аз постоянно мисля за тях. Mercі! И с какво отвръщаш на нашата любов, моля? Ще видим, какви са тия чернокожи и червенокожи на които позволяваш там в Париж да се увъртат […] За всичко сметка ний държим, ще се върнеш и тогаз ще видим.

2.III.1929 г., Париж

Изглежда, че колективното ни с Дора произведение
Не ти направи никакво впечатление!
Нито пък художествената му илюстрация
предизвика твойта овация.
– Докога, о, ние вдъхновените – птиците –
ще бъдем изяждани от критиците?...

Все пак добър е Бог –
получи се и януарския Златорог. –
Но този пофранцужен Вежен
(дето иска да е като Николай, т.е. като Нарцис нежен)
дали беше наистина неизбежен?
(Все пак, не е съвсем безнадежен...)
– Това са, разбира се, само задявки –
Можеш да им отговориш с прозявки,
и ако си в момента лош -
да ги хвърлиш веднага в своя кош...
Но Дора казва: тази пуста Лиза
– с нея се на глава не излиза!

Хайде много здраве и на добър час –
отивам да се разхождам из Париж аз.

Лиза

Картичка от Балчик

21.IX.940

Драги Владо
Ето ти една карта с една историческа дата! Толкова съм щастлива, че заедно с войската минах старата граница и влязох в Добруджа. Никога не съм преживяла по-голямо вълнение, никога не са се проляли повече сълзи – сълзи на радост! Неповторими неща. Хиляди поздрави!

Лиза

18.I.1941

Лиза,
Дойде време да се дава
книжка първа, а нямаш представа
какъв зор. Ни едно стихотворение!
(Да се отчаеш от това положение).

Затова редакцията почитаема чака,
Че ще поведеш ти стихотворната атака –
Както подобава на истинска амазонка
(разбира се, – и златорожка примадонка).
[…]
Твой покорен и колянопреклонен
(по правилата всички на салона)
г-н редактор

12.V.1946

Удаде ни се да се сдобием с една агнешка плешчица. – Бутнах я във фурната и помислих веднага за Вас. Елате на обяда да си я хапнем заедно – Без церемонии!!

Лиза и Алек

Писма от Боян Пенев (ф. 373, инв. оп. 1, а. е. 154)

В своите лекции по история на българската литература между двете световни войни проф. д-р Елка Константинова още през 70-те години на миналия век обръщаше специално внимание на значението на „информационните детайли" в кореспонденцията между поетите, писателите и литературните критици като реални „оценъчни масиви". Такъв е случаят с писмата на Боян Пенев от Полша. В първото от тях става ясно, каква е защитната реакция на истинския български интелектуалец спрямо разпространената „чрез Белград" информация за *„революция от страна на земеделци и комунисти"*. И същевременно изразената хуманна позиция против преследването на комунистите след потушаването на септемврийския бунт. Второто документира част от творческите планове на Боян Пенев по време на неговите ангажименти в Лвов.

Краков, 22.IX.923

Уважаеми г. Директоре на Народния театър, редакторе на „Златорог", правниче в Апелацията, имаме чест да Ви съобщим, че пристигнахме благополучно в градът на Ягелоновците. Първата ми длъжност тук е да Ви се обадим и да Ви известим, че винаги мислим за кръстеното от нас отроче от мъжки пол. Завързахме вече връзки с най-добрите тукашни списания. Снощи бях с редакторът на най-голямото Краковско списание […]

Започнах писмото си в хотела и го продължавам в Академията на науките. Оня ден полските вестници съобщиха, че в България избухнала революция от страна на земеделци и комунисти... Разбира се телеграмите изхождаха от Белград. Веднага ги опровергахме най-категорично. Всъщност все трябва да става нещо там. Най-малкото: жестоко преследване на комунистите. Не го намирам за много разумно.

Лвов, 27.V.924 г.

Драги Владо,

Представям си с какво възмущение започваш да четеш писмото ми. Признавам се за виновен. Бъди прочее великодушен. Не съм забравил нито приятелските си задължения, нито задълженията си към „Златорог". Условията не ми позволяват да ги изпълня на време. Повярвай ми – в Краков и Варшава бях претрупан с работа – с лекции в Университета и вън от Университета. При това на чужд език. Официални и приятелски срещи, запознанства, неизбежни задължения и дните и месеците минаха неусетно. И тук не съм свободен, но

на всеки случай по-добре се чувствувам отколкото в Краков и Варшава. Живея в дома на Каспрович. Грижи се за мен тук майката на г-жа Каспрович, рускиня, 70-годишна бабичка – извънредно добра и мила. Да бях Каспрович, щях да и посветя един сонет […] Твърде много впечатления имам и не знам за кое по-напред да пиша. Ти само една кореспонденция ли искаш – или биха могли да бъдат две-три? Горе-доле съдържанието им ще бъде: – общо за литературния живот в Полша, течения, влияния, списания, нрави; Варшавската филхармония, концертите в Полша, общо за съвременната полска музика; бих желал да напиша нещо повече за Шимановски, най-големия съвременен полски композитор; за полските театри (Краков, Варшава, Познан, Вилно, Лвов) – вред бях и видях всичко (с очите си). Да пиша ли и за художествените изложби? Не видях там нищо, което да се отличава с особена оригиналност. Твърде много шарлатанство и претенциозност (както у нас), маниерност, подражателност – твърде малко истински дарби. […]

Писма от Куна Герова (ф. 373, инв. оп. 1, а. е. 56)

Трите писма на Куна Герова, майка на поета Александър Геров представляват красноречиво свидетелство за отношението в семейство Герови към Владимир Василев. И за това, как обвиненият след 9.IX.1944 г. в „реакционност“ критик само месеци преди това е помагал и се е опитвал да спаси един от талантливите поети на България въпреки неговите „леви“ убеждения.

Уважаеми господин Василев,

Преди всичко се извинявам, че Ви пиша с молив, но като нямам мастило понеже сме избегали от София така, както всички, аз вярвам ще ме извините. Вие може би ще се зачудите, че Ви пише една непозната жена, но знайте уважаеми господин Василев, че аз Ви познавам много добре, познавам Вашата култура, интелигентност, възпитаност и най-важно Вашето добро сърце, познавам Ви от разговорите с моя син Александър Цв. Геров, когото и Вие познавате и на когото неведнъж сте правили добрини, за което той и аз неговата майка не ще можем да Ви се отблагодарим. Повече от един месец аз не знаех къде се намира той, както знаете той беше войник служеше като санитар кандидат-подофицер в рентгеновия институт евакуиран сега в с. Врачеш Ботевградско, на 11 март той е бил задържан от полицейските военни власти и откаран на къде, никой не знае. Вие можете да си представите ужаса, който изживява една майка, до като най-после получих вчера от него писмо, че се намира в ц. затвор като политически престъпник. И в писмото за никой не пише, само за Вас, да Ви пиша и питам дали излиза сп. „Златорог“, за да Ви

изпрати стихотворения и да се застъпите за него. Аз Ви моля уважаеми господин Василев направете всичко възможно за него. Вие го познавате, че той не е способен на нещо лошо, той не е влизал в никакви организации, не е задържан никога, нито за минута в участъците, това е зачудило и неговото началство, което мисли и така е, че това е някаква лъжлива клюка. Няма какво да Ви обременявам повече с писмото си и като повтарям, че го познавате, той не е способен с неговото добро сърце на нищо лошо, аз ви моля, направете нещо за него, за което аз никога, никога няма да Ви забравя.

Моля Ви да наредите имал да взема за книгата малко пари от Хемус да му ги изпратят ако е възможно и още изпратил по-рано някакви стихотворения на г-н Министъра на външните работи[6], да ги прегледа и даде да се напечатат в „Златорог". Аз Ви моля да ме извините за всичко и като се надявам на Вас оставам с почит.

13.IV.1944 г. К. Герова

29.V.1944 г.
Звъничево

Уважаеми Господин Василев,

Благодаря Ви много за писмото, с което ми съобщавате къде се намира моят син Александър Геров и за грижите, които сте положили за него и дано Бог помогне аз и той малко поне да Ви се отблагодарим някога. Той сега е преместен в казармения затвор при школата за запасни офицери. Моля Ви господин Василев, съобщете на един от вашите познати адвокати, къде се намира Александър, за да отидат при него и защищават по делото, което се очаква. Той е задържан за много дребна работа, че не е доложил на началството си една работа, за която е чул. Затова още веднъж Ви моля за това, като аз се задължавам, да им заплатя хонорара. Благодаря много за грижите Ви по Александър. Аз никога, никога не ще забравя, както и той не Ви забравя и не ще може да Ви се отплати.

С почит: К. Герова

Уважаеми Господин Василев,

Бях на 28 м.м. при Сашко. Той е добре, очаква насрочване на делото, а може би и без дело ще се свърши. Г-н Василев при него не е идвал никой адвокат, аз се срещнах с един адвокат Ив. Куневски той обеща, ако има дело да го защищава за десет хиляди лв. Той Александър е получил писмото Ви и ме помоли да Ви пиша и благодаря за всичко, той не Ви е писал, защото писането става много трудно с разрешение и пр., за това аз Ви пиша и благодаря и

от негова страна за всички грижи, които положихте за него. Дано Бог помогне да се видим и изкажем благодарността си към Вас лично.

С почит: Герова
5.VIII.1944 г.
Звъничево

Писма от и до Блага Димитрова (ф. 373, инв. оп. 1, а. е. 76)

Блага Димитрова остана приятно изненадана, когато ѝ съобщих за намерените нейни писма в архива на Владимир Василев. Тя ги помнеше много добре и ги смяташе за безвъзвратно изгубени. Писмата са важно свидетелство за позициите, които в този период отстоява младата поетеса – позициите на „лявата идея" (*„Аз не мога да променя убежденията си..."*). В левите творчески среди сътрудничеството в „Златорог" е било равносилно на предателство на идеята, на ренегатство. Ясно проличава раздвоението на младата поетеса – между желанието да бъде близо до един творчески кръг, в който истински би израснала като творец, и дадената дума пред „идеята", която ще донесе по-късно много нещастия и трагизъм в България. Заедно с един режим, който времето категорично отхвърли. Затова и повече от красноречива е оценката, която Димитрова дава за редакторските качества на Владимир Василев (*„Вашите забележки относно стиховете ми се врязаха в паметта ми завинаги"*), за неговите качества като литературен критик. Показателно за характера на критика, за неговата добронамереност и искреност като човек е и напътствието на Василев (*„...пазете там дето сте самостоятелността си"*). И иронията, с която напомня за „буржоазната обстановка".

26.III.1944 г.

Уваж. Господин Василев,

Прочетох във вестника за вашата културна дейност в с. Койнаре. Много се зарадвах, че можах най-после да науча къде сте. Трябва непременно да Ви кажа някои неща, господин Василев, колкото и да ви изненадва това. Отдавна търсех случай да Ви се обадя, докато бомбардировките не ми попречиха. Неудобно ми е и съвестно да отнемам времето Ви с дълго писмо, за това ще се помъча набързо да Ви обясня причините, които ме тикат към тая смела стъпка. Смела, защото аз зная, че за Вас съм едно невъзпитано момиче, което не заслужава никакво внимание. И Вие имате пълно право да мислите така за мене.

Само да бихте знаели каква борба изживях, докато се реша да печатам в „Изкуство и критика“. Едва ли бихте повярвали, ако ви призная, че имаше моменти, в които бях готова да се откажа от всякакво писане, от всякаква литература. Аз Ви казах веднъж, но Вие като че ли не обърнахте внимание на това и сега искам пак да Ви повторя: към Вас аз чувствувам една просто неизразима признателност. Вашите забележки относно стиховете ми се врязоха в паметта ми завинаги. След оня разговор с Вас се почувствувах изведнъж напътена и във формално отношение, а също относно новата съвременна тематика на поезията. Дори без да забележите, Вие тогава ми набелязахте няколко идеи за други неща, които аз по-късно използувах. Това пред всекиго съм признавала: Вашето чувство за поезия, вашите познания са несравними. И колко пъти съм чувствувала нужда от съветите Ви! Но аз не можах да се явя пред Вас г-н Василев, нямах право да искам от Вас напътствие, понеже не мога да печатам във вашето списание. Вие знаете това. Аз не мога да променя убежденията си, въпреки влиянието, което Вашата личност упражнява върху мен. Зная, че Вие ще кажете, че истинското изкуство не познава граници и фронтове. Аз не мисля така.

А за мен беше такава гордост, че Вие ми казахте тогава, спомняте ли си: „Нищо, че стиховете за сега не струват много – и Багряна започна със слаби стихове.“ И аз бях напълно сигурна, че под Вашето ръководство и аз бих могла да напиша нещо хубаво. Но трябва да бъда честна и към себе си и към Вас, колкото и да чувствувах нужда от Вас, колкото и да ми се искаше така да мога и при вас да бъда и при другите. Не зная дали ме разбирате добре. Може би, всичко Ви се струва смешно, погледнато от вашите естетически позиции, но за мене, уверявам Ви, това беше най-сложния въпрос, който до сега ми се е изпречвал. Още не съм се успокоила. За мен е напълно ясно, че нямам никакво право да търся Вашите съвети и Вашата литературна среда, но в същото време ми е много мъчно, че се лишавам от много възможности за успешна работа. Единственото, което мога с чиста съвест да направя, това е да Ви благодаря за трогателното внимание и за тъй полезните Ви съвети и да оставя Вие да решите дали съм наистина толкова невъзпитана, колкото се показах от вън.

Четох Вашата статия в „Зора“ за Войникова и за П. Йорданов[7]. Още не мога да повярвам, че такива културни, такива редки хора за българската литература са вече изгубени. Мъчно ми е, че не ги познавах от близо. Толкова неща съм можела да науча от тях. Особено П. Йорданов винаги ми е правил силно впечатление (не толкова със стиховете си, колкото с литературните студии). Разбира се, не съм съгласна с неговото виртуозно поддържано становище, но все пак признавам, че го четох с възторг и очудване. На българска почва рядко могат да израстнат такава оригиналност и такава европейска културност, съчетани в един човек. За него ми е говорела и г-ца Надежда Китанчева. Тя го познава от Италия и дано е възприела от него тая негова култура и преклонение пред всичко истински красиво. Много ще съм Ви благодарна, г-н Василев, ако сте във връзка с нея, да я помолите да ми се обади. Ние с нея,

отдавна сме решили, че сме „смъртни“ врагове във вкусовете и разбиранията си, но това не ни е пречило да се търсим и обичаме. Поне, доколкото това се отнася до мен, мога да кажа, че съм била искрено привързана към нея и ми са били много приятни нашите спорове. Завиждала съм ѝ, че нея нищо не спъва да се радва на вашите беседи и напътствия. Но, както тя се изразява, тя носи на врата си „златорожка“ марка, а аз не мога да си туря такава марка.

Г-н Динеков ми казваше, че сте забелязали, че не Ви поздравявам. Това много ме огорчи. Това вече надхвърля границата на невъзпитанието ми, ако е истина, но аз не мога да си спомня ни един-единствен път, когато съзнателно съм избягнала да Ви поздравя. Нещо повече: аз търсех случай да Ви видя и да поговоря с Вас. Редовно посещавам лекциите в Германския научен институт също с надежда, че там ще имам възможност да Ви обясня на спокойствие, колко много съм виновна пред Вас и как всичко е непоправимо.

Още веднъж Ви моля да ме разберете и, ако е възможно, да ми простите.

С най-хубави чувства към Вас

Блага Димитрова

Блага Димитрова
Койнаре
29.IV.1944 г. Панчарево

Госпожице,

Не знам как да се чувствувам от писмото Ви: огорчен или поласкан – страхувам се да не ме вземете за суетен. Затова най-добре да се направя индиферентен, т.е. неутрален, което в това военно време носи предимства.

Не мога да открия защо трябвало да Ви считат невъзпитано момиче. Невъзпитано – не, но тероризирано от внушения или предубеждения (все едно) – по е възможно. В никой случай обаче не бих искал да споря или да Ви възразявам каквото и да било. Предоставям на годините повторно да оценките сама съображенията си.

Няма следователно основания да Ви бъда сърдит. Толкоз повече, че твърде много съм свикнал – щом направя някого или някоя моя симпатия, веднага друг някой да ми я отнема. И в живота, и в литературата, и в театъра. Какво да правим сега, че и случаят с Вас излезе такъв.

Това не е най-подир толкоз важно. Важно е да станете едно хубаво име в литературата ни и аз да имам повод да изкажа радостта си от това.

Във всеки случай доверителността на писмото Ви ме много задължава (без малко щях да забравя, какво съм писал по-горе и да кажа „трогва“). Ако наистина считате, че в онова, което съм Ви казвал в къщи нещо е могло да бъда полезно, позволил си бих да прибавя: пазете там дето сте самостоятелността си. И много още други неща.

Пиша Ви пред „ламбада жумяща“, която непрекъснато ми пърпори (от фитила ли, от газта ли е, не знам).

Тук са Фурнаджиев, Дора Габе и Русалиев. Един вид малко разпръснато златорожко ято (добре че сте далеч от него). Много сме претеснени в тая стаица (жил-площ 2. 50/2. 50). Вий в Панчарево сигурно сте при по-буржоазна обстановка.

Много поздрави

Вл. Василев

Писма от и до Радой Ралин (ф. 373, инв. оп. 1, а. е. 172)

На 14 ноем. 1944 г. с протокол № 4 на Управителния съвет на Съюза на българските писатели Владимир Василев е изключен от Съюза с аргумента: **„Политик-организатор и проводник на литературната реакция у нас“**. Седмица по-късно, на 22.IX.1944 т. Василев е задържан от органите на Комитета за държавна сигурност и изпратен в Централния софийски затвор с обвинението **„водач на литературния фашистки фронт“**. Досието му е предадено на народния обвинител, писателят-комунист Никола Ланков. За този период от живота на Василев и „работата“ на сътрудниците на Държавна сигурност по неговото следене подробно разказва Цвета Трифонова в „Писатели и досиета“. След излизането от затвора започва „ходенето по мъките“. Жилището, което писателят притежава на столичната улица „Цар Борис“ № 80 и което се състои от стая, хол и кухня, е експроприирано и в него се опитват да настанят друго семейство. На 23 окт. 1945 г. с решение на районния съд по жилищните въпроси на Василев се разрешава (какво благородство!) „да ползува една стая самостоятелна“ в собственото си жилище. В началото на 1947 г., благодарение на застъпничеството на Хр. Радевски и вероятно В. Андреев, Владимир Василев е възстановен като член на Съюза на българските писатели и получава членска карта № 79, издадена на 15 март. Няколко дни по-късно СБП му издава удостоверение, че е редовен член на Съюза и като такъв има право на допълнително помещение за работа. Трябва да мине обаче повече от година, за да се признаят правата му и върху това „работно помещение“ в собствения му дом (19 ноем. 1948 г.).

По-късно, през 1952 г. въпросът за жилището на Василев отново става открит. С решение от 29.III.1952 г. жилищната комисия за пореден път оставя на разположение стаята на критика в собственото му жилище. Същевременно безпаричието е ежедневен негов спътник. Работи като коректор. В рамките на този именно период се вписва и кореспонденцията с Радой Ралин, която документира бездната, която разделя „възторжения свят“ на „строителя на социализма“ от нормалния, вътрешно вглъбен и достоен свят на истинския творец Владимир Василев. Разбира се, ще минат години и поетът от

възторжен певец на „родния социалистически въздух“ ще се окаже на точно противоположни позиции и ще доживее комунистическият режим да го титулува неофициално със званието „официален дисидент“. Но това е много, много по-късно. В периода на сталинизма Ралин, за голямо съжаление, е на „тъмната страна“, до тези, които ще останат в българската история с политиката на репресии и унищожаване на цвета на българската интелигенция. Затова и възторженият тон в неговите писма граничи с абсурда на самата действителност. И рязко контрастира както с проблемите, пред които в този период е бил изправен самият Василев, така и с неговата творческа нагласа и изповед.

Картичка от Шомау (Югославия)

10 юли 1947

[…] Желая Ви щастието да минете по тая линия и видите най-интересния град в Югославия – Сараево. Тук младежта работи с рядък ентусиазъм. Има бригадири от Англия, Австрия, Палестина, Норвегия, Швеция, Дания, Канада, Румъния и Унгария. Тук наистина се изгражда едно братство на младежта!

Стискам Ви сърдечно ръката. Поздрави на Вас и познатите.

Радой Ралин

Прага, 25 септември 1949 г.

Здравейте другарю Владимир Василев,

Поздрав от нова, червена Прага!

Радвам се, че Ви наричам другарю – това, което Вие не можахте да видите в нашите теоретически книги, даде Ви го нашата социалистическа действителност. Какво нещо, само да дишаш нашия роден социалистически въздух – и ставаш неусетно нов човек. Вие се плашехте от социализма, мислехте, че той ще убие Вашето литературно дело. А то стана обратното – социализмът Ви подмлади. За две години Вие израстнахте толкова, колкото не сте расли за 20 години в стария строй.

Аз чакам да прочета нещо ново от Вас. За ентусиазма на нашата нова младеж, за нашият неудържим устрем напред. Сега, когато съм в „културния“ запад, виждам колко ние сме напред, напред, колко сме свободни. Ако ви остане време, моля Ви пишете ми. Поздравете другарката си, Фурнаджиеви и всички.

Радой Ралин

1 април 1950 г.

Драги Радой

Картичката ти от 25 септември м.г. получих още тогава но,... всичките си писма аз почвам с това „но“, т.е. с обяснения, извинения и осуквания, защо съм закъснял с отговора си. Ти си поет, следователно предполага се, че имаш достатъчно фантазия да си обясниш причините и дори – ако действителни причини няма – да ги измислиш, само и само да ме оправдаеш.

Ако бях г-ца щях да взема думите ти, че след 9-и септември съм се бил подмладил, за комплимент и щях да се имам твърде щастлив. Уви, възрастта ми (пък не само тя) не позволява да се подавам на такива изкушения. И тъй: моето самочувство е друго и уверен съм, че то има повече основания отколкото твоето впечатление от мен – макар инак да вярвам напълно в искреността ти. Не знам, в какво виждаш израстването ми за тия две години, толкоз, колкото не съм бил израствал за 20 години по-рано. Няколкото статии във вестниците: тогаз, жалък баланс на повече от 45 годишните ми халосвания в литературата...

Ти очакваш да прочетеш нещо ново от мен – за ентусиазма на новата ни младеж, за неудържимият ни устрем и пр. Всеки човек си има свой душевен ритъм из който не може да излезе, без риск да стане смешен. Как би ти се видяло някое дърто магаре да удари отведнъж кушия... работата не е безнадеждна. Струва ми се, че съм могъл да виждам истинските стойности в лявата литературата и преди, и сега още повече (грешката с 5-6-те реда за Смирненски разбира се, си е грешка и тя има своето обяснение)[8]. Не съм бил толкоз глупав да не виждам накъде върви светът и кое носи новото в литературата ни. И дойдоха в „Златорог“ някога комунисти – не за да ги претопявам, което разправят, а за да влеят нова кръв в списанието. Съжалявам, че не успях много. В писанията ми има достатъчно изходни позиции от които, като се разширят и разработят може да се обхване всичко ценно днес. Лошото е, че не ги знаят. Защото не съм издал ни една книга. Кой ще седне да се рови в 24-те годишнини на списанието да ги дири. И затова легенди за мене минават като нищо и предават, предават... […]

Хайде, най-подир, нека други се разправят с най-младите. Но за ония, които образуват тъй-нареченото литературно наследство – мисля, че е от голямо значение да си бил техен съвременник, да си живял в епохата им. Тогаз няма да работиш с предположения, с предварителни схеми и произволни конструкции, а с непосредно познание на нещата и хората и действието им в тяхното време. Няма да изкарваме, че Пенчо Славейков например бил против знанието, против морала и пр. и да дирим само поезията му в „Сън за щастие“ (все едно да сведем Вазов до „Люлека ми замириса“). Но заеха се в тая посока позиции толкоз категорични че, остава да закачиш очакванията си от мен на пирон. А хиляди неща са в главата ми.

Но това писмо май че взема характер на изповед и затова трябва да го прекъсна. Във всеки случай аз се радвам на хубавото, което се явява и мисля дори, че много пъти то не се оценява достатъчно.

Радвам се и за тебе. От много грижи и идиотски състояния не съм прочел още сбирката ти[9]. Но ще намеря добро настроение да я прочета. […]

Писмо до Никола Фурнаджиев (ф. 373, инв. оп. 1, а. е. 215)

Безпаричието, постоянен спътник на Василев след 9.IX.1944 г., е тема на това писмо. И докато комунистическата пропаганда налага мита за „богатствата на буржоазията“ Василев е принуден да изкарва насъщния с работа като коректор, да пише молби до жилищните власти, за да му разрешат да живее в собствения му дом, и дори да се моли на своите приятели за това, което му се полага.

31.VII.1948

Драги Кольо,

Ето ти ръкописа – готов. Ползувам се от случая да ти изкажа чувството си на крайно стеснение от положението, в което ме поставяте – ти и Славчо[10] – не само с неуреждането на хонорара, но и с премълчаването съвсем (как мислите да се уреди, кога и пр.) – като че тоя въпрос изобщо не съществува за Вас. Значи, отново трябва да се моля, да се оплаквам, да хленча, да ставам досаден (според Вашето мнение, може би – и нахален), за да Ви омилостивя за нещо... Очаквам, че някогашното ни приятелство ще бъде мотив за по-добра грижа, а то се оказа обратно. Защото не вярвам – ако не бях аз, а който и да било друг, да се отнасяхте по такъв начин.

Разбирам, изтеглили сте сумата предварително, не може да уредите с мене изведнъж. Но мисля, че на части можеше много пъти до сега стига да имахте желание да влезете в положението, в което се намираме в къщи. Съжалявам, че не си могъл до сега да си съставиш представа за него. Данчето даже е била в състояние да каже: „Че какво им е на Василеви“? Желал бих – не години, не месеци, а две седмици само да поживее, както ний живеем с Цветата, за да провери „какво ни е“[...] И се чувствувам унизен не знам до каква степен.

Твой Владо

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

жоазни идеи и влияния. Борба безпощадна и конкретна е необходима срещу тези идеи и влияния. В Съюза тази борба е още явно недостатъчна. Докато такива като Владимир Василев не излязат с публична самокритика за пакостното дело, което в течение на десетилетия са вършели в нашата литература, не могат да имат нашето доверие." (в. „Лит. фронт", № 5, 2 февр. 1956). Лицемерието и цинизмът на тази реч стават по-ясни, когато се обърне внимание на една друга част от нея, в която „първият партиен ръководител" цитира свое писмо до Веселин Андреев, в което ни повече, ни помалко се застъпва за *„борба на творчески мнения"*, за *„спорове"* в редакциите, за *„умението да се изслушваме"*, да *„не подхождаме към авторите с предубеждение"*. Стилът на изразяване по време на култа на личността включва органично тази двойственост. От една страна демонстрацията на „демокрация" и „свобода" на изразяването, от друга – ясни сигнали за преследване на автори, книги, литературни среди. И това преследване е конкретно и видимо – с активизиране на апарата на Държавна сигурност, с разширяването на агентурната мрежа, организиране на денонощно следене и всички останали „творчески" похвати, така точно и документално описани от Цвета Трифонова в „Писатели и досиета". В конкретния случай Червенков говори: *„Няма да бъде преодоляна инерцията и няма да бъде добре организирана критиката, борбата на творческите мнения, ако не се обнародват тези мнения, ако за всяка точка и запетая се искат и чакат специални разрешения. Не бойте се, другарю Андреев! Печатете разни мнения, спорете на страниците на вестника. [...] Спорете в редакцията, във вестника, обсъждайте – няма да сбъркате: в живата критика и борбата на мнения е залогът за правилното развитие на нашата литература. Трябва да си изработваме и да развиваме у себе си умение да се изслушваме, да възприемаме здравото, ценното, от дето и да иде то, да не подхождаме към авторите с предубеждение, да не се оставяме да ни ръководят лични разположения или неразположения към този или онзи."*

Изложението до Вълко Червенков не е датирано, но може да се приеме, че е писано в периода между произнасянето на речта (28 дек. 1955 г.) и 10 февр. 1956 г. Това става ясно от писмо на Василев до Веселин Андреев с дата 10 февр. 1956 г. (ф. 373, инв. оп. 1, а. е. 22). В това писмо, цитирано и от Цв. Трифонова, редакторът на „Златорог" споделя: *„Думите на др. Вълко Червенков трябва да се схващат като покана – или предложение, да си направя самокритика. Мисля, че ми се налага да се отзова. Важно е да не се получи впечатление, че съм бил* ***принуден*** *– това не би било добре, струма ми се, и за Вас. Затова самокритиката не трябва да носи характер на декларация, каквито политическите хора правят, а да бъде една* ***самооценка*** *–*

жоазни идеи и влияния. Борба безпощадна и конкретна е необходима срещу тези идеи и влияния. В Съюза тази борба е още явно недостатъчна. Докато такива като Владимир Василев не излязат с публична самокритика за пакостното дело, което в течение на десетилетия са вършели в нашата литература, не могат да имат нашето доверие." (в. „Лит. фронт", № 5, 2 февр. 1956). Лицемерието и цинизмът на тази реч стават по-ясни, когато се обърне внимание на една друга част от нея, в която „първият партиен ръководител" цитира свое писмо до Веселин Андреев, в което ни повече, ни помалко се застъпва за *„борба на творчески мнения"*, за *„спорове"* в редакциите, за *„умението да се изслушваме"*, да *„не подхождаме към авторите с предубеждение"*. Стилът на изразяване по време на култа на личността включва органично тази двойственост. От една страна демонстрацията на „демокрация" и „свобода" на изразяването, от друга – ясни сигнали за преследване на автори, книги, литературни среди. И това преследване е конкретно и видимо – с активизиране на апарата на Държавна сигурност, с разширяването на агентурната мрежа, организиране на денонощно следене и всички останали „творчески" похвати, така точно и документално описани от Цвета Трифонова в „Писатели и досиета". В конкретния случай Червенков говори: *„Няма да бъде преодоляна инерцията и няма да бъде добре организирана критиката, борбата на творческите мнения, ако не се обнародват тези мнения, ако за всяка точка и запетая се искат и чакат специални разрешения. Не бойте се, другарю Андреев! Печатете разни мнения, спорете на страниците на вестника. [...] Спорете в редакцията, във вестника, обсъждайте – няма да сбъркате: в живата критика и борбата на мнения е залогът за правилното развитие на нашата литература. Трябва да си изработваме и да развиваме у себе си умение да се изслушваме, да възприемаме здравото, ценното, от дето и да иде то, да не подхождаме към авторите с предубеждение, да не се оставяме да ни ръководят лични разположения или неразположения към този или онзи."*

Изложението до Вълко Червенков не е датирано, но може да се приеме, че е писано в периода между произнасянето на речта (28 дек. 1955 г.) и 10 февр. 1956 г. Това става ясно от писмо на Василев до Веселин Андреев с дата 10 февр. 1956 г. (ф. 373, инв. оп. 1, а. е. 22). В това писмо, цитирано и от Цв. Трифонова, редакторът на „Златорог" споделя: *„Думите на др. Вълко Червенков трябва да се схващат като покана – или предложение, да си направя самокритика. Мисля, че ми се налага да се отзова. Важно е да не се получи впечатление, че съм бил* ***принуден*** *– това не би било добре, струма ми се, и за Вас. Затова самокритиката не трябва да носи характер на декларация, каквито политическите хора правят, а да бъде една* ***самооценка*** *–*

***размисъл** върху моята дейност...“* Според Василев тази самооценка не би трябвало да предизвиква по-нататъшни спорове. *„Ужасява ме мисълта – споделя той – за една нова кампания срещу мене, която някои хора би намерили особена охота да предприемат. Нямам вече сили – на моята възраст и при сегашното ми здравно състояние – да я издържа.“* И продължава: *„Понеже самокритиката се прави по повод речта на Вълко Червенков, тя трябва да бъде приемлива преди всичко за самия него. Във връзка с това не знам дали е удобно и доколко стои във възможностите Ви да го запитате – Вие или др. Радевски – счита ли изложението, което съм му пратил за достатъчно и **мога ли да използвам някои места от него**.“* От писмото става ясно също така, че Василев моли за предварителен разговор с председателя на Съюза на писателите Христо Радевски, макар и да не разчита на такъв. Същевременно той благодари за „спокойното внимание“, с което го е изслушал, и за готовността му да *„ме улесните в тая крайно мъчителна стъпка“*.

Самото изложение представлява един от ярките примери на духовен стоицизъм, отстояване на собствената позиция с достойнство, на което малцина български творци са били способни в годините на тотална политическа диктатура. Същевременно то представлява блестяща защита на реалните постижения на българската литература в периода между двете световни войни, защита на писатели и произведения, на творчески ценности, без които днес не е възможно да си представим българската литература. От всеки ред на писмото струи силна и точна мисъл, прецизни оценки и творчески инвенции, които нямат нищо общо с наложения след 9.IX.1944 г. език и стил на изразяване на литературната критика. Василев не просто защищава „своето време“ в литературата, но и „чете“ истинска лекция по родолюбие и любов към българската литература на „видния“ партиен функционер. Той разкрива своеобразието на истинската творческа личност, на духа на списанието, което ръководи и което е успяло да остане чуждо на политическите интриги на времето, за да отстои високите ценности на литературата и културата. Правейки си „самокритика“, той всъщност оборва едно по едно всички обвинения, които са му били отправяни в печата след 9.IX.1944 г. И практически защищава всяка своя позиция. Разбира се, признава и „грешки“. Но тези признания попадат в рамките на една „литературна автобиография“, както сам той се изразява, която го нарежда сред най-достойните личности на българската култура и литературна критика. В този период няма друг български писател, нито от по-старото, нито от по-младото поколение, който така смело, открито да дръзне да защити и себе си и ценностите на „буржоазната“ литература, да защити всъщност великото време на българската литература до 9.IX.1944 г. Ето защо това изложение има не архивна, а **изключителна историческа стойност**. Като документ, който е писан в конкретно време и за конкретна

ситуация, но надхвърля своето време и кореспондира с днешния ни ден. От този момент започва поредното „ходене по мъките“ за големия български литературен критик, което завършва със страшната сцена на неговото погребение в мразовития ден на 27 дек. 1963 година, когато никой не се осмелява да каже дори две думи за последно сбогом на неговия гроб. Съхраненото в архива изложение не е подписано, няма и „задължителното“ обръщение.

Не знам доколко непосредствено и в каква степен на достатъчност е била взета пред вид моята дейност. Защото, макар и да работя в литературата 50 години, аз не съм издал до сега ни една отделна книга, по която би могло да се съди що годе за мене. Работите ми са пръснати в списанията и няма кой да се рови из тях, за да ме открива. Това е давало свобода на противниците ми (един достатъчен контингент) за всякакви произволи. Просто ме е очудвала дързостта на измислиците, в които съм бил уплитан – очевидно разчетени на това, че няма да има кой да провери истинността им. По тоя начин отношението към мен у мнозина се е създало не въз основа на лично познаване на нещата, а от мълвата – писмена и устна. То носи характер не на убеждение, а на предубеждение.

Кой например ще седне да издирва в какво се заключава участието ми в „Мисъл“. Щом съм сътрудничел в това списание възприел съм значи неговите естетически възгледи, и отношения към писателите – толкоз. И понеже това изглежда тъй естествено, никой няма да допустне, че първата работа, която съм написал (1904 година – „Вазов на страниците на едно списание“) е една най-остра статия именно срещу „Мисъл“ – за кампанията, която това списание водеше години наред срещу народния ни поет[11]. Изкарахa, че статията си я писал сам Вазов (тя беше псевдоним, който чак сега в Сборника на академията се разкри).

Като станах сътрудник на „Мисъл“, аз не промених отношението си към Вазова, напротив, утвърдих го и в други писания – и най-вече в статията ми за „Японски силуети“. Тия „силуети“ бяха реваншът на Вазова – сатирицирани образи на д-р Кръстев, Пенчо Славейков и П. Ю. Тодоров дадени с художествена тънкота и съвършен екзотичен стил. Аз ги дигах до най-голяма висота[12]. Напечатаха статията ми, така че, ако е за влияние, не аз съм се влиял от „Мисъл“, а по-скоро може да се каже обратното. Кампанията срещу Вазов престана. Кръстев му отдаде признание в сп. „Русское богатство“ и към края на живота си се сдобри с него. Макар „Мисъл“ да пренебрегваше Елин Пелин напечатаха и похвалната ми статия за него – една от първите, ако не и първата, в онова време, когато малцина го виждаха и знаеха[13]. Също там е и статията ми за Г. П. Стаматов[14]. Като се има предвид, че Вазов, Елин Пелин и Стаматов са най-високите представители на критическия реализъм, на който сега се позоваваме, и че аз съм ги отстоявал не днес (днес е много лесно), а при господството на индивидуализма и символизма у нас – може да се направи

заключение на каква дистанция от истината стоят приказките за мой някакъв формализъм, възгледи изкуство за самото изкуство и пр. Против символизма бях написал, пак тогава, в сп. „Демократически преглед“ и една остра отрицателна статия „Пантеисти и маниаци“[15].

Що се отнася за политическото определяне в онова време – то не бе едно изискване към писателя, както днес. Дори отъждествявайки партийността с тогавашния партизанлък, ние считахме недостойно да се поставяме под опекунството на коя и да било партия – бяхме много ревниви към нашата самостоятелност. И макар Пенчо Славейков да минаваше за демократ, а Яворов и П. Ю. Тодоров за радикали, те бяха съвсем независими от всякакви партийни ангажименти в мненията и действията си. Държането на изкуството вън от политиката не пречеше обаче на хората от „Мисъл“ да бъдат честни, прогресивни и понякога смели граждани. Те бяха против Фердинанда, против народнящината, против намесата ни в първата световна война, против казионния Славянски събор и пр. – и не само на думи. Индивидуализмът на тая епоха е съвсем различен от индивидуализма на Ницше, Ширнер и др. и напразно се отъждествява с него. В основни някои моменти той носи ибсеновски черти, той е протестен, макар и не определено борчески.

Но това са работи много отдавнашни – отпреди 50 години. По-важно е след като започнах да редактирам „Златорог“ – макар че и то не е отскоро, а преди 35 години.

След Първата световна война в литературния ни живот е настъпил хаос. Отричаше се всичко, и най-големите ни имена (като се почне от Вазов), като им се противопоставяха нашите епигони на модните тогава западноевропейски течения – символизъм, експресионизъм, диаболизъм и пр. Връзката с миналото, с всичко създадено до тогаз бе скъсана, художествените мерки понижени до най-ниска степен, посредствеността бе завоювала широк терен. Необходимостта от едно списание, което да събере значителните писателски сили, да възстанови художествените критерии и да продължи в здравите (както тогаз се казваше) традиции на българската литература бе почувствувана силно. „Златорог“ трябваше да отговори на нея. Той не можеше да бъде поставен под знака на една литературна школа – на това се противопоставяше чувството на духовна автономност у писателите, на които най-много държах. Остана като обединителна рамка: ще приема всеки, щом е талантлив, от който фронт и да иде. Едно изискване за качество, което не значеше, обаче, че възвеждаме качеството в някакъв самостоен принцип на оценка, т.е. независимо от същината, от съдържанието, естествено няма да даваме работи, които дават извратени представи за живота, противонародни и пр. Но – не поставяме на авторите определени сюжетни задачи.

Първоначално аз се позовах на близкото сътрудничество на Г. П. Стаматов, Йордан Йовков, Николай Лилиев, Е. Багряна, Константин Константинов, Георги Райчев, Николай Райнов, Дора Габе и др. И Елин Пелин също бе обявен между сътрудниците (с повестта си „Земя“)[16], но други приятелски връзки (с Ал. Балабанов) попречиха да устои на обещанието си. Това бяха най-голе-

мите имена него време в литературата ни. В областта на критиката и културно-философските въпроси – проф. Боян Пенев, проф. Асен Златаров, акад. С. Казанджиев, акад. Мих. Димитров, акад. Ст. Младенов и др. Постепенно кръгът се разшири с Т. Г. Влайков, А. Каралийчев, Св. Минков, Н. Фурнаджиев, Асен Разцветников, Марангозов, Ст. Ц. Даскалов, Емилиян Станев, И. Волен, Ем. Коралов, а в областта на критиката и изкуствата – с проф. П. Динеков, Георги Цанев, акад. Андрей Стоянов, Богомил Нонев, Боян Дановски и др. Още по-късно дойдоха Богомил Райнов, Мара Цончева, Невена Стефанова, Емил Петров, Шмиргела, Ангел Вълчанов и др. Повече от 20 души от сътрудниците бяха и сега са комунисти.

Както се вижда съставът на Златорог не бе идейно монолитен и това изключваше списанието да вземе определена политическа линия. Аз съм бил много предупредителен да не се допустне и най-слаба гравитация към който и да било от тогавашните партийни режими и мисля, че с неблагодарна задача се е нагърбил онзи, който би искал да доказва противното. Доколкото са третирани обществени и културни въпроси, това е ставало в твърде общия дух на един социален хуманизъм, който дири в общественото и културното развитие повече интелектуалните и морални сили, отколкото материалните – без разбира се да отрича последните.

По тоя начин от Златорог се получи едно еклектично списание. В периода, когато класовите противоречия у нас се изостриха и общественото ни развитие встъпи в революционни теми, ние останахме вън от политическата актуалност. Тя намери известно отражение само в стиховете на Н. Фурнаджиев, донякъде у Сл. Красински (в периода на неговия анархо-комунизъм) и би могло да се каже – в нещо от разказите на Емил Коралов и Ст. Ц. Даскалов. Инак отношението към тогавашната действителност се изразяваше в острата сатира на Г. П. Стаматов и Светослав Минков, в народностния реализъм на Йовков, Каралийчев, И. Волен, Георги Райчев и др. и в поривите на Багряна към свобода на жената. Случваха се и неща, които излизаха из тая орбита, но не те образуваха основата и характера на списанието. Малко познавахме ние тогава идеите на социалистическия реализъм, още по-малко художествените му дела (вносът на съветски книги бе забранен) и съзнанието ни за литературата като пряк двигател на обществения живот бе у нас твърде отвлечено. Необходимо е тук още едно признание: и аз и други от моето, по-старото поколение бяхме дълго време расли в едно съзерцателно отношение към делата на литературата и спирахме само при духовните удовлетворения, които тя ни дава. Обществените възгледи оставяхме да се формират под действието на други сили, вън от литературата. Оттам несъвпадението между естетическия и жизнения мироглед тъй често и характерно за мнозина от първите ни писатели по онова време.

Предоставянето всеки писател на собственото му убеждение и неоценката (или недостатъчната оценка) на тъй наречения от Плеханов „социологически еквивалент“ на художествената критика даде повод да се изкара, че сме искали да отклоняваме читателя от събитията и въпросите на деня, да го по-

миряваме с тогавашната действителност, да приспиваме обществено-борческите му пориви. Мисля, че няма нужда от моята помощ, за да се отхвърли подобно намерение. И измислиците трябва да имат предел... Но ако независимо от намеренията ни – се е получило такова влияние върху читателя (което аз не съм могъл да видя и никой не ми го е посочвал конкретно), тогава не остава освен да призная за грешка основния замисъл на „Златорог" – липсата на обща, единна, определена идейно-обществена насоченост и предоставяне на отделните писателски личности да определят характера и физиономията му. Но, както обясних, той не може да бъде едно девизно списание, каквито бяха „Нов път", „Новис", „Пламък", и по-късно вестниците „Кормило", „Релеф" и др. Това е задача, която други щяха да изпълнят по-добре от мене. Както и стана.

Мисля, обаче, че когато се съди „Златорог" добре е да се има предвид и – какво е дал той в продължение на 25 години, особено в областта на поезията и белетристиката ни, колко от излезлите там произведения се препечатват и днес в сборници и отделни книги, кои автори израстнаха и се утвърдиха на неговите страници.

В тоя вид „Златорог" диша враждите срещу себе си още с първата книжка. Ако се прелистят вестниците и списанията след Първата световна война, ще се види какво място заема той в тях. Цели броеве се посвещаваха на него. Не говоря за „кампаниите", които устройваха срещу него в буржоазния печат – това бе периода на разцъфване на литературния пасквил. Тия писания свидетелствуват за израждането на буржоазната „критика" в долни страсти, безсилие и пустота. Те нямаха никаква база. Завистта бе, която ги вдъхновяваше. Понеже се позовавахме на факта, че все пак в „Златорог" са събрани най-голям брой от първите ни писатели, това отхвърляше цяла армия недоволници и засегнати честолюбия срещу нас. Образували сме кръг за хвалене на „нашите" и отричане другите, т.е. задачата на „Златорог" била да въздигаме бездарността и да унищожаваме даровитите. От значение беше обаче критиката на социалистическите вестници и списания, които изкарваха „Златорог" проводник на „чистото" изкуство. Аз съм канил многократно да посочат една статия – не, един ред, в който аз или други да сме поддържали тоя принцип. Уви, никакъв отговор! Въпреки това, години наред продължаваше да се втълпява това заблуждение и, трябва да се признае, у мнозина (които даже не са и виждали списанието), то остана. Напоследък се премина към друга нападателна теза: изхождали сме в оценките си от личността като творчески фактор, което значело, че отричаме действителността като основа и източник на изкуството. Като че ли имаме предвид не личността, както е изразена в идеите, в чувствата си, в отношението си към света, а личност без никакви връзки с живота, родена и образувана в празно пространство, във въздуха. Някакъв фантом, с таланти някакви, кой знае откъде взети! До това се стигаше по пътя на една софистика тънка като паяжина.

Но от нея вече лесно можеше да се премине към обявяване „Златорог" проводник на естетическия формализъм и по-нататък – враг на всяка социал-

на литература, следователно и на пролетарската. Той стана единствен прицел и отклони вниманието от другите литературни списания, които и по състав и идеологично би трябвало да се считат, че наистина стоят отсреща им: „Хиперион" – амвон на българския символизъм, „Завети" – което бе дало дори статия за българската полиция, „Българска мисъл" – ред. проф. М. Арнаудов, „Пролом" – ред. Д. Кьорчев и открито фашисткото „Родина" на Филов-Йоцов. При това „Златорог" имаше много малък тираж (1000-1200), докато другите списания бяха подкрепяни от Министерството на Народното Просвещение, от Военното министерство, от Читалищният съюз и имаха много по-широко разпространение. Въпреки това, те не съществуваха за социалистическия печат, ни дума за тях. Обясняваха ми по-късно, че това било, защото не им отдавали литературно значение. И тъй, едно художествено предимство вместо да ни послужи за добро, превърна се в наказание. Особено се засилиха нападките, откогато т. нар. „четворка" (Каралийчев, Георги Цанев, Фурнаджиев и Разцветников) поради несъгласия с Г. Бакалов, напуснаха „Нов път" и дойдоха в „Златорог". Обяснението бе готово: примамил съм ги аз, както по-късно и други леви писатели, за да ги претопявам в буржоазния кюп. В същност аз дори забавих сътрудничеството им, за да имат време да помислят. (предполагах как ще се изтълкува идването им). А колкото за „претопяването" на писателите, ето неговите резултати: Йовков, който беше известен само с военните си хроники премина към широкия битов реализъм и написа в „Златорог" най-хубавите си разкази от „Старопланински легенди", „Вечери в Антимовския хан", „Песента на колелетата"; Багряна, която пишеше в „Женски глас"[17], години незабелязана, отведнъж почна непрекъснатия си възход; Николай Райнов излезе от вавилонските царства и сатанинските магии и рече в „Прости разкази" да погледне живота човешки, макар да не успя много; Марангозов се отплете от серпантинната поезия на неизвестната сбирчица „Нула" пълна с експресионистични чудатости, почувствува родната земя и написа „На повратки в село"; Светослав Минков се бе завъртял във фантасмагорични кръгове („Огнената птица") – в „Златорог" взе да пише жизнено сатирични разкази и да боде като таралеж; Фурнаджиев си остана какъвто беше в „Нов път"; само „Жертвените клади" на Разцветников угаснаха, но това е негова лична трагедия, която не можахме да разберем на какво се дължи; и след 9-ти септември той остана такъв нелюдим, песимист. И т.н. Писателите, които са работили в „Златорог" не са били деца, имали са чувство на достойнство и на отговорност, за да се поддават на отливане в тоя или оня калъп. И „Златорог" не бе интернат за възпитанието им в един или други дух, а място, дето те се явяваха без никакъв чужд грим. Тогаз не бе като сега – писателите да чакат около редакциите, а редакторът трябваше да дири, да им се моли, понякога да се унижава – може би, и да търпи своенравията и капризите им. Не можеш дума да продумаш, а какво ще претопяваш! Вън от това ние бяхме тогава против нормативната критика и аз съм бил чужд на схващането на оперативната ѝ роля, която има днес. Схващахме задачата ѝ като констативна и оценъчна само. Другото се наричаше подигравателно „менторство".

„Примамката“ на „Златорог“, прочее не се криеше в някакви мои качества или действия, а в мнението (или заблуждението) на някои, че излизането на неговите страници е някакво утвърждаване на автора. Тоя стремеж към него аз не съм отклонявал и когато е идел от ляво, за да покажа истинността на твърдението ни, че щом един писател е талантлив, ще го приемем отдето и да иде и толкоз по-добре – вливаше се нова кръв в списанието, особено в поезията му, която бе почнала твърде да избледнява. Но „примамката“ и без това, с твърде ограничено действие, отслабваше толкоз повече, колкото повече пролетарската литература се издигаше и създаваше свои собствени.

Кампанията срещу „Златорог“ обаче продължаваше и от ляво и от дясно. Естествено, аз трябваше понякога да отговарям и да защищавам себе си, сътрудниците и списанието. В теоретичните спорове (доколкото са подигани) поддържал съм връзката на изкуството с живота, въпросът е бил сам как то трябва да изобразява живота; признавал съм значението на икономическия фактор в развитието на литературата, но не като единствен (Енгелс); за художествения образ съм мислил, че той не е просто отражение, а претворение на действителността и че неговото битие не е физично, а представно. И т.н. Верно е, че съм бил чужд на идеята за партийността на литературата, но партийността в онова време не беше издигната в основно начало, като днес. Не мога да разбера какво общо има всичко това с идеалистическата естетика, към която някои ме препращат. Но в една полемика, особено когато тя е предизвикана, човек не може винаги да измери тона си, да бъде непременно спокоен, абсолютно обективен, да не се поддаде на преувеличения – положителни или отрицателни. Вероятно поддавал съм се и аз. Такъв е случаят с Христо Смирненски. Преди 30 години, макар и инцидентно, в десетина реда оспорвах поезията на първия ни пролетарски поет. Голяма моя грешка, която се дължи на това, че Г. Бакалов и др. систематически отричаха пък всички писатели от „Златорог“ и ония от предишното поколение, които ние отстоявахме (Вазов, Пенчо Славейков, Яворов, Елин Пелин и др.). Въпреки това не трябваше да се поддавам, но... За тая грешка бях съобщил в редакцията на „Литературен фронт“, че ще си я поправя сам в една от статиите, които бях обещал.

Това е най-голямото обвинение, което ми се отправя: – Ето виждате ли, Василев не харесва даже един Смирненски, той е враг на прогресивната литература. Един път маркиран с тая значка, тежестта на доказване се измества; не противниците ти са длъжни да доказват, че си буржоазен идеолог, а ти трябва да доказваш, че не си. Аргументите губят от своята убедителност и сила, защото са аргументи на обвинен. Какво значи тогаз, че участието на леви писатели в списанието беше такова, че даде повод на в. „Народен страж“ да пише, че „Златорог“ е прикрито гнездо на комунисти? Или че Военното министерство забрани списанието за военните и писа до Министерството на Народното просвещение да го забрани и за училището (защото в стихотворение на Славчо Красински имаше следния пасаж: „В тебе (Родината) вярвам и не вярвам, но в революцията – да!“ и че на масата му стоял портрета на Ленин)? Колко противник съм бил на социалистическата литература се вижда

от следния пасаж от една моя статия през 1925 г.: „когато се яви истински пролетарски поет (това трябва да се очаква, като се има предвид каква голяма част от обществената ни психика е завладяна от идеите и патоса на комунизма), нищо няма да ни пречи да го поздравим. Тъй както нищо не ни пречи да приемем един Горки, един Барбюс и всички истински, които проникват от Русия."[18].

А през зимата на 1942 г., във времето на пълното господство на фашизма писах:

„Завладяването не само на масите, но и на представителите на най-добрата ни интелигенция от съзнанието и стремежа към коренно обществено преустройство, насочва и поезията и романа към социална поривност. Новата тематика и по-голямата жизнена активност са естествени и, от гледна точка на литературното ни развитие, исторически оправдани. Има в тая посока и в нашата поезия дела искрени и с художествена стойност."[19].

Аз съм гледал да изтъкваме тия дела и ние дадохме в „Златорог" похвални рецензии за книгите на Радевски („Антология на съветската поезия"), на Гео Милев (преводите му от Верхарн), на Младен Исаев („Човешка песен"), на Орлин Василев („Тор" и Хайдутин майка не храни"), на Пантелей Матеев („Шлепове"), Павел Вежинов („Делници и празници")[20], Георги Караславов („Татул"), Ал. Геров („Ние хората") и др. Аз бях който определих награда на Караславов за романа му „Снаха", и то през 1942 г. Разбира се, не всичко което е излизало сме харесвали – както и всичко, което излиза и днес се харесва, както не сме харесвали всичко и от буржоазната литература. В това се състои моето „преследване" на комунистическите писатели, а какво съм правил за наистина преследваните, не е място тук да говоря. Желал бих моите противници да бъдеха такива.

Далеч съм от мисълта да представям „Златорог" като списание с някакво по-заинтересовано и внимателно отношение към социалистическата литература. Редакторската ревност насочваше усилията ми да подкрепяме и изтъкваме писателите, които работеха в списанието. Ако с това сме пречили или омаловажавали комунистическата литература, готов съм да призная за грешка самото съществуване на „Златорог". Но такива бяха тогаз обстоятелствата – литературния живот се развиваше не единно-организирано като днес, а около различните списания, които имаха амбициите за превъзходство едно над друго и не можеха да избягнат чувството на съперничество едно зад друго помежду си.

Искал бих да попитам ония, които ме представят за идеолог на буржоазията в изкуството: как тая буржоазия не съзре своя представител и не подкрепи „Златорог", както правеше с другите списания, а остави едни години даже да подписвам полици за да може да излиза? Не знаеше ли, че помещението на редакцията бе... в джоба ми, че сътрудниците и аз работехме без хонорари, че аз бях и редактор, и автор, и коректор и експедитор по едно време.[21] Как тя не съзна своя дълг, а остави всички свои вестници да ме ругаят, петнят и непрекъснато скандализират? Просто се страхувах сутрин да

купя вестниците, за да не срещна пак някоя мизерия срещу мене. Кой не си опита перото? Да се пише срещу Василев бе най-лесната доблест! То стана нещо като спорт, един вид пропуск за влизане във вестниците и списанията. Аз знам как съм преживял всичко това...

Ако бях служител на буржоазията, най-добре щях да ѝ служа като директор на Народния театър, дето бях подчинен на Министъра. Но, колкото и да изглежда невероятно, там аз не допуснах намесата на никой министър – в никаква степен, абсолютно. Това бе условие за влизането ми. Никой не може и посочи един случай министър да ми е наложил и най-малкото свое желание – било то по персонални въпроси, по организация, по репертоар и пр. Или даже да се е опитвал. Това може да се провери чрез артистите от онова време, които помнят тия неща. (Трендафилов, Ив. Димов, Кисимов, Б. Ганчев, Зорка Йорданова, Ир. Тасева, Карова, Кърджиев и др.) Аз не се подчиних на искането на Министерството и на Дирекцията на полицията да уволня артистите комунисти и не само не уволних никого, но възвърнах единствения уволнен по-рано комунист работник на сцената Лука Ланджов (той и сега е там). Не изпълних също искането да махна Боян Дановски, а дадох му да постави пиеси; и той, както и Сърчаджиев станаха режисьори в мое време. Аз трябваше да се боря сам срещу хулиганско-фашистката организация „Кубрат", която успя да осуети премиерата на пиесата на Бернард Шоу „Андрокъл и лъвът" с викове, свиркания и др. при пълно бездействие на полицията, която беше на тяхна страна; упорствах обаче и пиесата след това се игра. Реализмът в театъра, като метод на актьорската игра, бе поставен на солидни основи и научно разработен от Масалитинов; аз съм, който доведох Масалитинов и не само това, но и който най-упорито съм го отстоявал (и когато съм бил в театъра и вън от него) срещу конспирациите на разни режисьори и др. които искаха да вземат мястото му. Тогаз се откри и първата театрална школа, в която се провеждаше системата на Станиславски, и която създаде централния кадър артисти на днешния ни театър. През мое време е играна цялата руска класика и поставени всички руски опери, които сега постепенно се възстановяват. Аз поставих в репертоара и първата съветска пиеса „Квадратурата на кръга". Четири пъти влизах и излизах от театъра. Все поради отстояване моята самостоятелност, най-подир стигнах до там две заседания правителствени тузове да ме разпъват на кръст в Народното събрание, без да има кой да ме защити. Каквото е имало добро в театъра е мое, което е било лошо и то е мое.

Това е истината и тя няма да стане друга, каквото и да се приказва.

Струма ми се, че добре разбрах историческия прелом, който настъпва след 9-ти септември не само в обществения ни живот, но и в литературата – новият етап, в който тя навлиза. И исках да проверя по-раншните си отношения и оценки, както и да покажа, че виждам и мога да ценя хубавото, което се явява в нея. Колкото и малко статиите ми през последните десет години за Ботев, Вазов, Вапцаров, Йовков и др.[22] не срещнаха никакво възражение, приети бяха, доколкото знам с общо одобрение. Мисля, че има разлика между тях и писаното по-рано – в подхождане към нещата, в онова, което се дири в тях

и в оценките. Естествено, не мога да пиша като другите – в техните форми и построения на мисълта – и мисля, че това не трябва да се иска от никого. Индивидуалността на критика е толкоз важна, колкото индивидуалността на всеки творец в изкуството (отбелязал съм си, какво казва Маркс за индивидуалния стил). Читателят може да се доведе до целта не по един единствен път.

А политическите статии против империализма, против войната, за малките народи и мирът, за социалистическото строителство, за заемът вярвам показват де съм и че знам какъв е дългът на всеки съвестен гражданин, който обича Отечеството си и мисли за неговото бъдеще.[23] За ония, които имат друга представа за мене в миналото, тия статии трябва да бъдат повече от една декларация – едно самоутвърждение в задачите на новото време. От друга страна, за мен беше удовлетворение да помогна на някои по-млади и по-възрастни писатели – с всичката си любов, с амбиция дори и да излязат книгите им, в композиционно и стилно отношение по-хубави.

Напоследък аз бях търсен, насърчаван и запланиран с нови работи в „Литературен фронт“ и „Септември“:

Отведнъж...

Всичко руха!

Не знам какво е говорено, но на другия ден след беседата[24] вратите на редакциите се притвориха и аз се оказах никому непотребен.

Доколкото можах да разбера причината е статията ми за романите на Гьончо Белев.[25] Тази статия беше приета от всички другари от критическия отдел на сп. „Септември“ по начин, който много ме поласка. Никой не написа нищо различно или обратно на нея. И до сега не мога да открия, с какво може тя да предизвика. Мисля, да е последния пасаж, в който се говори за тенденциозността. Едва ли – защото това е същото, против което толкоз се пише у нас напоследък с друга изразност. Един автор[26] обаче използува разграничението, което правя между тенденцията, водещата идея на всяко художествено произведение без която то не може и тенденциозността (изкуственото, намисленото в кабинета построяване на живота), за да изкара, че съм казал: „Ти, автор, прикривай изцяло, напълно, решително своите идеи, цели, устреми към утрешния ден, не смей да играеш, да встъпваш в ролята на учител и водач на читателя си и пр.“ И пише го след като цитира един пасаж, в който (както и в цялата си статия) говоря за водещата идея в романа на Г. Белев! Просто невероятно изопачаване на статията ми, обяснимо само с това, че авторът е разчитал, че не мога да му отговоря. Наистина – той може да бъде съвършено спокоен...

Най ме засегна писаното в Литфронт (макар да говори общо, авторът сигурно визира мене), че съм се опитвал да прокарвам „контрабанда“ назадничави, реакционни схващания, (без, разбира се, да посочва поне едно). До сега аз съм теглил само от моята прямота и не съм могъл да науча изкуството на хитрината и подлостта.

Малко е вероятно да го науча на 70 годишна възраст.

Другарю Червенков,

Не страдам от мания на неприкосновеност и знам да признавам грешките си. Доказателство за степента на моята самокритичност е, че макар работите ми да образуват 3-4 тома, не съм издал до сега ни един. Исках да мине много време, да ги видя в по-голяма перспектива, да проверя тяхната валидност в бъдеще и да ги поправя, изменя или изоставя някои. И така в очакване остарях, без да видя някоя своя книга.

Не мога обаче да приема, че се състоя само от грешки, да се дирят изключително на всяка цена само те – и да се създават, когато ги няма. Ако бях такъв, какъвто ме представят, нямаше в продължение на 25 години да бъдат с мен и да работят с мене толкоз от даровитите ни и първи хора в литературата. Мисля, при това, че когато се съди за някого, добре е да се познава малко и човека... И още: да не се счита, че всички, които не са били комунисти, са реакционери, че няма между тях честни и умни хора, които добре виждат нещата, знаят да приемат историческите необходимости, без да са били борци и че и те могат да допринесат нещо...

Не очаквам и не искам от живота нищо. Исках само да участвам и аз в новото ни творчество, да дам силите си, които са ми останали, за българската литература, която съм обичал, за която съм дал всичко и работа, за която е била единствен смисъл на живота ми. Особено ме мамеше изясняването на личностите и на някои въпроси от литературното ни наследство, защото съм бил съвременник на три епохи, близък съм бил и на Вазов, и на Пенчо Славейков, Яворов, Елин Пелин, Йовков и др. и познавах непосредно техните творци – идеите, стремежите, увлеченията им и действието им в тяхната съвременност. Уви, най-неочаквано тая възможност се прекъсна.

След много колебания, знаейки колко от близо и с каква заинтересованост следите литературния ни живот, реших се да Ви изпратя това писмо – една малка част от онова, което бих искал да Ви кажа. Какъвто и да било друг път на обяснение би ме вплел в безконечни спорове, които при сегашното ми здравно състояние не бих могъл, нямам сили да издържа.

Като имате пред вид това, ще намерите вярвам, всичката си снизходителност за начина, по който е написано писмото, за неговия тон може би и за превръщането му на места в литературна автобиография с апологетичен тон. Мъчно е той да се избегне, когато човек е поставен в деликатно положение (говоря само за себе си).

Писмо от Андрей Гуляшки (ф. 373, инв. оп. 1, а. е. 236)

Писмото е конкретно доказателство за това, че натискът върху Вл. Василев за „самокритика“ продължава години наред, до самата му смърт, въпреки „априлското разведряване“, т.е. шест години след прословутия „априлски пленум на ЦК на БКП“ от 1956 г. Поведението на „милиционерите“ в лите-

ратурата остава непроменено, те продължават да следват линията на „другаря“ Вълко Червенков и в годините на „другаря“ Тодор Живков. Може би единствената разлика е, че сега тормозът се прави по-рафинирано, но затова пък и по-цинично.

До
Др. Владимир Василев 9 юни 1962 год.
Тук

Другарю Василев,

Прочетохме статията Ви, по която имаме основни възражения. Ние очакваме от Вас, обаче, статия, в която да дадете по-широка и задълбочена оценка на Вашата литературна дейност в миналото и Вашата сегашна преценка на литературните възгледи, които сте устоявали и по които сме спорили.

Статията, която Вие ни представихте, е само един частен случай, сам по себе си интересен, но незначителен в аспекта на Вашата главна литературна дейност.

В очакване на такъв именно материал, Ви поздравяваме и Ви желаем всичко най-добро.

Главен редактор
Андрей Гуляшки

В „Писатели и досиета“ Цвета Трифонова посочва кръга от млади литератори, главно литературни критици, които в този период общуват с Василев, не се боят от дългата ръка на „тайните служби“. В личния архив на Василев е запазена част от неговата кореспонденция със Здравко Петров (ф. 373, инв. оп. 1, а. е. 84) и Атанас Свиленов (ф. 373, инв. оп. 1, а. е. 183). Тези писма са доказателство и за това, че възгледите, идеите, начинът на писане на възрастния вече критик достигат до младите, оказват влияние и те възторжено го приемат. В пощенска картичка по случай новата 1960 година Атанас Свиленов изразява *„уважението си към Вашето голямо дело на критик в българската литература“*. И признава: *„Винаги съм мечтал да умея така дълбоко да чувствувам изкуството като Вас, като Вас да умея да пиша...“* И в друго писмо, от 29 септ. 1961 г., изповядва още по-откровено: *„Винаги съм съжалявал, че така късно съм се родил, че съществувам и правя опити да пиша, когато „Златорог“ вече го няма. Тогава, надявам се, не бих се подписвал под такива неща, под които днес слагам името си.“*

В писмо до Здравко Петров от 22 юни 1961 г. Василев насърчава младия критик да пише в стила на *„артистично-емоционалното начало"* и споделя намерението си да предложи най-после за печат своя книга. В отговор Здравко Петров го поздравява за новата 1962 година и му пожелава *„дълъг живот и добро здраве и да пишете книги напук на писателите"* (25 дек. 1961 г.). И наистина, през ранната пролет на 1962 г. Василев прави заявка за издаване на книга (в обем 28-30 печатни коли) до директора на издателство „Български писател". Но такава книга така и не вижда бял свят приживе. Дори и след смъртта на Василев (27 дек. 1963 г.) трябваше да измине четвърт век, за да може едва през 1992 г. да издадем негова книга, на която имах честта да бъда един от съставителите, а незабравимият Тончо Жечев – да напише предговора. Големите личности на България винаги са си отивали от живота неоценени, неразбрани. Такава е и съдбата на Владимир Василев. Но аз съм убеден, че той ще продължи да се завръща – и с литературнокритическите си анализи и със своето епистоларно наследство. Защото и бъдещето на българската литература има нужда от него.

Бележки:

[1] **Пълова**, В. Някои неизвестни писма на Йордан Йовков, Николай Лилиев и Николай Райнов. // *Изв.* на держ. архиви, 1966, № 11.

[2] **Николова**, Р. Писма на Асен Разцветников. // *Изв.* на держ. архиви, 1967, № 13.

[3] **Йорданов**, А. Писма, справки, бележки и други ценни документи в архива на Владимир Василев. // *Лит.* мисъл, 1989, № 2.

[4] **Йорданов**, Ал. „Отведнъж... всичко рухна!" : Неизвестно писмо на Владимир Василев до Вълко Червенков по повод речта му пред събранието на писателите – членове на БКП, от 28.XII.1955 г. // *Отечество*, № 320, 14 февр. 1989.

[5] **Трифонова**, Цв. Писатели и досиета. С., 2004.

[6] По това време, в периода 14.10.1943 – 1.06.1944 г., министър на външните работи е писателят Димитър Шишманов, също сътрудник на „Златорог", и в този смисъл е обяснимо обръщането към него на задържания в Централния затвор Александър Геров.

[7] Петър Йорданов – литературен критик, сътрудник на „Златорог", загива в бомбардировките над София през 1944 г. Петко Войников – културолог, есеист, сътрудник на „Златорог", загива в бомбардировките над София през януари 1944 г.

[8] **Василев**, Вл. Между сектантство и демагогия. // *Златорог*, 1923, № 2–3.

[9] **Ралин**, Р. Стихотворения. С., 1949.

[10] Славчо Красински.

[11] **Василев**, Вл. Вазов на страниците на едно списание. // *Бълг.* сбирка, 1904, № 1. Статията е подписана с псевдонима В. Ямуков.

[12] **Василев**, Вл. Японски силуети. // *Мисъл.* Лит. сборник, II, 1910.

Мария Младенова
Специализирано висше училище
по библиотекознание и информационни технологии

Библиография на трудовете на проф. д.ф.н. Елка Константинова

Обяснителни бележки

Библиографският указател е пръв опит за цялостно библиографско изследване на творчеството на проф. д.ф.н. Елка Константинова – една от емблематичните фигури в съвременната литературна критика, и литературата за нея. Подготвена е по повод нейната 70-годишнина. Целта му е да разкрие богата ѝ и впечатляващо резултатна научноизследователска, преподавателска и политическа дейност. Библиографията обхваща всички нейни книги, статии, студии и рецензии, публикувани у нас и в чужбина. Включени са и интервютата, направени от нея, както и тези, взети от нея. Разкрита е и значителната ѝ по обем и съдържание дейност на съставител и редактор на различни видове издания. За да се очертаят заслугите ѝ създаването на научна школа от изследователи, са представени както дисертациите, защитени под нейното компетентно научно ръководство, така и проявите ѝ като рецензент на дисертационни и хабилитационни трудове. Рецензиите върху нейни публикации са представени след тях, а препечатките на една и съща работа са събрани под един номер при тяхната първа поява. В последната част са включени публикациите за живота и дейността на проф. д.ф.н. Елка Константинова, които отразяват оценките за нея от съвременниците ѝ като литературен критик, историк, полонист и политик от зората на демокрацията в България, чиято вяра в Бог ѝ дава възможност да съхрани своята мъдрост, вътрешна хармония и човеколюбие.

Библиографията включва 850 публикации, издирени от каталозите и картотеките на Националната библиотека „Св. св. Кирил и Методий", изданията на ТНБ, както и от картотеката на статии в отдел „Библиография" в Института по литература при БАН. Прегледани са и значителен брой библиографски указатели, справочници, сборници и периодични издания. Издирените заглавия са описани "de visu" според изискванията на БДС 9735-72. Подредени са хронологично по годината на публикуване, а в нея – по азбучен ред,

което дава възможност да се проследи развитието на проф. д.ф.н. Елка Константинова като учен и изследовател с невероятно широки интереси.

По вид указателят е научно-спомагателен. Предназначен е за литературни критици и историци, но би могъл да се използва и от студенти по българска филология, както и от други, които проявяват интерес към нейното богато, нравствено и философски осмислено творчество.

I. ПУБЛИКАЦИИ ОТ ЕЛКА КОНСТАНТИНОВА

КНИГИ

1970

1. Георги **Райчев.** Лит. крит. очерк. С., Бълг. писател, 1970. 147 с.

Посвещение: На мама.

Рец.: Здравко Петров. Ново изследване за Георги Райчев. – *Пламък*, 1971, № 2, 89–90.

Книгата е вариант на кандидатската дисертация на авторката. Рец.: Стоян Каролев и Здравко Петров. С., 1969. 213 л.

Защитена в Инст. за лит. при БАН на 29. 05. 1969. Утв. От ВАК на 30. 06. 1969.

1971

2. **Книга** за Георги Караславов. Критически оценки. Спомени. Разговори. С., Бълг. писател, 1971. 332 с.

Съавт.: Георги Константинов.

Рец.: Лидия Велева. Цялостен и последователен. – *Раб.* дело, № 311, 6 ноем. 1972, с. 4; Наташа Манолова. – *Лит.* фронт, № 3, 20 ян. 1972; Пенчо Чернаев. В света на Караславов. – *Учит.* дело, № 15, 11 апр. 1972, с. 8; Васил Пернишки. – *Лит.* мисъл, 1975, № 2, 157–159.

1973

3. **Фантастика** и белетристика [в съвременната българска литература. изследване] С., Бълг. писател, 1973. 100 с. (Пробл. на съвр. бълг. лит.).

Съдържа: Фантастика и белетристика; История и съвременност; Наблюдения върху някои творби на историческата ни белетристика; Проблеми на младата проза.

Рец.: Сабина Беляева. – *Лит.* мисъл, 1974, № 2, 171–173.

което дава възможност да се проследи развитието на проф. д.ф.н. Елка Константинова като учен и изследовател с невероятно широки интереси.

По вид указателят е научно-спомагателен. Предназначен е за литературни критици и историци, но би могъл да се използва и от студенти по българска филология, както и от други, които проявяват интерес към нейното богато, нравствено и философски осмислено творчество.

I. ПУБЛИКАЦИИ ОТ ЕЛКА КОНСТАНТИНОВА

КНИГИ

1970

1. Георги **Райчев.** Лит. крит. очерк. С., Бълг. писател, 1970. 147 с.

Посвещение: На мама.

Рец.: Здравко Петров. Ново изследване за Георги Райчев. – *Пламък*, 1971, № 2, 89–90.

Книгата е вариант на кандидатската дисертация на авторката. Рец.: Стоян Каролев и Здравко Петров. С., 1969. 213 л.

Защитена в Инст. за лит. при БАН на 29. 05. 1969. Утв. От ВАК на 30. 06. 1969.

1971

2. **Книга** за Георги Караславов. Критически оценки. Спомени. Разговори. С., Бълг. писател, 1971. 332 с.

Съавт.: Георги Константинов.

Рец.: Лидия Велева. Цялостен и последователен. – *Раб.* дело, № 311, 6 ноем. 1972, с. 4; Наташа Манолова. – *Лит.* фронт, № 3, 20 ян. 1972; Пенчо Чернаев. В света на Караславов. – *Учит.* дело, № 15, 11 апр. 1972, с. 8; Васил Пернишки. – *Лит.* мисъл, 1975, № 2, 157–159.

1973

3. **Фантастика** и белетристика [в съвременната българска литература. изследване] С., Бълг. писател, 1973. 100 с. (Пробл. на съвр. бълг. лит.).

Съдържа: Фантастика и белетристика; История и съвременност; Наблюдения върху някои творби на историческата ни белетристика; Проблеми на младата проза.

Рец.: Сабина Беляева. – *Лит.* мисъл, 1974, № 2, 171–173.

1974

4. Камен **Калчев**. [Лит.-крит. очерк], С., Бълг. писател, 1974. 99 с. (Лит.-крит. очерци).

Съдържа: При изворите на живота; Творческа лаборатория на белетриста. [Анкета]; В търсене на бъдещето; Завоюване на вътрешна творческа свобода; Към широки творчески хоризонти; Верен син на работническата класа; Нови багри в палитрата на художника; Принос в съвременната ни документална проза.

1977

5. Георги **Караславов**. [Лит. крит. очерк] С., Нар. просв., 1977. 104 с. (Библ. Творчески портрети).

Съдържа: Единство и хармония между обществена и творческа биография; Раждането на реалиста; Партиен патос и документална правда; Социалнопсихологически изменения в националния характер; Проблемът за частната собственост и нейната художествена реализация; Преходът към мащабното епическо изображение на националния живот; Романът-епопея „Обикновени хора".

Рец.: Илко Раев. Книга за Георги Караславов. – *Шуменска* заря, № 11, 16 март 1978, с. 2; С. Варварина. – *Соврем.* худож. лит. за рубежом, 1980, № 1, 16–17.

6. **Наблюдения** над литературното развитие. С., Бълг. писател, 1977. 191 с.

Съдържа: Наблюдения над литературното развитие от Освобождението на България (1878) до наши дни; По огнените дири на антифашистката борба; Повестта и разказът за Отечествената война; Съвременност и историческо мислене; Перспективите на белетристиката за бъдещето; Някои особености на повестта и разказа след Априлския пленум.

Рец.: Христо Стефанов. Широта на интересите. – *Лит.* фронт, № 11, 16 март 1978, с. 2; Румяна Узунова. Задълбочени наблюдения над литературното развитие. – Септември, 1978, № 10, 246–249; Георги Цанков. – *Лит.* мисъл, 1978, № 6, 148–150.

1979

7. **Развитие** на разказа и повестта 1944–1956. [Изследване], С., Нар. просв., 1979, 135 с.

Съавт.: Кръстьо Куюмджиев.

Съдържа: Тридесет години българска повест и разказ; В зората на народната победа; Повестта и разказът в първите години след 9-ти септември 1944 г.; По дирите на историята; Повестта и разказът на антифашистката тема; В окопите на огневата линия; Повестта и разказът за отечествената война; Производствената тема в късите белетристични жанрове.

Рец.: Галина Минчева. Мисли за историята на литературния живот. – *Септември*, 1980, № 10, 243–246.

1980

8. **Очерци** по история на българската литература след Девети септември 1944 г. В 2 т. Т. 2. Поезия, повест, разказ. С., БАН, 1980, 480 с.

Съавт.: Здравко Петров и Кръстьо Куюмджиев.

9. **Самобитно** и общочовешко. [Лит. изследвания]. С., Бълг. писател, 1980. 175 с.

Съдържа: Единство и непрекъснатост на литературното развитие; Захари Стоянов и националното съзнание; Яворов и Лилиев; Пътят на революционната ни проза през периода 1923–1944; От диаболизма до научната фантастика; Съвременната българска белетристика на фона на съветската и полската белетристика; За по-младите белетристични поколения.

Рец.: Александър Йорданов. – *Лит.* мисъл, 1981, № 6, 158–161.

1982

10. Георги **Райчев**. Жизнен и творчески път. 2. доп. изд. С., Бълг. писател, 1982. 220 с.

Съдържа: Георги Райчев и българската литература; Ранно творчество; В началото на века; Първата световна война и литературния живот; Рушенето на „мъничкия свят"; В свето на ужасите и кошмарите; Зрелостта на реалиста.

Рец.: Александър Йорданов. С обич и духовно проникновение. – *АБВ*, № 50, 14 дек. 1982, с. 4; Красимира Близнакова. Значително критическо изследване. – *Септември*, 1983, № 3, 250–253; Александър Йорданов. – *Лит.* мисъл, 1983, № 9, 123–125; Георги Гетов. Плод на траен интерес. – *Соф.* правда, Лъчи, № 43, 31 авг. 1984.

1985

11. **Силуети** от вчера и днес. С., Бълг. писател, 1985. 200 с.

Съдържа: I. Обновление в прозата на социалистическия реализъм; Стремежът към преосмисляне на историята; Въображаемото и реалното в съвременната проза; Успехите и неуспехите на най-младите белетристи. II. Поет на духовното извисяване и на нравствения стоицизъм; Творческата воля на Боян Пенев; Проза, издържала изпитанието на времето; Авторът с рентгеновите очи; Романистът Георги Караславов; Търсене на истинските стойности в човешкото битие; Петър Незнакомов и неговите пародии; Поет и в прозата; Генчо Стоев – неуморим търсач на истината; Осъвременяване на миналото; Социалната поръчка в прозата на Дончо Цончев; Жизнелюбието на съвременничката.

Рец.: Любен Бумбалов. Типологическа оценка на литературните явления. – *Септември*, 1986, № 11, 249–252.

12. **Фантастика** и съвременност. [Изследване]. С., Наука и изкуство, 1985. 143 с.

Съдържа: Фантастиката като литературно-художествено явление; Видове фантастична художествена проза; Фантастиката на ужаса; Българският диаболизъм; Фантастиката в съвременната българска проза; Научнофантастичната литература.

Рец.: Любен Бумбалов. Типологическа оценка на литературните явления. – *Септември*, 1986, № 11, 249–252; Йордан Каменов. – *Лит.* мисъл, 1987, № 6, 112–113.

1986

13. Георги **Караславов**. Лит.-критичен очерк. С., Отечество, 1986. 112 с. (Бълг. писатели за деца и юноши).

Съдържа: Художествените позиции на общественика и твореца; „Без труд и без постоянство няма никакъв живот"; Пред „утрото на незабравимия ден"; Няма преграда за човешкия ум и за човешките мечти.

1987

14. **Българският** разказ от вчера и днес. С., Бълг. писател, 1987, 184 с.

Съдържа: Българският разказ. Минало и настояще; Духовно разкрепостяване. Документалност и художественост. Фолклорните митове и съвременните разкази и повести; Научност и художественост. За творческото експериментиране на младите.

Рец.: Милена Кирова. Във фокуса на един жанр. – *Пламък*, 1988, № 8, 188–190.

15. **Въображаемото** и реалното. Фантастиката в българската художествена литература. [Изследване]. С., Унив. изд. Кл. Охридски, 1987. 268 с.

Съдържа: Уводни думи; Същност на фантастиката; Въображаемо и реално, но от чия гледна точка?; Разновидностите на един вид литература: Самостоятелна или чиста фантастика; Генезис на фантастичното. Митология и фантастика; Несамостоятелна фантастика. Утопия и фантастика. Въображаемо и приказно; Демоничната фантастика: Поява и развой; Гротеска и диаболизъм; Българската диаболична литература. Научни митове и демитологизирането им; Стереотипът в приказката и в научната фантастика; Българската научна фантастика в контекста на световната научно-фантастична литература; Иносказателната фантастика: Традициите на иносказателната фантастика в българската литература; Присъствието на фантастичното в съвременната ни белетристика.

Рец.: Александър Йорданов. Книга, която спори. – *Лит.* фронт, № 23, 2 юни 1988, с. 2.; Людмила Стоянова. Въведение в българската фантастика. – *АБВ*, № 18, 3 май 1988, с. 6.

1988

16. Николай **Лилиев**. [Лит.-крит. очерк]. С., Нар. просв., 1988. 79 с. (Творчески портрет).

Съдържа: Творчеството като идеал и вяра; Началото на века и обществената драма на поета; Николай Лилиев и българският символизъм; Поезия на нравствения стоицизъм; Борба за култура и духовност; Кратък животопис.

Рец.: Алберт Бенбасат. Моралът на едно литературно присъствие. – А Б В, № 6, февр. 1989, с. 4.

Рец.: Светла Гуляшка-Балканска. Николай Лилиев – поетът и човекът. – *Лит.* мисъл, 1989, № 9, 163–164.

2. изд. С., Зелена вълна, 1992. 80 с. (Български модернисти, № 1).

Съдържа и кратък животопис. Библиогр. под линия.

1992

17. **Лечебната** сила на литературата. В помощ на учителя по литература и на кандидат-студента. С., Въпреки – СК, 1992, 63 с.

Съдържа: Как да се преподава литература; Захари Стоянов и националното съзнание; Психологическата драма на Димчо Дебелянов; Лечебната сила на Йовковото творчество; Творчеството като идеал и вяра (Николай Лилиев). Поуките на „Златорог"; Вечният живот на Талевия „Светилник"; Нравствена ли е днешната художествена проза.

2001

18. **Българска** литература. Учебник за X кл. С., Сиела, 2001. 220 с.

Съавт. Мариана Христова.

19. **Литература**. Учебник за VIII кл. С., Булвест-2000, 2001. 284 с.

Съавт. Невена Матеева.

Елка Константинова е написала всички анализи на произведенията към уроците за Николай Хайтов, Ивайло Петров, Димчо Дебелянов, Елисавета Багряна, Николай Лилиев, Христо Смирненски, Светослав Минков, Никола Вапцаров, Емилян Станев, Йордан Радичков, Валери Петров, Блага Димитрова и Павел Вежинов.

Рец.: Антоанета Алипиева. Един от многото учебници. – *КИЛ* (Варна), № 6, апр. 2002, с. 2.

2002

20. **Какво** ще кажем ние на младите сърца. Лит.-крит. студии и статии. Худож. Греди Асса. С., ИК Въпреки, 2002. 216 с.

Съдържа: Вместо въведение; I. Християнството като духовно здраве; Какво значи да вярваш в Бога; Исус Христос и истината; Проказата на душата; Гласът на съвестта в политическия живот; Какво значи да си свободен; Бог и църквата; Просветеният рационализъм на интелигенцията; За вярата и науката; Съвършеният идеал на божествената Христова личност; Исус Христос в новата българска литература; От утопия към черногледство. Българската фантастика в модерността и в постмодерността; Нравствена ли е съвременната българска проза?; Магическото в ежедневието. За произведения от Алек Попов и Георги Господинов; Образът на лудия в диаболизма; Идеите на съвременната модерност. Полската и българската художествена проза от 70-те и 80-те години на миналия век. II. Мисионерското съзнание на Иван Вазов; Захари Стоянов – вдъхновеният летописец на Априлското въстание; Творчеството като идеал и вяра; П. К. Яворов между вярата и неверието; Димчо Дебелянов в света на реалността и спомените; Нравственият стоицизъм на Николай Лилиев; Духовният светилник

на Димитър Талев; Елиас Канети в света на идеите. III. Фантастичните новели на Стефан Гечев; Романистът и есеистът Цветан Марангозов; Историческият наратив на Александър Томов; Елин Рахнев и духовността на българския театър; Пред затворената врата на самопознанието. Три драми на Веселина Цанкова.

Рец.: Вихрен Чернокожев. Елка Константинова ни предлага книга откровение. – *Демокрация*, № 129, 4 юни 2002, с. 17.

СТАТИИ И СТУДИИ

1955

21. Алексей Н. **Толстой**. – *Зем.* знаме, № 2638, 23 февр. 1955, с. 3.

1963

22. Писма на Гео Милев до Николай Лилиев. – *Лит.* мисъл, 1963, № 4, 152–159.

Приятелство и литературни връзки между двамата поети и публикация на 6 писма от периода 1915–1918 г.

1965

23. **Поет** на най-малките. – *Лит.* фронт, № 27, 1 юли 1965, с. 2.

По случай 100 г. от рождението на Чичо Стоян.

1966

24. **Българската** художествена мисъл в началото на века. – *Родна* реч, 1966, № 7, 27–30.

25. **Неизвестни** писма на Димчо Дебелянов до Николай Лилиев. – *Лит.* мисъл, 1966, № 3, 98–112.

Седемнадесет писма, писани през периода 1909–1914 г.

26. **Писма** на Георги Райчев до Николай Лилиев. – *Лит.* мисъл, 1966, № 1, 158–162.

27. Георги **Райчев** до Първата световна война. – *Изв.* Инст. за лит., т. 18–19. С., 1966, 151–177.

28. **Резултати** и причини. Пак за кандидат-студентските изпити. – *Нар.* култура, № 33, 13 авг. 1966, с. 1, 7.

1967

29. Дамян **Калфов** на 80 години. – *Нар.* култура, № 47, 25 ноем. 1967, с. 5.

30. Димитър **Подвързачов**. – *Септември*, 1967, № 11, 250–265.
Литературен портрет.

31. **Поезия** на мъжествеността. – *Родна* реч, 1967, № 5, 20–23.
За пролетарските поети от 30-те години.

32. **Рушенето** на „мъничкия свят". – *Лит.* мисъл, 1967, № 2, 80–101.
За Георги Райчев.

33. Емилиян **Станев**. По случай 60 годишнината му. – *Деца*, изкуство, кн., 1967, № 2, 14–15.
Детското творчество на писателя.

1968

34. Веселин **Андреев** на 50 години. Младостта остава с него. – *Нар.* култура, № 8, 24 февр. 1968, с. 4.

35. **Архивите** на българските писатели. – *Нар.* култура, № 36, 7 септ. 1968, с. 5.

36. **Бележки**. – В: Райчев, Георги. Съчинения. В 2 т. Т. 2. С., 1968, 463–474.

37. **Българската** литература и Първата световна война. – *Родна* реч, 1968, № 1, 18–20.

38. **Вечната** и днешната Багряна. – *Раб.* дело, № 126, 5 май 1968, с. 4.

39. **Концепция** и художествена убедителност. – *Лит.* фронт, № 36, 25 авг. 1968.
За творчеството на Атанас Мандаджиев.

40. **Критическият** реализъм в българската литература. – *Читалище*, 1968, № 4, 28–29.

41. Вера **Мутафчиева.** (Запознаваме ви с писателката). – *Родна* реч, 1968, № 9, 27–28.

42. **Някои** проблеми на един нов жанр. – *Лит.* фронт, № 43, 17 окт., 1968, с. 2.
За българската научна фантастика.

43. **Патриотизмът** на Вазовата белетристика. – *Читалище*, 1968, № 11, 16–17.

44. **Празник** на пролетта и културата. – *Нар*. култура, № 13, 30 март 1968, с. 7.
Информация за празник в Кюстендил.

45. **Развитие** на антифашистката ни поезия. – *Септември*, 1968, № 6, 171–184.

46. Георги **Райчев**, един сложен и противоречив път. – *Родна* реч, 1968, № 4, 15–18.

47. Георги **Райчев**. [Предг.]. – В: Райчев, Георги. Съчинения. В 2 т. Т. 1. С., 1968, 5–12.

48. Лъчезар **Станчев** на 60 години. – *Нар*. култура, № 39, 28 септ. 1968, с. 5.

49. Людмил **Стоянов** на 80 години. – *Септември*, 1968, № 4, 12–14.

50. **Хайдутите** – национална гордост. – *Нар*. култура, № 34, 24 авг. 1968, с. 1, 7.

1969

51. **В** света на ужасите и кошмарите. (Творчеството на Георги Райчев след Първата световна война). – *Лит*. мисъл, 1969, № 1, 57–72.

52. **Вапцаров** и вестник „Литературен критик". – *Нар*. култура, № 49, 6 дек. 1969, с. 1, 4, 5, 8.
По случай 60 години от рождението на поета.

53. **Вапцаров** и днешния ден. – *Пиринско* дело (Благоевград), № 141, 6 дек. 1969.

54. **Земна** светлина и сила. – *Лит*. фронт, № 34, 21 авг. 1969.
Стоян Ц. Даскалов на 60 години.

55. **История** и съвременност. Наблюдения върху някои представители на историческата ни белетристика. – *Лит*. мисъл, 1969, № 4, 76–84.
За Генчо Стоев, Емилиян Станев, Андрей Гуляшки, Вера Мутафчиева, Стефан Дичев.

56. Камен **Калчев**. – Раб. дело, № 263, 20 сеп. 1969, с. 4.
Отражението на социалистическата действителност в творчеството на писателя.

57. Петър **Незнакомов**. – *Септември*, 1969, № 11, 223–227.
Творчески портрет.

58. **Неотменно** по пътя на реализма. – *Лит*. мисъл, 1969, № 5, 79–84.
Стоян Даскалов на 60 години.

59. **Очакваме** през 1969 г. – *Нар.* култура, № 1, 4 ян. 1969, с. 5.
Преглед на издателския план на „Хр. Г. Данов".

60. „**Профиздат**" през юбилейната година. – *Нар.* култура, № 14, 5 апр. 1969, с. 5.

61. **Раждането** на хуманиста. Ранното и антивоенното творчество на Георги Райчев. – В: *Партийност*, народност, хуманизъм. С., 1969, 249–279.

62. Георги **Райчев**. – В: *Очерци* за български писатели. Сборник. Ч. 2. [4 изд.]. С., 1969, 501–521.
Също и в: Ч. 2. [5. изд.]. С., 1970, 558–579; Ч. 2. [6. изд.]. С., 1971, 558–579; Ч. 2. [7. изд.]. С., 1973, 552–572.

63. Атанас **Смирнов** на 60 години. – *Септември*, № 12, 246–247.

64. „**Стихиен**, шеметен и щедър...". – *Лит.* фронт, № 51, 18 дек. 1969, с. 2.

65. **Сто** години Българска академия на науките. – *Септември*, 1969, № 10, 254–255.
Подпис: Е. К.

66. Генчо **Стоев**. – *Септември*, 1969, № 8, 117–121.
Творчески портрет.

67. **Съвременниците** му за него. – *Нар.* култура, № 2, 11 ян. 1969, с. 5.
За Хр. Ботев.

68. **Съвременният** патос на историческата ни белетристика. – *Лит.* фронт, № 31, 31 юли 1969, с. 2.

69. Петко Ю. **Тодоров**. – *Пламък*, 1969, № 21, 56–58.
По случай 90 г. от рождението на писателя.

1970

70. Н. Й. **Вапцаров** и развитието на пролетарската ни поезия. – В: *Никола* Вапцаров. Нови изследвания. С., 1970, 117–135.

71. Мария **Грубешлиева**. – *Септември*, 1970, № 2, с. 254.
Подпис: Е. К.
По случай смъртта на поетесата.

72. Петър **Динеков** на 60 години. – *Нар.* култура, № 44, 31 окт. 1970, с. 2.
Очертани са заслугите на П. Динеков за развитието на българското литературознание.

73. Йордан **Йовков** в писмата си. – *Нар.* култура, № 46, 14 ноем. 1970, с. 2.
Цитирани са откъси от писма до Николай Лилиев от 1920 г. и до Павел Генадиев от 1924.

74. **Писател-реалист**. – *Черном.* фронт (Бургас), № 7327, 21 ноем. 1970, с. 4.
За Йордан Йовков.

75. **При** извора на живота. – *Лит.* мисъл, 1970, № 6, 26–45.
Творчески портрет на Камен Калчев.
Разш. също и в: *Очерци* за български писатели. Т. 3, 5. изд. С., 1970, 502–530; Т. 3, 6. изд. С., 1971, 517–545; Т. 3, [7. изд.]. С., 1974, 529–557; *Учит.* дело, № 23, 6 юни 1984.

76 Съвременният смисъл на Благоевата [литературна] естетика. – *Лит.* фронт, № 24, 11 юни 1970, с. 1.

77. **Съвременността** и писателското виждане. – *Лит.* фронт, № 47, 19 ноем. 1970, с. 2.
Белетристичното творчество на Дончо Цончев.

1971

78. **Белетристиката** на Георги Караславов през 30-те години. – *Септември*, 1971, № 4, 224–236.

79. Стоян **Каролев** на 50 години. – *Лит.* фронт, № 40, 4 март 1971.

80. Компетентност и предговори. – *Нар.* култура, № 44, 30 окт. 1971, с. 2.
Някои въпроси при изготвянето на предговорите към изданията на съчиненията на българските и чуждите писатели.

81. Крум **Пенев** на 70 години. – *Септември*, 1971, № 12, 240–242.

82. [**Петнадесет**] 15 години Априлска пролет. – *Деца*, изкуство, кн., 1971, № 2, с. 6.
Априлският пленум и развитието на детската литература.

83. **Революционната** борба и антифашистката поезия. – *Родна* реч, 1971, № 2, 27–30.

84. **С** уверена критическа мисъл. – *Лит.* мисъл, 1971, № 2, 109–111.
Стоян Каролев на 50 години.

85. Атанас **Смирнов**. (Запознаваме Ви с писателя). – *Родна* реч, 1971, № 5, 27–29.
Творчески портрет.

86. **75** години от рождението на Сергей Румянцев. – *Лит.* фронт, № 36, 2 септ. 1971.

87. Съвременност в бъдещето. – *Нар.* младеж, № 19, 23 ян. 1971, с. 3.
За научнофантастичната литература.

1972

88. Актуалният Елин Пелин. – *Пулс*, № 16, 1 авг. 1972, с. 4.
По случай 95 г. от рождението му.

89. Българската книга [през вековете]. – *Нар.* култура, № 21, 20 май 1972, с. 7.

90. Живописна бележка [за] Георги Караславов. – В: Караславов, Георги. Снаха. [10. изд.]. С., 1972, 219–222.

91. Литературнокритическите възгледи на Алеко Константинов. – *Септември*, 1972, № 3, 221–227.

92. Неподправената народна мъдрост. 120 г. от рождението на Михалаки Георгиев. – *Пламък*, 1972, № 20, 55–57.

93. Нова багра към палитрата на твореца. – *Лит.* фронт, № 31, 3 авг. 1972.
За Камен Калчев.

94. Образът на комуниста в белетристиката на Георги Караславов през 30-те години. – В: *Образът* на комуниста в съвременната българска литература. С., 1972, 35–53.

95. С патоса на изобличението и отрицанието. – *Септември*, 1972, № 11, 251–255.
За Георги Стаматов по случай 90 г. от рождението му.

96. Стихията на таланта. 100 г. от рождението на Антон Страшимиров. – *Лит.* фронт, № 23, 8 юни 1972.

97. Антон **Страшимиров**. – *Родна* реч, 1972, № 7, 46–53.
По случай сто години от рождението на писателя.

98. Тайнственият ключ на един белетрист. – *Отеч.* фронт, № 8718, 22 окт. 1972.
Творчески портрет на Камен Калчев.

99. Тревожен и търсещ творчески дух. 90 г. от рождението на Георги Райчев. – *Лит.* фронт, № 50, 14 дек. 1972.

100. Утрешния ден на белетристиката ни. – *Нар.* култура, № 36, 2 септ. 1972, с. 2.

1973

101. Петър **Алипиев**. – *Родна* реч, 1973, № 8, 45–48.
Творчески портрет.

102. **Винаги** с лице към времето. Людмил Стоянов на 85 г. – *Веч.* новини, № 6635, 5 февр. 1973.

103. Всеотдайна вярност към изкуството. Майстора и Николай Лилиев, свързани в дълбоко, трайно приятелство. – *Отеч.* фронт, № 8966, 14 авг. 1973.

104. Тодор **Влайков**. [Биогр.]. – В: *Български* писатели. Биографии. С., 1973, 193–201.

105. Найден **Геров**. – *Нар.* култура, № 11, 10 март 1973, с. 7.
По случай 150 години от рождението му.

106. **Какво** ни дава научната фантастика. – *Студ.* трибуна, № 18, 23 ян. 1973.

107. Георги **Караславов**. – *Учит.* дело, № 4, 30 ян. 1973, с. 8.
Творчески портрет.

108. **Към** сърцевината на настоящата проблема. – *Септември*, 1973, № 7, с. 246.

109. **На** фона на историята, на фона на вечността. Образът на Апостола в творчеството на Хр. Ботев, Ив. Вазов и З. Стоянов. – *Кооп.* село, № 38, 15 февр. 1973.

110. **Най-младата** съвременна белетристика. [Обзорна статия]. – *Лит.* мисъл, 1973, № 2, 29–42.
За Вл. Зарев, Д. Коруджиев, Г. Марковски, Л. Петков, Ст. Сивриев, Янко Станоев, Рашко Сугарев и Д. Тенчев.

111. **По** кървавата диря на септемврийските събития. – *Лит.* фронт, № 37, 13 септ. 1973, с. 2.

112. **Повестта** „Селкор". – *Родна* реч, 1973, № 4, 26–31.
Също и в: Караславов, Г. Селкор. С., 1973, 5–14.

113. **Поезията** за деца през 1972. – *Деца*, изкуство, кн., 1973, № 3–4, 16–19.

114. Димитър **Полянов**. – В: *Български* писатели. Биографии. С., 1973, 276–283.

115. **Проблеми** на детско-юношеската литература. – *Раб.* дело, № 106, 16 апр. 1973.

116. Ранната септемврийска проза. – *Родна* реч, 1973, № 6–7, 6–11.

117. Светът на най-малките в белетристиката. – *Нар.* младеж, № 92, 18 апр. 1973.

118. Г. П. **Стаматов**. „Вестовой Димо". – *Родна* реч, 1973, № 2, 41–46.

119. Anton **Strashimirov**. 1872–1937. – *Obzor*, 1973, № 3, 42–47.

120. Творчеството за деца на Лъчезар Станчев. – В: *Въпроси* на детската литература, 10, 1973, 106–114.

1974

121. Георги **Бакалов**. 100 г. от рождението му. – *Хоризонт* (Ст. Загора), 1974, № 1, 98–100.

122. Стоян Ц. **Даскалов**. Република на дъждовете. Земна светлина. – В: *Вдъхновени* от народа. 1944–1974. С., 1974, 376–386.

123. Георги **Караславов**. – *Септември*, 1974, № 1, 169–176.
По случай 70 години от рождението на писателя.

124. Емил **Манов**. – *Родна* реч, 1974, № 7, 6–13.
Творческо развитие на писателя.

125. Лальо **Маринов-Ламар**. – *Септември*, 1974, № 4, 254–255.
По случай смъртта на поета.

126. Осъществяването на таланта. –.*Пулс*, № 2, 15 ян. 1974, с. 7.

127. Резултатни новаторски търсения [в съвременната българска белетристика]. – *Нар.* култура, № 33, 10 авг. 1974, с. 7.

128. С хуманистичен патос. – *Лит.* фронт, № 10, 7 март 1974, с. 3.
По случай 70-годишнината на Александър Карпаров.

129. Съвременност и историческо мислене. – *Септември*, 1974, № 9, 216–222.
Отличителни черти на съвременната българска историческа проза.

130. Тридесет години българска повест и разказ. – *Лит.* мисъл, 1974, № 4, 34–40.
Съавт. Кръстьо Куюмджиев.

1975

131. Антифашистката тема и младата проза. – *Художж.* самодейност, 1975, № 9, 14–60.

132. Две повести на Емилиян Станев. – *Родна* реч, 1975, № 10, 4–9.
Лит. анализ на „Крадецът на праскови“ и „В тиха вечер“.

133. Документалност и художественост в антифашистката белетристика. – *Нар.* култура, № 30, 26 юли, 1975, с. 1, 7.

134. За работника – с по-голямо проникновение. – *Пулс*, № 24, 18 ноем. 1975, с. 7.
Работническата тема в творчеството на съвременните български писатели.

135. Личността на Николай Лилиев. – *Пламък*, 1975, № 5, 167–172.
По случай 90 г. от рождението на поета.

136. Modernite et science – fiction. – *Obzor*, 1975, № 3, 65–68.

137. Певец на младостта и жизнелюбието. – *Нар.* култура, № 25, 21 юни 1975, с. 7.
За Кирил Христов по случай 100 г. от рождението му.

138. Повестта „Танго“ на Г. Караславов. – *Септември*, 1975, № 8, 194–204.
Също и в: *Георги* Караславов. Изследвания, посветени на 70-годишнината му. С., 1976, 183–193.

139. Присъствие в нашата литература. – *Раб.* дело, № 158, 7 юни 1975.
90 год. от рождението на Николай Лилиев.

140. Против сивотата в художественото изобразяване на съвремието. – *Лит.* фронт, № 47, 20 ноем. 1975, с. 3.
Новата вълна на бълг. проза от 60-те години.

141. Социалистическата революция и българската белетристика. – *Нар.* култура, № 36, 6 септ. 1975, с. 7.

142. Съвременните нравствени ценности и младата проза. – *Пулс*, № 19, 9 септ. 1975, с. 6.
За творчеството на Любен Петков.

143. Тревога за младата проза. – *Пулс*, № 15, 15 юли 1975, с. 7.

144. Тридесетгодишно развитие на историческата проза. – *Читалище*, 1975, № 8, 12–13.

1976

145. Абсурдите на догматичното мислене. Из историята на разказа и повестта след девети септември. – *Съвременник*, 1976, № 4, 243–260.

Съавт.: Кръстьо Куюмджиев.

146. Андонов, Мицо. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 1. А–Д. С., 1976, 27–28.

Подпис: Ел. К.

147. Андрейчин, Иван Стоянов. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 1. А–Д. С., 1976, 31–32.

Подпис: Ел. К.

148. Антологии и сборници. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 1. А–Д. С., 1976, 33–42.

Подпис: Ел. К.

149. „Антология на българската поезия". Състав. Гео Милев. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 1. А–Д. С., 1976, 33–42.

Подпис: Ел. К.

150. „Антология на българската поезия". Състав. К. Зидаров. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 1. А–Д. С., 1976, 42–43.

Подпис: Ел. К.

151. „Антология на българската поезия". В 2 т. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 1. А–Д. С., 1976, с. 43.

Подпис: Ел. К.

152. „Антология на българската поезия". Състав. Кр. Белев. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 1. А–Д. С., 1976, с. 43.

Подпис: Ел. К.

153. Апостолов, Кирил. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 1. А–Д. С., 1976, с. 48.

Подпис: Ел. К.

154. Берберов, Михаил. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 1. А–Д. С., 1976, с. 85–86.

Подпис: Ел. К.

155. Богданов, Иван Генчев. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 1. А–Д. С., 1976, с. 108–109.
Подпис: Ел. К.

156. „Българска антология“. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 1. А–Д. С., 1976, с. 150.
Подпис: Ел. К.

157. „Българска белетристика“. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 1. А–Д. С., 1976, с. 150–151.
Подпис: Ел. К.

158. „Българска лирика“. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 1. А–Д. С., 1976, с. 153.
Подпис: Ел. К.

159. „Български преглед“. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 1. А–Д. С., 1976, с. 167–168.
Подпис: Ел. К.

160. Велянов, Кръстьо Димитров. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 1. А–Д. С., 1976, с. 215–216.
Подпис: Ел. К.

161. „Вечеринки и утра“. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 1. А–Д. С., 1976, с. 223.
Подпис: Ел. К.

162. Вълев, Матей. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 1. А–Д. С., 1976, 238–239.
Подпис: Ел. К.

163. Георгиев, Любен Юскеселиев. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 1. А–Д. С., 1976, с. 259.
Подпис: Ел. К.

164. Гинчев, Цани. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 1. А–Д. С., 1976, 268–270.
Подпис: Ел. К.

165. Горанов, Кръстьо Анков. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 1. А–Д. С., 1976, с. 275–276.
Подпис: Ел. К.

166. Димчо **Дебелянов**. 60 г. от гибелта на поета. – *Лит.* фронт, № 42, 14 окт. 1976, с. 5.

Литературен портрет.

167. Делирадев, Павел Димитров. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 1. А–Д. С., 1976, 321–322.

Подпис: Ел. К.

168. „**Демократичен** преглед". – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 1. А–Д. С., 1976, 324–325.

Подпис: Ел. К.

169. Дзивгов, Крум – Александър Димитров. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 1. А–Д. С., 1976, с. 340.

Подпис: Ел. К.

170. Документалност и художественост в антифашистката белетристика. – *Септември*, 1976, № 2, 225–238.

171. Драма. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 1. А–Д. С., 1976, 373–386.

Подпис: Ел. К.

172. Дръндаров, Георги Савов. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 1. А–Д. С., 1976, 393–394.

Подпис: Ел. К.

173. Душков, Атанас Гаврилов. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 1. А–Д. С., 1976, 401–402.

Подпис: Ел. К.

174. Как пише Вапцаров стиховете си. (Из лабораторията на поета). – В: *Поезия* '76. С., 1976, 321–325.

175. Навлизане в новите жизнени процеси. Повестта и разказът след Априлският пленум – 1956 г. – *Лит.* фронт, № 24, 10 юни 1976, с. 1, 3.

176. Някои моменти от развитието на разказа и повестта в първите години след Девети септември 1944 г. – *Септември*, 1976, № 9, 143–165.

Съавт.: Кръстю Куюмджиев.

177. Перспективите на белетристиката за бъдещето. – *Пламък*, 1976, № 8, 161–167.

178. Писател с когото България се гордее. – *Отеч.* фронт, № 9682, 29 май 1976.

Идейно-художествен анализ на творчеството на Емилиян Станев.

179. Повестта „Танго“ и Георги Караславов. – В: *Георги* Караславов. Изследвания, посветени на 70-годишнината му. С., 1976, 183–193.

180. Димитър Иванов **Полянов.** [Предг.]. – В: Полянов, Димитър. Избрани съчинения. С., 1976, 5–12.
Също и в: Полянов, Д. Избрани съчинения. 2. изд. С., 1986, 5–12.

181. „**Хубост** ако няма – тоя свят за какво ти е? “. – *Зем.* знаме, № 217, 14 септ. 1976.

1977

182. Вдъхновен летописец на българското село. – *Зем.* знаме, № 178, 30 юли 1977.
Елин Пелин и българ. литература.

183. Евтимов, Евтим Михалушев. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, 8–9.
Подпис: Ел. К.

184. Елин Пелин и българската култура. – *Зем.* знаме, № 178, 30 юли 1977.

185. Етапи в развитието на българската литература след Освобождението. – В: *Освобождението* 1878 и развитието на българската литература. С., 1977, 26–44.

186. За Елин Пелиновите традиции в съвременната проза. – В: *Елин* Пелин в българската критика. С., 1977, 560–567.

187. За стиловото многообразие на съвременната ни проза. – *Лит.* фронт, № 42, 20 окт. 1977, с. 1, 2.

188. Зарев, Владимир Пантелеев. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, с. 48.
Подпис: Ел. К.

189. „**Звезда**“. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, 53–54.
Подпис: Ел. К.

190. „**Звено**“. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, 55–56.
Подпис: Ел. К.

191. „**Из** нов път“. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1972, с. 84.
Подпис: Ел. К.

192. Йорданов, Христо. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, 143–144.
Подпис: Ел. К.

193. Калоянов, Асен Браянов. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, 152–153.
Подпис: Ел. К.

194. Калфов, Дамян Тодоров. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, 153–154.
Подпис: Ел. К.

195. Калчев, Камен. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, 154–156.
Подпис: Ел. К.

196. Калчев, Цоньо. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, 156–157.
Подпис: Ел. К.

197. Каменова, Анна. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, 158–159.
Подпис: Ел. К.

198. Канушев, Димитър Маринов. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, с. 159.
Подпис: Ел. К.

199. Караиванов, Георги. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, 173–174.
Подпис: Ел. К.

200. Георги **Караславов**. – *Нар.* армия, № 8902, 4 дек. 1977.
Творчески портрет на писателя.

201. Караславов, Георги Славов. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, 183–186.
Подпис: Ел. К.

202. Каролев, Стоян Несторов. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, 192–193.
Подпис: Ел. К.

203. Карпаров, Александър Маринов. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, 193–194.
Подпис: Ел. К.

204. Коруджиев, Димитър Георгиев. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, 251–252.
Подпис: Ел. К

205. Кръстев, Кръстьо Котов. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, 263–265.
Подпис: Ел. К.

206. „Кръщение с огън и дух“. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, с. 266.
Подпис: Ел. К.

207. Към преодоляване на камерността и дребнотемието. – Пулс, № 5, 1 март 1977, с. 3.

208. „Към свобода“. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, 270–271.
Подпис: Ел. К.

209. Ликова, Розалия Николова. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, 287–288.
Подпис: Ел. К.

210. „Лъчите на поезията“. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, с. 319.
Подпис: Ел. К.

211. Маджаров, Михаил Иванов. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, 322–323.
Подпис: Ел. К.

212. Максимов, Христо Димитров. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, 327–328.
Подпис: Ел. К.

213. Маринов, Никола. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, 339–340.
Подпис: Ел. К.

214. Милев, Гео. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, 366–369.
Подпис: Ел. К.

215. Милтенов, Йордан Георгиев. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, 372–373.
Подпис: Ел. К.

216. „Мисъл“. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, с. 384.
Подпис: Ел. К.

217. „Мисъл“. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, 385–386.
Подпис: Ел. К.

218. „Мисъл и воля“. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, 387–389.
Подпис: Ел. К.

219. „Млада България“. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, 397–398.
Подпис: Ел. К.

220. Мутафов, Константин Димитров. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, с. 410.
Подпис: Ел. К.

221. Мутафов, Чавдар Петров. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, 410–411.
Подпис: Ел. К.

222. Мутафчиева, Вера Петрова. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, 411–412.
Подпис: Ел. К.

223. Николов, Иван. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, 450–451.
Подпис: Ел. К.

224. Ничев, Александър. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, с. 455.
Подпис: Ел. К.

225. Нравствената позиция на младия герой. – *Пулс*, № 9, 26 апр. 1977, с. 4.
Преглед на белетристичните книги на библ. „Смяна“ за 1976 г.

226. Някои наблюдения над повестта и разказа след Априлския пленум. – *Септември*, 1977, № 3, 187–200.

227. „От 20-та насам“. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, с. 481.
Подпис: Ел. К.

228. Уроците на Елин Пелин. – *Пламък*, 1977, № 7, 128–132.
По случай 100 години от рождението му.

229. Фантастиката през седемдесет и шеста. [Предг.]. – В: *Фантастика* '76. Сборник. С., 1977, 5–10.

1978

230. Българският разказ. – *Читалище*, 1978, № 10, 29–30.
Развитие и проблеми.

231. Довчерашната млада проза. Граждански и морално-етични позиции. – *Пулс*, № 18, 29 авг. 1978, с. 4.

232. El cuento bulgaro. [Предг.]. – In: *Antologia* del cuento bulgaro. Caracas, 1978, 17–25.
Също и в: *Antologia* de cuentos bulgaros. – Lima, 1980, 11–20.

233. Необходимо присъствие в литературата ни. Емил Манов на 60 г. – Нар. култура, № 30, 28 юли 1978, с. 7.

234. Отечествената война, отразена в съвременните разкази и повести. – В: *Проблеми* на новата бълг. литература. Сб. В чест на 80-годишнината на акад. Георги Цанев. С., 1978, 270–286.

235. Проблеми на повестта и разказа след Априлския пленум – 1956. – *Съвременник*, 1978, № 1, 42–65.
Съавт.: Кръстьо Куюмджиев.

236. **Творческа** отзивчивост и обаятелност. – *Септември*, 1978, № 7, 205–211.
По случай 60-годишнината от рождението на Емил Манов.

237. Лев Николаевич **Толстой** и българската литература. – *Нар.* култура, № 35, 1 септ. 1978, с. 6.
По повод 150 години от рождението му.

238. П. К. **Яворов** и Николай Лилиев. – *Лит.* мисъл, 1978, № 8, 48–57.

239. **Яворовата** поезия – нов етап в националната ни литература. – *Нар.* култура, № 2, 13 ян. 1978, с. 5, 7.

1979

240. **Вапцаров** и българската поезия. – *Читалище*, 1979, № 11, 17–18.

241. **Въздействието** на критическото слово. Тончо Жечев на 60 год. – *Читалище*, 1979, № 9, 22–23.

242. **Wspoleresna** literatura bulgarska. – *Lycie* Literackie (Полша), 1979, № 21, 10–11.

243. **Летописецът** на Априлското въстание – за нас, българите. 90 г. от смъртта на Захари Стоянов. – *Лит.* фронт, № 40, 4 окт. 1979, с. 4.

244. [**Осемдесет**] 80 години българистика в Полша. – *Читалище*, 1979, № 6, 10–11.

1980

245. **Дълбоко** народностен, страстно-партиен писател. Георги Караславов. – *АБВ*, № 5, 29 ян. 1980, с. 1.
По повод смъртта на Георги Караславов.

246. **Житейската** мъдрост на българката. 80 г. от рождението на писателката Магда Петканова. – *Отеч.* фронт, № 10899, 14 авг. 1980.

247. **За** функциите на фантастичното в българската художествена проза. – *Лит.* мисъл, 1980, № 10, 54–66.

248. **Истински** народен поет. – *Транспортен* глас, № 27, 9 юли 1980, с. 13.
Иван Вазов.

249. Краковската българистика, традиции и настояще. – *АБВ*, № 21, 20 май 1980, с. 8; № 22, 27 май 1980, с. 8.

250. П. К. Яворов и Николай Лилиев. – В: *Яворов* – раздвоеният и единният. Нови изследвания. С., 1980, 289–304.

251. Поезията на Веселин Ханчев. – В: Ханчев, Веселин. Избрани творби. С., 1980, 206–207.

252. Temat antyfaszystowski w literaturze bulgarskiej. – *Panorama* Bulgarska (Полша), 1980, № 4–5, 30–31.

253. Този ярък поет.. – В: Андреев, Веселин. Избрани творби. С., 1980, с. 209.
За Веселин Ханчев.

254. Тридесет години българска повест и разказ. – В: *Очерци* по история на българската литература след 9 IX 1944. Кн. 2. С., 1980, 182–409.
Съавт.: Кръстю Куюмджиев.

1981

255. Двама херолди на духа [Димитър Подвързачов и Николай Лилиев]. – *Септември* (Ст. Загора), № 130, 31 окт. 1981.
100 г. от рождението на Д. Подвързачов.

256. Един жанр в развитие. Ролята на фантастичното в бълг. литература. – *Лит.* фронт, № 52, 24 дек. 1981, с. 2.

257. Лирик, сатирик, преводач. – *Лит.* фронт, № 43, 22 окт. 1981, с. 4.
100 г. от рождението на Д. Подвързачов.

258. Магическа сила. – *Зем.* знаме, № 234, 2 окт. 1981.

259. „Хоро“. – *АБВ*, № 51, 22–28 дек. 1981, с. 5.
Вечните книги та България.

1982

260. Авторът с рентгеновите очи. 80 г. от рождението на Светослав Минков. – *Нар.* култура, № 7, 12 февр. 1982, с. 7.

261. Безсмъртното дело на Боян Пенев. – *Лит.* мисъл, 1982, № 4, 3–8.
По повод сто години от рождението му.

262. Боян Пенев до Николай Лилиев. – *Пламък*, 1982, № 4, 157–163.
Публикувани са десет писма от 1923 г.

263. Величков, Георги Василев. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 3. П–Я. С., 1982, 672–673.

264. „Възкръсват старославни времена". – *Зем.* знаме, № 23, 29 ян. 1982.
100 г. от рождението на Теодор Траянов.

265. Голямата воля на учения. – *Зем.* знаме, № 107, 7 май 1982, с. 3.
100 г. от рождението на Боян Пенев.

266. Константинов, Георги. – В: *Енциклопедия* България. Т. 3. С., 1982, 526–527.
Без подпис.

267. „CRESCENDO". – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 3. П–Я. С., 1982, 713–714.
Подпис: Ел. К.

268. Лилиев, Николай. – В: *Енциклопедия* България. Т. 3. С., 1982, с. 757.
Без подпис.

269. Неделчев, Михаил Димитров. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 3. П–Я. С., 1982, с. 733.
Подпис: Ел. К.

270. Павлов, Атанас Танов. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 3. П–Я. С., 1982, с. 5.
Подпис: Ел. К.

271. Петров, Здравко Желев. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 3. П–Я. С., 1982, 72–73.
Подпис: Ел. К.

272. По повод на Димчо Дебеляновия архив. – *Лит.* фронт, № 35, 2 септ. 1982, с. 4.

273. Подвързачов, Димитър Димитров. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 3. П–Я. С., 1982, 96–99.
Подпис: Ел. К.

274. **Полянов**, Димитър. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 3. П–Я. С., 1982, 102–104.
Подпис: Ел. К.

275. **Поптонев**, Стефан Димов. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 3. П–Я. С., 1982, 119–120.
Подпис: Ел. К.

276. Георги **Райчев**. – *Лит*. мисъл, 1982, № 10, 27–40.
100 г. от рождението му.

277. **Райчев**, Георги Михайлов. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 3. П–Я. С., 1982, 185–188.
Подпис: Ел. К.

278. Георги **Райчев**. [Предг.]. – В: Райчев, Г. Избрани творби. С., 1982, 5–24.

279. Георги **Райчев**. – В: *Творци* на българската литература [Очерци]. Т. 2. С., 1982, 412–425.
Също и в: 2. изд. С., 1984, 420–434; 3. изд. С., 1985, 420–434.

280. Георги **Райчев**. – *Хоризонт* (Ст. Загора), 1982, № 3, 93–105.

281. „**Смях**“. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 3. П–Я. С., 1982, с. 319.
Подпис: Ел. К.

282. **Титанът**. [Паисий Хилендарски]. – *Нар*. култура, № 50, 10 дек. 1982, с. 7.

283. **Тодоров**, Петко Юрданов. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 3. П–Я. С., 1982, 454–456.
Подпис: Ел. К.

284. **Тренев**, Иван Александров. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 3. П–Я. С., 1982, 470–471.
Подпис: Ел. К.

285. **Фантастиката** на Светослав Минков. 80 г. от рождението на писателя. – *Пламък*, 1982, № 2, 159–163.

286. **Фантастичното** и фантастичната литература. – *Съвременник*, 1982, № 1, 390–410.
Също и в: *Литературна* традиция и съвременност. В памет на акад. Георги Цанев. С., 1991, 221–230.

287. Цончев, Дончо Стефанов. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 3. П–Я. С., 1982, 574–575.

Подпис: Ел. К.

288. „Чернозем“. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 3. П–Я. С., 1982, с. 581.

Подпис: Ел. К.

289. Янков, Николай Костов. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 3. П–Я. С., 1982, 640–641.

Подпис: Ел. К.

1983

290. Димчо **Дебелянов** в оценките на съвременниците си. – В: Дебелянов, Димчо. Съчинения. В 2 т. Т. 1 С., 1983, 255–263.

Нова, разширена ред. на статията и в: *Българската* критика за Димчо Дебелянов. С., 1988, 392–405.

Съавт.: Надежда Александрова.

291. Коя фантастика е в криза? – *АБВ*, № 18, 3 май 1983, с. 4, 5.

Състоянието на българската научно-фантастична литература.

292. Литературното приятелство между Гео Милев и Николай Лилиев. – *Хоризонт* (Ст. Загора), 1983, № 3, 110–116.

Съавт.: Надежда Александрова.

Публикува се и новооткрито писмо на Гео Милев до Н. Лилиев.

293. Неизвестни писма на Боян Пенев до Николай Лилиев. – *Септември*, 1983, № 1, 223–234.

Също и в: *Море*, 1983, № 1, 292–297.

Публикуван е и текста на писмата.

294. Нови данни за една известна творба. Към биографията на стих. „Нощ съм Солун“ от Димчо Дебелянов. – *Зем.* знаме, № 23, 28 ян. 1983.

Сведения от Вера Мечкарова, съпруга на журналиста Йордан Мечкаров, близък приятел на Дебелянов, относно лицето, за което се споменава в творбата. Това не е Коста Кнауер, а Йордан Мечкаров.

295. Новооткрити писма на Димчо Дебелянов до Николай Лилиев. – *Лит.* мисъл, 1983, № 5, 139–144.

Съавт.: Надежда Александрова.

Публикуван е със съкращения и текстът на две от писмата.

296. Новооткрити писма на Димчо Дебелянов до Николай Лилиев. – *Лит.* мисъл, 1983, № 10, 143–148.

Съавт.: Магдалена Баева и Маргарита Дойренска.

Шестте писма, открити от М. Баева и М. Дойренска в архива на А. Каралийчев, вероятно са му предадени от Н. Лилиев. Писани в периода между 1912 и 1916 г. Поместен е и текстът на писмата. Същите са публикувани за първи път в сп. „Изкуство", 1946 г.

Също и в: *Септември*, 1983, № 6, 231–238.

297. Предан войн на партията. – *Зем.* знаме, № 240, 11 окт. 1983.

По случай 80 години от рождението на Хр. Радевски.

298. Проза, издържала изпитанието на времето. – *Лит.* фронт, № 1, 6 ян. 1983, с. 5.

299. Prologo. – In: *Cuentos* bulgaros. La Havana, 1983, 7–14.

300. Социалната поръчка в прозата на Дончо Цончев. – *Септември*, 1983, № 7, 239–242.

Дончо Цончев на 50 години.

Също и в: **Силуети** от вчера и днес. – С., 1985, 187–197.

301. Антон **Страшимиров**. (1872–1937). – *Обзор*, 1983, № 64, 19–23.

302. Стремеж към ново осмисляне на историята. – *Септември*, 1983, № 11, 192–203.

Размисли за съвременния исторически роман в българската литература от 60-те години насам.

303. Търсения и постижения. – *Юг* (Хасково), 1983, № 2, 219–227.

В дебютните белетристични книги за 1982 г.

1984

304. Актуалност и жизнелюбие. Лада Галина. [на 50 г.]. – *Нар.* армия, № 10613, 8 февр. 1984.

305. Антифашистката борба в съвременната художествена проза. – *Лит.* фронт, № 31, 2 авг. 1984, с. 1, 2.

306. Борбата за качество при най-младата критическа смяна. – *Пулс*, № 22, 29 май 1984, с. 4.

307. Българският научно-фантастичен роман и неговият създател [Георги Илиев]. – *Хоризонт* (Ст. Загора), 1984, № 1, 86–91.

308. **Двама** старозагорски писатели до Николай Лилиев. – *Хоризонт* (Ст. Загора), 1984, № 3, 99–100.
Съавт.: Надежда Александрова.
Съдържа и текста на писмата на Кирил Христов и Георги Илиев.

309. Камен **Калчев**. – *Лит.* мисъл, 1984, № 5, 89–95.
Творчески портрет на писателя.

310. Георги **Караславов** и българското село. – *Зем.* знаме, № 10, 12 ян. 1984.

311. Николай **Лилиев** и неговият архив. – *Море*, № 1–2, 1984, 305–315.
Съавт.: Надежда Александрова.

312. **Огнена** диря. – *Зем.* знаме, № 306, 24 дек. 1984.
За Любен Каравелов.

313. **Романите** „Татул" и „Стаха" в българската проза. [Предг.]. – В: Караславов, Георги. Татул. Снаха. Романи. С., 1984, 5–20.

314. **Споровете** около фантастиката. – *АБВ*, № 22, 29 май 1984, с. 4.

315. **Съвременната** българска фантастична литература. – *Лит.* мисъл, 1984, № 6, 23–32.
Също и в: *Творби* и проблеми. Лит. анализи. Т. 3. С., 1987, 210–225.

316. **Тенденции** в развитието на новобългарската художествена проза. – *Септември*, 1984, № 3, 208–216.

317. **Тенденции** в развитието на съвременната ни художествена проза. – *Бълг.* ез. и лит., 1984, № 6, 7–16.

318. **Функциите** на фантастичното в художествената проза. – *Ез.* и лит., 1984, № 3, 74–82.

319. **Художественият** тип в романите „Татул" и „Снаха". 80 г. от рождението на Георги Караславов. – *Пламък*, 1984, № 1, 114–118.

320. **Ярък** представител на социалистическия реализъм. – *Учит.* дело, № 4, 25 ян. 1984, с. 10.
Осемдесет години от рождението на Георги Караславов.

1985

321. Автентизъм и метафоричност. За алегорично-фантастичната [съвр. бълг.] проза. – *Пулс*, № 39, 24 септ. 1985, с. 4.

322. Документалност и художественост на антифашистката белетристика. – *Струма*, 1985, № 2, 174–177.

323. Една необикновена дружба. Неизвестно писмо на Гео Милев до Н. Лилиев. – *Пулс*, № 22, 28 май 1985, с. 5.
Съавт.: Надежда Александрова.

324. За новаторството в младата ни проза. – *Пулс*, № 2, 8 ян. 1985, с. 4.

325. За осмисляне на творческия експеримент. – *Лит.* фронт, № 26, 27 юни 1985, с. 2.
Новите тенденции в българската литература от средата на 70-те години.

326. За прозата на Иван Давидков. – *Лит.* мисъл, 1985, № 8, 104–110.

327. Карнавалът срещу апокалипсиса. Българският принос в световната литературна фантастика. – *Нар.* култура, № 30, 26 юли 1985, с. 3.

328. Николай **Лилиев** в развитието на българската култура. По случай 100 г. от рождението на поета. – *Театър*, 1985, № 6, 36–39.

329. Литературата е всеотдайност. – *Учит.* дело, № 44, 30 окт. 1985, с. 10.
По случай 90 години от рождението на лит. критик Георги Цанев.

330. Nabljudenija nad polskata i bulgarskata beletristika ot 70-te godini. – In: *Od Wisly* do Maricy. Krarow, 1985, 85–98.

331. Надникване в бъдещето. Фантастиката – въображение и действителност. – *Лит.* фронт, № 8, 21 февр. 1985, с. 6.

332. Непубликувани писма на Константин Константинов до Николай Лилиев. – *Септември*, 1985, № 11, 216–226.
Съавт.: Надежда Александрова.

333. Николай Лилиев в развитието на българската култура. По случай 100 г. от рождението на поета. – *Театър*, 1985, № 6, 36–39.

334. Обновление в прозата на социалистическия реализъм. (За реалното и фантастичното в съвременната белетристика). – В: *Актуални* проблеми на социалистическия реализъм. С., 1985, 402–413.

335. Отново за творческото експериментиране [в съвременната ни белетристика]. – *Лит.* фронт, № 37, 12 септ. 1985, с. 2.

336. Писма на Димитър Подвързачов до Николай Лилиев. – *Лит.* мисъл, 1985, № 1, 133–137.
Съавт.: Надежда Александрова.

337. Писма на Николай Лилиев до родните му. – *Простори*, 1985, № 2, 87–93.
Съавт.: Надежда Александрова.
По случай 100 г. от рождението на поета.

338. Поет на нравствения стоицизъм. – *Хоризонт*, 1985, № 2, 5–14.
За Николай Лилиев.
Със загл. Поет на духовното извисяване и на нравствения стоицизъм също и в: *Учебно* помагало по литература. За X кл. На СОУ. С., 1991, 118–120; Също и в: *КИЛ* (Варна), № 4, март 1994, с. 5.

339. Поетът и неговият изследовател. Из кореспонденцията между Н. Лилиев и Г. Константинов. – *Море*, 1985, № 1, 268–274.
Съавт.: Надежда Александрова.
Съдържа текста на писмата. По повод 100 г. от рождението на Николай Лилиев.

340. Поетът за поезията и за себе си. – *Отечество*, 1985, № 10, 32–33.
Съавт.: Надежда Александрова.

341. Половинвековна критическа дейност. – *Септември*, 1985, № 2, 224–227.
За Борис Делчев.

342. Polskata chudo•estvena literatura v Bulgarija. – In: *Od Wisly* do Maricy. Krakow, 1985, 68–78.

343. Съвременния български разказ. – *Септември*, 1985, № 6, 170–176.

344. Георги **Цанев**. – *Родна* реч, 1985, № 2, 38–41.
Творчески портрет на лит. критик.

1986

345. В динамиката на съвременността и миналото. – *Хоризонт*, 1986, № 2, 84–90.

346. Време на духовно горене. – *Пламък*, 1986, № 1, 15–20.

347. Въображаемото и реалното в съвременната българска белетристика. – В: *Априлската* литература и критиката 1956–1986. Сборник. С., 1986, 325–331.

348. Димчо **Дебелянов** в оценката на съвременниците си. – *Лит.* мисъл, 1986, № 9, 111–116.
Съавт.: Надежда Александрова.
Също и в: *Българската* критика за Димчо Дебелянов. С., 1988, 392–405.
В оценките на П. К. Яворов, Иван Радославов, Гео Милев и др.

349. Документалност и художественост. – *Пламък*, 1986, № 10, 118–124.
В съвременната българска литература.

350. За художествената и антихудожествената документалистика. – *Лит.* фронт, № 38, 18 септ. 1986, с. 2, 3.

351. Златната есен ме вика да видя морето. Писма на Мара Белчева до Николай Лилиев във Варна. – *Нар.* дело (Варна), № 30, 31 авг. 1986, с. 5.

352. История и съвременност. – *София*, 1986, № 1, 36–37.
Творчески портрет на Вера Мутафчиева.

353. Към творческа зрялост. Белетристът Евгени Кузманов. – *Пулс*, № 31, 5 авг. 1986, с. 5.

354. Неизвестни писма до Николай Лилиев. – *Лит.* история, 1986, № 14, 78–85.
Съавт.: Надежда Александрова.
Съдържа и текста на писмата.
По повод 100 г. от рождението на поета.

355. Нито едно случайно заглавие. – *АБВ*, № 1, 7 ян. 1986, с. 4.
Издателската политика на изд. „Отечество".

356. Нови тенденции на българската проза от 70-те години. – В: *Съвременната* българска проза и европейската социалистическа литература. С., 1986, 120–132.

357. Основни черти на съвременната българска литература. – *Лит.* история, 1986, № 14, 3–12.

358. Откъде иде скуката в най-младата [българска] проза. – *Лит.* фронт, № 27, 3 юли 1986, с. 2.

359. Писма на Дора Габе до Николай Лилиев. – *Хоризонт*, 1986, № 3–4, 128–132.
Съавт.: Надежда Александрова.

360. Проникване в националната съдба. Боледува ли бълг. разказ. – *Пулс*, № 7, 18 февр. 1986, с. 4.

361. Път във времето. – *Лит.* фронт, № 28, 10 юли 1986, с. 3.
За Тодор Абазов по повод на 60-годишнината му.

362. Райчев, Георги. – В: *Енциклопедия* България. Т. 5. С., 1986, 693–694.
Без подпис.

363. Пенчо **Славейков** и „Кървава песен". – *Читалище*, 1986, № 5, 14–15.

364. Фантастиката на Емил Манов. – *Родна* реч, 1986, 3–7, 27.

365. Фантастиката на Любен Дилов. – *Учит.* дело, № 34, 27 авг. 1986, с. 9, 10.

366. Фантастичните пътешествия на Емил Манов. [Предг.]. – В: Манов, Емил. Галактическа балада. Пътуване в Уибробия. [Ново изд.]. С., 1986, 5–15.

367. Човекът в [съвременната българска] литература. – *Нар.* култура, № 25, 20 юни 1986, с. 5.

1987

368. Апостола на свободата в българската литература. – *Зем.* знаме, № 204, 28 авг. 1987.

369. Богатствата на художествената правда. – *Лит.* фронт, № 43, 22 окт. 1987, с. 1.

370. Заветите на Паисий. 225 г. от написването на „История славянобългарская". – *Зем.* знаме, № 33, 8 февр. 1987.

371. Литературата – лична и творческа съдба. – *Септември*, 1987, № 6, 240–244.
Симеон Султанов на 60 години.

372. Миг, изпълнен с вечност. – *Пламък*, 1987, № 1, 142–147.
За поетиката в бълг. разказ.

373. Нежен лирик и мечтател, близък до сърцето на народа със светла вяра... 100 години от рождението на Димчо Дебелянов. – *Зем.* знаме, № 74, 28 март 1987, с. 3.
Поезията на Дебелянов – откровение на личните му преживявания и несрети.

374. От личното, индивидуалното до националното. – *Пулс*, № 29, 21 юли 1987, с. 5.
Творчеството на младите белетристи: С. Иванова, Д. Микова, К. Атанасов, В. Пасков и И. Богданов.

375. Песен и надежда, и любов. – *АБВ*, № 14, 7 апр. 1987, с. 1, 7.
За поезията на Д. Дебелянов.

376. Проблемите на личността и научно-техническата революция в съвременната научно-фантастична литература. – *Простори*, № 2, 1987, 100–106.

377. Символ на чистота, възторг и вдъхновение. – *Септември*, 1987, № 3, 99–100.
Поезията на Дебелянов – израз на „всички черти на личността, целия ѝ светоглед, вътрешния ѝ свят, политическите ѝ убеждения, връзките ѝ с действителността".

378. Характерни черти на българския разказ. Минало и настояще. – *Лит.* мисъл, 1987, № 1, 85–94.

1988

379. Антидогматичният патос на днешния ни роман. – *Септември*, 1988, № 11, 212–224.

380 Вечният живот на Талевия светилник. – *Септември*, 1988, № 9, 233–239.

381. „Върни се, моя незалязла песен". – *Морски* свят, 1988, № 5, 54–56.
Цикълът „При морето" от Николай Лилиев.

382. Детските приказки на Георги Караславов. – В: *Критика*. Естетика. Народопсихология. Юбил. сб. в чест на чл.-кор. Ефрем Каранфилов. С., 1988, 197–203.

383. Защо младата фантастика бяга от социалните въпроси? – *Пулс*, № 43, 25 окт. 1988, с. 4.

384. Ненакърнено достойнство. 70 г. от рождението на Емил Манов. – *Лит.* фронт, № 33, 11 авг. 1988, с. 2.

385. Приобщение к мировому литературному процессу. – *Обзор*, 1988, № 83, 17–23.
Фантастиката в българската литература.

1989

386. Литературното приятелство между Гео Милев и Николай Лилиев. – В: *Гео* Милев. Нови изследвания и материали. С., 1989, 233–242.
Публикува се и новооткритото писмо на Гео Милев до Николай Лилиев.

387. Модернизмът в българската белетристика – [от 60-те години]. – *Пламък*, 1989, № 12, 159, 159–165.

388. Нравствена ли е днешната художествена проза? Наблюдения върху белетристиката през 80-те години. – *Септември*, 1989, № 10, 214–243.

389. Отново за архивите на българските писатели. – *Септември*, 1989, № 1, 122–125.

390. Традиция и новаторство в един съвременен роман [„Железният светилник" от Димитър Талев]. – *Родна* реч, 1989, № 8, 6–10.

391. Уводни думи. [Предг.]. – В: Гачев, Димитър. Избрани произведения. В 2 т. Т. 2. С., 1989, 5–13.

392. Учителят по литература. – *Нар.* култура, № 15, 7 апр. 1989, с. 4.

1990

393. „**В** началото бе словото". (Предпразнични размисли). – *Глас*, 1990, № 6, 8–9.
Възраждане на Кирило-Методиевите традиции в бълг. култура.

394. Да влезем в духовния европейски континент. – *Отеч.* вестник, № 13576, 12 дек. 1990.
Ролята на интелигенцията.

395. Девети септември и интелигенцията. – *Век* 21, № 23, 5 септ. 1990, с. 4.
Преследването на известни литератори и критици.

396. Догматизмът и демагогията в живота и в литературата. – *Лит.* форум, № 51–52, 20 дек. 1990, с. 1, 2.

397. „**И** моят ден в черен труд отлита". – *Нов* Златорог, 1990, № 4, 235–238.
Спомени за поета Николай Лилиев.

398. Как се сбогуваме с тоталитаризма. – *Лит.* форум, № 29, 19 юли 1990, с. 1.
Ролята на литературата в този процес.

399. Какво да се прави? – *Лит.* фронт, № 2, 11 ян. 1990, с. 3.
Перспективи пред бълг. литературно-критическа мисъл.

400. Към отворената структура. Въз основа на разказа „Незнайният" на Георги Райчев. Прев. От пол. – *Лит.* мисъл, 1990, № 6, 110–112.

401. Необходим е чист въздух. – *Нар.* култура, № 2, 12 ян. 1990, с. 4.
Проблеми на лит. критика днес.

402. Поуките на списание „Златорог" [1920–1943]. – *Нов* Златорог, 1990, № 1, 41–44.

403. Утопия, антиутопия и екология във фантастичната литература. – *Бълг.* ез. и лит., 1990, № 1, 11–16.

1991

404. Време на духовна безпътица. – *Век* 21, № 12, 20–26 март 1991, с. 5.
Защита на независимостта на лит. творчество у нас.

405. Кратки размисли за мястото [на РДП в СДС]. – *Век* 21, № 34, 21–27 авг. 1991, с. 4.

406. Културата срещу комунизма. – *Век* 21, № 44, 30 окт.–5 ноем. 1991, с. 3.

407. Нека говорим истината. – *Век* 21, № 22, 29 май–3 юни 1991, с. 1.
Необходимостта от избори за ново ВНС.

408. Ние стоим на земята. – *Избор*, 1991, № 5–6, 72–75.
За целите и задачите на Радикал-демокр. партия.

409. От символизма до постекспресионизма в българската художествена проза. – *Лит.* история, 1991, № 19, 3–7.

410. Предчувствията на Станислав Лем. – *Лит.* форум, № 29, 17 юли 1991, с. 1, 4.

411. Просвещението обединява нацията. – *Демокрация*, № 122, 24 май 1991, с. 5.

1992

412. Какво трябва да прави Министерството на културата. [Вместо програма]. – *Лит.* форум, № 2, 15–21 ян. 1992, с. 1.

413. Васил **Левски** в българската литература. – *Век* 21, № 30, 29 юли–4 авг. 1992, с. 5.

414. **Личността** на Васил Левски. [Предг.]. – В: *Троянският* манастир в националноосвободителното движение. [Сб. докл. и материали от науч. сес.] по случай 120 г. от основаването на револ. К-т в манастира от Васил Левски. С., 1992, 7–8.

415. **Министърът** на културата към нас. – *КИЛ* (Варна), № 1, юли 1992, с. 1
На добър час на в. „Култура, изкуство, литература".

416. **Недостойни** дела хвърлят сянка върху паметта на Яворов. – *Демокрация*, № 128, 30 май 1992.

417. **Новатор** в българската проза. – *А.*, 1992, № 6–7, 8–11.
По случай 110 г. от рождението на Георги Райчев.

418. **Новогодишни** признания на министъра на културата. – *Култура*, № 1, 3 ян. 1992, с. 1.

1993

419. **Апостола** в художественото ни съзнание. – *Век* 21, № 8, 24 февр.– 2 март, 1993, с. 1, 8.

420. **Бунтът** на човешките добродетели. В света на Талевите герои. – *Век* 21, № 39, 29 септ.– 5 окт. 1993, с. 10.

421. **Всичко** е различно от това, което беше. – *КИЛ* (Варна), № 14, авг. 1993, с. 1, 5.
Размисли по въпроса, има ли криза в българската литература.

422. **Дайте** път на интелигенцията. Размисли по въпроса има ли криза в българската литература. – *Демокрация*, № 228, 30 септ. 1993, с. 4.

423. **За** културата на мисленето и поведението ни [в СДС]. – *Век* 21, № 5, 3–9 февр. 1993, с. 1.

424. **Класическото** образование и бъдещето. За празника на Нац. гимназия за древни езици и култури. – *Век* 21, № 19, 12–18 май 1993, с. 7.

425. **Лечебната** сила на Йовковото творчество. – *Век* 21, № 17, 28 апр.–4 май 1993, с. 10.

426. Николай **Лилиев**. [Предг.]. – В: Лилиев, Николай. Лирика. В. Търново, 1993, 5–13.

427. **Модернизмът** в българската художествена проза. – *Век* 21, № 14, 7–13 апр. 1993, с. 10.

428. Обединяването на двете министерства е пагубно. – *КИЛ* (Варна), № 2, февр. 1993, с. 1.

429 Писателят. – *Век* 21, № 18, 5–11 май 1993, с. 1.
По случай 50 г. от смъртта на Тодор Влайков.

430. **Помирение** чрез култура. – *Демокрация*, № 273, 22 ноем. 1993, с. 10.
Създаването на култ. общност на Балканите като път за полит. и икон. обединение.

431. **Съдбата** на литературния критик. По случай 60 години от рождението на Кръстьо Куюмджиев. – *Век* 21, № 40, 6–12 окт. 1993, с. 2.
Също и в: *КИЛ* (Варна), № 20, окт. 1993, с. 7.

432. **Философско-психологическите** прозрения на Яворов и Лилиев. – *Участие*, 1993, № 2, 28–29.

433. П. К. **Яворов** и Николай Лилиев – двама херолди на духа. – *Век* 21, № 22, 2–8 юни 1993, с. 10; № 23, 9–15 юни 1999, с. 10.

1994

434. **В** бедност и усамотение няма усъвършенстване. – *КИЛ* (Варна), № 9, май 1994, с. 1, 3.

435. **Вековни** огнища на културата [в България]. – *Нация* и политика, 1994, № 2, 11–12.

436. **Достоверният** ужас в който живеем. – *Век* 21, № 35, 7–13 септ. 1994, с. 10.
Съвременната българска проза.

437. **Лечебната** сила на решенията. – *Век* 21, № 23, 15–22 юни 1994, с. 9.

438. **Лирико-епичната** същност на българския разказ. – *Демокр.* прегл., 1994, № 1, 69–72.

439. Маджаров, Михаил Иванов. – В: *Речник* по нова българска литература. С., 1994, с. 212.

Съавт.: Елка Трайкова.

440. „Моят дом е моята крепост". – *Век* 21, № 5, 2–8 февр. 1994, с. 7.

Семейството в духовния свят на българина.

441. Нравствеността в съвременната ни проза. – *Демокр.* прегл., 1994, № 5–6, 212–220.

Също и в: *Човек* и време. Сб. с научни изследвания в памет на Сабина Беляева. С., 1997, 187–195.

442. Развитието на националната ни култура. Проект на РДП. – *Век* 21, № 29, 27 юли–2 авг. 1994, с. 2.

443. Райчев, Георги Михайлов. – В: *Речник* по нова българска литература. С., 1994, 307–308.

Съавт.: Пенка Ватова.

444. Тодоров, Петко Юрданов. – В: *Речник* по нова българска литература. С., 1994, 376–377.

Съавт.: Пенка Ватова.

1995

445. Литературата на факта днес [у нас]. – *Век* 21, № 2, 11–17 ян. 1995, с. 6.

446. Личността на праведника. – *Век* 21, № 14, 5–11 апр. 1995, с. 10.

Спомени за Николай Лилиев.

1996

447. Дух срещу апатията. – *Лит.* форум, № 17, 24–30 апр. 1996, с. 3.

448. Размисли за нашата религия, за литературата и за нас самите. – *Демокр.* прегл., 1996, № 2–3, 441–448.

1998

449. Българският дом и героите на Димитър Талев. – *Пламък*, 1998, № 7–8, 33–38.

450. Дори перфектен закон няма да качи заплатите на творците. – *Демокрация*, № 129, 19 май 1998, с. 16.

451. Културата не е самотен фар за интелектуалци. – *Труд*, № 17, 21 ян. 1998, с. 11.

452. Между вярата и съмнението. 120 г. от рождението на П. К. Яворов. – *Наука*, 1998, № 5–6, 44–46.

453. Несретата е грозна и омразна. Писма от Димитър Талев до Георги Константинов. – В: *Книга* за Талев. С., 1998, 100–107.
Също и в: *Лит.* форум, № 28, 22–28 септ. 1998, с. 8.

454. Образът на лудия в българската проза. – *Науч.* тр. на ПУ „Паисий Хилендарски", 1998, № 1, 51–53.
Също и в: *Артфорум* (В. Търново), № 43, септ. 2001, с. 5.

455. Особености на българския модернизъм в художествената [българска] проза. – *Родна* реч, 1998, № 3, 5–8.

456. Пророчеството на Йордан Йовков. – *Родна* реч, 1998, № 5, 9–12.

457. Той остава неразчетен още… – *Лит.* глас, № 3, 11 апр. 1998, с. 2.
За Николай Лилиев.

1999

458. Безумието като болест и като висша духовност [в бълг. лит.]. – *Родна* реч, 1999, № 5, 9–12.

459. Духовният стоицизъм е по-силен от живота. – *Лит.* форум, № 12, 30 март–5 апр. 1999, с. 7.
По случай 70-годишнината на Вера Мутафчиева.

460. Личност на нравствената и интелектуалната извисеност. [Николай Лилиев]. – *Птици* в нощта, 1999, № 1, 4–7.

461. Марионетъчният свят на Чавдар Мутафов. 110 години от рождението на писателя. – *КИЛ* (Варна), № 7, май 1999, с. 7.

462. Светослав **Минков** и модерността. – *КИЛ* (Варна), № 4, март 1999, 1, 7.

463. Проблемът за Иисус в българската литература. – *КИЛ* (Варна), № 8, май 1999, с. 2.

464. Стремленията и страданията на Яворов. – *Родна* реч, 1999, № 2, 5–7.

465. Съвременната фантастика в модерността. – *Родна* реч, 1999, № 9, с. 6–9.

466. Димитър **Талев** – бунтът на човешките добродетели. – *Родна* реч, 1999, № 4, 10–12.

2000

467. Божието присъствие в творчеството на Йордан Йовков. – *Родна* реч, 2000, № 7–8, 32–33.

468. Вазов и националното съзнание. – *КИЛ* (Варна), № 10 юли 2000, 1, 2.

469. Вдъхновението на летописеца. По случай 150 г. от рождението на Ив. Вазов. – *Наука*, 2000, № 3, 56–58.

470. Естет от западноевропейски тип. – *КИЛ* (Варна), № 16, окт. 2000, 1, 7.
За Константин Константинов.

471. Йордан **Йовков** като лечител и естет. 120 години от рождението на певеца на Добруджа. – *Артфорум* (В. Търново), № 34, окт.–ноем. 2000, с. 4.

472. Йордан **Йовков** за хармонията и красотата. – *КИЛ* (Варна), № 18, дек. 2000, 1, 2.

473. Какво значи да си свободен. [Есе]. – *Демокрация*, № 232, 8 септ. 2000, 13, 19.

474. Елиас **Канети** в света на идеите. – *Лит.* форум, № 9, 24–30 окт. 2000, с. 10.
Доклад, изнесен на междунар. науч. конф., посветена на 95-год. от рождението на писателя. София, 13 окт. 2000.
Също и в: *Науч.* тр. РУ „А. Кънчев", 38, 2000, № 1, 37–42.
Със съкращения под загл. „Не искам да зная всичко, а да събера разделеното" и в: *Артфорум* (В. Търново), № 34, окт.–ноем. 2000, с. 11.

475. Либерализмът е естествена среда на високата култура. – *Демокрация*, № 197, 28 юли 2000, 13, 19.

476. Между вярата и неверието. – В: [Сто и двадесет] *120* години Пейо Яворов 1878–1998. Доклади от Междунар. науч. конф., София, 29–31 окт. 1998. С., 2000, 208–212.

477. Мисионерското съзнание на Вазов. – В: *Наследството* Вазов. Сборник. С., 2000, 11–15.

478. Не се гаси, туй що не гасне. Иван Вазов и Захари Стоянов. Общо и различно. – *Лит.* форум, № 3, 12–18 септ. 2000, с. 4.

По случай 150 г. от рождението на Иван Вазов.

479. Образът на Иисус в новата българска литература. – В: *Християнската* идея в историята и културата на Европа. Материали от VIII лятна науч. среща, посветена на 2000-годишнината от рождението на Иисус Христос. С., 2000, 207–215.

480. Просветеният рационализъм на интелигенцията – *Демокрация*, № 261, 13 окт. 2000, с. 13, 16.

481. Светилникът на морала и страданието. (Наблюдения над традициите и героите в романа на Димитър Талев „Железният светилник". – *Гимназист*, № 20, 16 май 2000, 6–7.

482. Свят извор за национално самопознание. – *КИЛ* (Варна), № 13 септ. 2000, 1, 6.

За Захари Стоянов.

483. Сто години българска научна фантастика. – *Пламък*, 2000, № 5–8, 127–132.

484. Трагизмът в Яворовата лирика. – *Гимназист*, № 18, 2 май 2000, 4–5.

485. Упованието в бога носи вяра и в самия теб. – *КИЛ* (Варна), № 8, юни 2000, 3.

486. Фантастиката в модерността и в постмодерността. Наблюдения над българската художествена проза. – В: *Езиците* на европейската модерност. Български и словашки прочити. С., 2000, 126–139.

Със съкращения и в: *Родна* реч, 2000, № 3–4, 45–50; Също и. – In: *Micdzy* kultura. "Niska" a "Wysoka" Pamieci prof. dr hab. Teresy Dombek. – Wirgoweg. Materialy z Konferencji Naukowej. Lodz, 28–29 marca 2000 g. Lodz, 2001, 79–84.

487. Християнството и духовното здраве на съвременника. – *Демокрация*, № 179, 7 юли 2000, с. 13, 19.

2001

488. Безверието като проказа на душата. – *Демокрация*, № 57, 9 март 2001, с. 13.

489. Петър **Василев** – 50 години на сцена. – *Лит.* форум, № 34, 23–29 окт. 2001, с. 13.

По случай 90 години от рождението на актьора.

490. Властта на хората на изкуството и на политиците. – *КИЛ* (Варна), № 14, септ. 2001, с. 3.

491. Два ракурса към новия български разказ. – *Артфорум* (В. Търново), № 40, май 2001, с. 5.

492. Духовният светилник на Димитър Талев. – *Гимназист*, № 17, 1 май 2001, 6–7; № 18, 8 май 2001, с. 7.

493. Европеизмът на Цветан Стоянов. 30 години от смъртта на писателя. – *КИЛ* (Варна), № 13, септ. 2001, 1, 2.

494. Естетиката на кръга „Мисъл" и българският модернизъм. – *Гимназист*, № 9, 6 март 2001, 5, 6.

495. За вярата и науката. – *Демокрация*, № 39, 16 февр. 2001, с. 18.

496. „Какво ще кажем ний на младите сърца?". – *Артфорум* (В. Търново), № 45, ноем.–дек. 2001, с. 5.

497. Модернизъм в прозата вчера и днес. – *Родна* реч, 2001, № 7, 31–33.

498. Образът на лудия в българската проза. – *Артфорум* (Велико Търново), № 43, септ. 2001, с. 5.

499. От утопия към черногледство. (Българската фантастика в модерността и постмодерността). – В: *Дом* и път. Домът, пътуването и завръщането в литературата. В. Търново, 2001, 31–56.

500. Откриването на магическото във всекидневното. (За българския разказ вчера и днес – Алек Попов и Георги Господинов). – *Критика*, 2001, № 2, 61–68.

501. Християнството и духовният климат на нацията. – В: *Следите* на свещената книга в българската литература. В. Търново, 2001, 299–304.

2002

502. Българският Великден и страданията български. – *КИЛ* (Варна), № 7, май 2002, с. 1.

Размисли за български страдания и християнството.

503. Елин Рахнев и модерността в театъра. [Предг.]. – В: Рахнев, Елин. Пиеси. Боб. Флобер. Прозорецът на ЮНЕСКО. С., 2002, 5–11.

Със загл.: Елин Рахнев и модерността в българския театър също и в: *Науч.* доклади и съобщения от конф., посветена на десетгодишнината на Филос. фак. и на Европейската година на езиците. – Благоевград, 2002, 156–160.

504. Естетически експерименти в съвременната постмодерна проза. – *Критика*, 2002, № 5, 12–19.

505. Ивайло Петров. „Преди да се родя". Срещу консерватизма в духа на българското село. – *Кандидат*-гимназист, № 36, 12–18 ноем. 2002, 10–11.

506. Как героите на Стефан Гечев разбират самопознанието. Наблюдения над разказите от книгата „Осъденият на Сеньора". – *Лит.* вестник, № 4, 30 ян.–5 февр. 2002, 14–15.

Също и в: *Българ.* ез. и лит., 2002, № 2–3, 103–108; *Метафизика* и култура. Погледи към света на Стефан Гечев. С., 2003, 40–46.

507. Какво е за нас днес Христос. – *КИЛ* (Варна), № 6, апр. 2002, с. 1.
Разсъждения върху християнството в нашия свят.

508. Литературата като митологизация на историята. – *Критика*, 2002, № 3, с. 66.
Митотворчеството в литературните текстове на Огняна Георгиева.

509. Николай Хайтов. „Дервишово семе". Родът и индивидът. – *Кандидат*-гимназист, № 31, 8–14 окт. 2002, с. 10.

510. Религията в българската духовна култура. – *КИЛ* (Варна), № 11, юли 2002, с. 1, 7.
Християнските идеи в националната ни култура в миналото и днес.

511. Романистът и есеистът Цветан Марангозов. – В: *Битие* и идентичност. Цветан Марангозов – поетът, писателят, драматургът. С., 2002, 83–91.

512. Светослав Минков и модерността. – *КИЛ* (Варна), № 4, март 2002, с. 1, 7.
По случай сто години от рождението на писателя.

2003

513. Боян Пенев – безкомпромисна естетическа позиция. – В: *Боян* Пенев. Нови изследвания. 120 години от рождението му. – Пловдив, 2003, 16–24.

514. Димитър Димов на страниците на списание „Златорог". – В: *Случаят* Димитър Димов. Литературни разследвания. С., 2003, 216–220.

515. Елин Пелин и родните простори. – *Българ.* ез. и лит., 2003, № 1, 3–7.

516. Елин Пелин и чувствителността на модернизма. – *КИЛ* (Варна), № 2, март 2003, с. 2.

По случай 125 г. от рождението на писателя.

517. Йовков като духовен водач на българите. – В: *Йордан* Йовков. Нови изследвания. 120 години от рождението му. С., 2003, 12–17.

518. Кои са те? За „Никотиана" и за нейните жертви. – *Родна* реч, 2003, № 10, 12–14.

Романът на Димитър Димов „Тютюн".

519. Литературата като жива памет. [Предг.] – В: Пенчева, Радка. Литературният архив – недоразказаната памет. Велико Търново, 2003, 5–6.

520. Моралната деградация на Аза в съвременната ни екзистенция. – *Лит.* вестник, № 34, 29 окт.–4 ноем. 2003, с. 6.

За художествените текстове на Здравка Ефтимова.

521. На битието с урагана. – *Родна* реч, 2003, № 3, 20–23.

За поезията на П. К. Яворов.

522. „Най-потайните желания и скърби на душата". Елин Пелин за природата но човека. – *Родна* реч, 2003, № 5, 30–32.

523. Николай Лилиев и развитието на българската поезия. – *РИКИ* – кандидат-гимназист, № 40, 9–15 дек. 2003, 10–11.

524. Пътуването на Блага Димитрова към себе си. – *Кандидат*-гимназист, № 17, 29 апр. 2003, с. 10; № 18, 6 май 2003, с. 10.

Разгледани са шест стихотворения на поетесата, като едно пътуване към себе си.

525. Ролята на документите в научните изследвания и в художествената документалистика. – *КИЛ* (Варна), № 15, 16–31 окт. 2003, с. 2.

За изследванията на младите литературоведи Инна Пелева и Екатерина Томова.

2004

526. Християнството като духовно здраве. – В: *Вечните* страсти български. Почит към Тончо Жечев. С., 2004, 399–415.

РЕЦЕНЗИИ И ОТЗИВИ

1952

527. Ярко произведение за съветското село. – *Лит.* фронт, № 39, 2 авг. 1952, с. 2.
Рец. за: Галина Николаевна. Жътва. Роман. С., Нар. култура, 1952.

1958

528. „Семейството на тъкачите". – *Раб.* дело, № 194, 13 юли 1958, с. 4.
Рец. за: Камен Калчев. Семейството на тъкачите. С., Профиздат, 1956.

1962

529. Без полза. – *Лит.* мисъл, 1962, № 5, 136–138.
Рец. за: Петко Тихолов. Николай Лилиев. Срещи и разговори. С., Наука и изкуство, 1962.

530. От позицията на будната гражданска съвест. – *Труд*, № 75, 30 март 1962.
Рец. за Камен Калчев. Семейството на тъкачите. Роман. 2. изд. С., Бълг. писател, 1962.

531. Правдива картина на миньорския труд. – *Труд*, № 235, 6 окт. 1962, с. 3.
Рец. за: Коста Странджев. Ние, от водната кула. Разкази. Пловдив, Хр. Г. Данов, 1962.

532. Роман за Апостола. – *Отеч.* фронт, № 5592, 2 авг. 1962, с. 4.
Рец. за: Трифон Даскалов. Непокорният послушник. С., Нар. младеж, 1962.

1963

533. Несъстоятелен труд за българската комедия. – *Лит.* мисъл, 1963, № 1, 137–140.
Рец. за: Иван Богданов. Българската комедия. Развой и съвременно състояние. С., Наука и изкуство, 1962.

534. „Роман" за Щастливеца. – *Лит.* новини, № 55, 5 юни 1963, с. 6.
Рец. за: Димитър Мантов. Щастливецът. Роман. С., Нар. култура, 1963.

535. Село край завод. – *Веч.* новини, № 3718, 19 авг. 1963.
Рец. за: Стоян Даскалов. Село край завод. Роман. С., Профиздат, 1963.

1965

536. „Вечеря в Париж". – *Нар.* култура, № 52, 25 дек. 1965, с. 6.
Рец. за: Клод Мариак. Вечеря в Париж. С., НСОФ, 1965.

537. Детето от улицата зад реката. – *Септември*, 1965, № 5, 236–238.
Рец. за: Атанас Наковски. Улица зад реката. С., Бълг. писател, 1964.

538. „Литература и народ". – *Лит.* мисъл, 1965, № 1, 159–165.
Рец. за: Петър Пондев. Литература и народ. С., Бълг. писател, 1964.

539. Шумки от габър. – *Веч.* новини, № 4273, 7 юли 1965.
Рец. за: Николай Хайтов. Шумки от габър. С., Нар. младеж, 1965.

1966

540. Една скромна и непретенциозна книга. – *Нар.* култура, № 47, 19 ноем. 1966, с. 5.
Рец. за: Антон Михайлов. Големият и момчето. Разкази. Пловдив, Хр. Г. Данов, 1966.

541. Книга за някои български поети. – *Лит.* мисъл, 1966, № 2, 147–149.
Рец. за: Ефрем Карамфилов. Български поети. Литературно-критически статии. Пловдив, Хр. Г. Данов, 1965.

542. Книга за поета с ватенка. – *Лит.* фронт, № 44, 27 окт. 1966, с. 2.
Рец. за: Любен Георгиев. Поетът с ватенка. С., БАН, 1965.

543. Тесни са традиционните рамки на жанра. – *Септември*, 1966, № 11, 231–235.
Рец. за: Александър Геров. Фантастични новели. С., Нар. младеж, 1966.

1967

544. Безотговорна самонадеяност. – *Лит.* фронт, № 5, 26 ян. 1967, с. 3.
Рец. за: Иван Богданов. Българската литература в дати и характеристики, 817–1965. С., Нар. просв., 1966.

545. Добросъвестно изследване. – *Лит.* фронт, № 2, 5 ян. 1967, с. 2.
Рец. за: Милена Цанева. Иван Вазов в Пловдив. 1880–1886. С., Наука и изкуство, 1966.

546. Закъснял разговор. – *Септември.*, 1967, № 4, 239–241.
Рец. за: Борис Михалчев. Закъснял разговор. С., Профиздат, 1966.

547. История и съвременност. – *Нар.* култура, № 51, 23 дек. 1967, с. 5.
Рец. за: Вера Мутафчиева. Случаят Джем. Роман. С., НСОФ, 1967.

548. Литературен сборник „Октомври". – *Лит.* мисъл, 1967, № 5, 159–160.
Рец. за: Октомври. Лит. сборник. С., Бълг. писател, 1967.

549. Пясъчен часовник. – *Септември*, 1967, № 8, 248–250.
Рец. за: Емил Марков. Пясъчен часовник. Разкази. С., Нар. младеж, 1966.

550. Фактите говорят сами. – *Лит.* фронт, № 15, 6 апр. 1967, с. 2.
Рец. за: Иван Богданов. Българската литература в дати и характеристики. 817–1965. С., Нар. просв., 1966.
Вж. и № 495.

1968

551. Вълнуващи спомени. – *Черном.* фронт (Бургас), № 6442, 4 ян. 1968, с. 4.
Рец. за: Димчо Дебелянов, Николай Лилиев, Георги Райчев в спомените на съвременниците си. С., Бълг. писател, 1967.

552. Върхове на националното величие. – *Септември*, 1968, № 5, 239–241.
Рец. за: Константин Константинов. Върхове. С., Бълг. писател, 1967.

553. За теб, мили роде! – *Лит.* фронт, № 45, 31 окт. 1968, с. 2.
Рец. за: Христо Г. Данов. За теб, мили роде! Пловдив, Хр. Г. Данов, 1968.

554. Несполучлив опит за художествен летопис. – *Лит.* фронт, № 24, 6 юни 1968, с. 2.
Рец. за: Александър Беровски. Корона и кръв. Роман. С., НСОФ, 1967.

555. Отново верен на себе си. – *Лит.* фронт, № 17, 18 апр. 1968, с. 2.
Рец. за: Климент Цачев. Сбогуване с пролетта. С., Нар. младеж, 1967.

556. Отново верен на себе си. – *Веч.* новини, № 5239, 26 юли 1968.
Рец. за: Ст. Даскалов. Република на дъждовете. Роман. С., Нар. култура, 1968.

557. Първата книга на Атанас Свиленов. – *Нар.* култура, № 32, 10 авг. 1968, с. 5.
Рец. за: Атанас Свиленов. Пристрастия. Лит.-крит. статии. С., Нар. младеж, 1968.

558. Славното момче. – *Нар.* култура, № 15, 3 апр. 1968, с. 5.
Рец. за: Атанас Павлов. Славното момче. Повест. С., Бълг. писател, 1967.

1969

559. Борба за истината. – *Труд*, бр. 83, 9 апр. 1969.
Рец. за: Христо Траянов. Паметта на сърцето. Роман. С., Профиздат, 1969.

560. Достоверен, вдъхновен летопис. – *Раб.* дело, № 84, 25 март 1969.
Рец. за: Г. Караславов. Близки и познати. Мисли и спомени. С., Бълг. писател, 1968.

561. Земна светлина. – *Читалище*, 1969, №. 6, с. 34.
Рец. за: Стоян Ц. Даскалов. Земна светлина. Роман. С., Бълг. писател, 1968.

562. Научна осведоменост и съпреживяване. – *Лит.* фронт, бр. 5, 30 ян. 1969, с. 2.
Рец. за: Милена Цанева. Профили и етюди. С., Бълг. писател, 1968.

563. Поезия на гражданския дълг. – *Раб.* дело, №. 230, 18 авг., 1969.
Рец. за: Николай Христозов. Бдение. Стихове., С., Бълг. писател, 1969.

564. С научна осведоменост и патриотично съзнание. – *Септември*, 1969, № 12, 243–245.
Рец. за: Емил Георгиев. Български образи в славянските литератури. С., Наука и изкуство, 1969.

565. Със съвременен поглед върху историята. – *Септември*, 1969, №. 3, с. 232–234.
Рец. за: Стефан Дичев. Ескадронът. Роман. Пловдив, Хр. Г. Данов, 1968.

566. Юбилейни поетически антологии. – *Септември*, 1969, № 10, 253–254.
Отзив за: Антология на българската поезия. В 2 т. С., Бълг. писател, 1969; Недовършени песни. С., Нар. младеж, 1969; Това е песен. С., Нар. младеж, 1969.

1970

567. В залива на обичта и саможертвата. – *Пламък*, 1970, № 17, с. 93.
Рец. за: Надя Кехлибарева. Ветрове над залива. Стихотворения. Варна, Държ. изд., 1970.

568. За художествения усет на литературоведа. – *Лит.* фронт, № 20, 14 май 1970, с. 2.
Рец. за: Кръстьо Генов. Романтизмът в българската литература. С., БАН, 1968.

569. Измеренията на съвременната нравственост. – *Септември*, 1970, № 10, 239–241.
Рец. за: Атанас Наковски. Без сенки. Фантаст. новели. С., Бълг. писател, 1970.

570. Мъдростта срещу догмата. – *Септември*, 1970, № 5, 234–236.
Рец. за: Петър Константинов. Хаджи Адем. Варна, Държ. изд., 1969.

571. Новата книга на проф. Динеков. – *Септември*, 1970, № 2, 222–224.
Рец. за: Петър Динеков. Между свои и чужди. Лит. статии. С., Бълг. писател, 1969.

572. Образът на Ленин в новата проза на Валентин Катаев. – *Септември*, 1970, № 4, 230–235.
Рец. за: Валентин Катаев. Нова проза. С., Нар. младеж, 1969.

573. По повод на една детска книжка. – *Септември*, 1970, № 5, 236–237.
Рец. за: Николай Драганов. Ягодова поляна. С., Бълг. писател, 1969.

574. Поглед на литературоведа върху литературата на свободата. – *Лит.* мисъл, 1970, № 3, 147–150.
Рец. за: Васил Колевски. Литература на свободата. С., Бълг. писател, 1969.

575. Под властта на поезията. – *Отеч.* фронт, № 8142, 7 дек. 1970, с. 4.
Рец. за: Станка Пенчева. Моята власт. Стихове. Пловдив, Хр. Г. Данов, 1970.

576. Пристрастията и споровете на критика. – *Септември*, 1970, № 6, 225–229.
Рец. за: Стоян Илиев. Спор за поезията и критиката. С., Бълг. писател, 1969.

577. Пътуване с вожда на революцията. – *Септември*, 1970, № 9, 233–235.
Рец. за: Снежина Кралева. Когато искрата се разгаряше. Пътепис. С., Нар. младеж, 1970.

578. София от завчера. – *Нар.* култура, № 12, 21 март 1970, с. 4.
Рец. за: Петър Мирчев. София от завчера. С., НСОФ, 1969.

579. Съвременни размисли върху историята. – *Септември*, 1970, № 5, 233–234.
Отзив за кн. на Вера Мутафчиева: „Летопис на смутното време“, „Случаят Джем“ и „Последните Шишмановци“.

580. Човекът и скафандърът. – *Пламък*, 1970, № 10, 90–92.
Рец. за: Любен Дилов. Тежестта на скафандъра. Научнофантаст. роман. С., Мед. и физкултура, 1969.

1971

581. Актуалност и конфликтност. – *Нар.* култура, № 2, 9 ян. 1971, с. 2.
Рец. за: Андрей Гуляшки. Романтична повест. С., Бълг. писател, 1970.

582. За да останеш. – *Лит.* мисъл, 1971, № 5, 181–183.
Рец. за: Симеон Правчанов. За да останеш. С., Бълг. писател, 1970.

583. Съвременният човек и светът на природата. – *Септември*, 1971, № 2, 229–230.

Рец. за: Николай Хайтов. Приключения в гората. С., Бълг. писател, 1970.

584. Три крачки към истината. – *Деца*, изкуство, кн., 1971, № 6, 36–37.

Рец. за: Радка Александрова. Само три крачки. С., Мед. и физкултура, 1971.

585. Щастлив за цял живот... – *Поглед*, № 22, 31 май 1971.

Рец. за:Иван Мартинов. Момчето от малкия град. Повести за деца. С., Нар. младеж, 1971.

1972

586. Великият син на работническата класа. – *Лит.* фронт, № 5, 3 февр. 1972, с. 2.

Рец. за:Камен Калчев. Георги Димитров. Биогр. очерк. Пловдив, Хр. Г. Данов, 1971.

587. Верен усет към съвременността. – *Отеч.* фронт, № 8648, 1 авг. 1972.

Рец. за: Герчо Атанасов. Докато очакваме. С., Бълг. писател, 1972.

588. Детство и детска литература. – *Лит.* мисъл, 1972, № 5, 129–131.

Рец. за: Николай Янков. Детство и детска литература. С., Бълг. писател, 1971.

589. Незабравими срещи с Георги Димитров. – *Пламък*, 1972, № 7, 67–68.

Рец. за: Г. Караславов. Срещи и разговори с Георги Димитров. С., Партиздат, 1971.

590. Нова багра към палитрата на твореца. – *Лит.* фронт, № 31, 3 авг. 1972, с. 2.

Рец. за: Камен Калчев. Маски. Роман. С., Профиздат, 1971.

591. Среща с едно поколение. – *Септември*, 1972, № 7, 232–234.

Рец. за: Максим Наимович. Едно поколение. Лит.-крит. очерци. С., Бълг. писател, 1971.

592. Странствуващият рицар на Вера Мутафчиева. – *Септември*, 1972, № 5, 238–241.

Рец. за: Вера Мутафчиева. Рицарят. С., Нар. младеж, 1971.

1973

593. В света на градското дете. – *Деца*, изкуство, кн., 1973, № 5–6, 79–81.

Рец. за: Кольо Николов. Алета златната черешка. С., Нар. младеж, 1972.

594. В света на малките. – *Септември*, 1973, № 7, 252–253.

Рец. за: Недялко Йорданов. Аз се казвам Красимир. Поема. С., Бълг. писател, 1972.

595. Героичното в съвременния живот на моряка. – *Нар.* дело (Варна) № 300, 23 дек. 1973.

Рец. за: Тихомир Йорданов. Случаен изстрел. Повести. С., ДВИ, 1973.

596. За трудностите на пионерската възраст. – *Септември*, 1973, № 7, 249–250.

Рец. за: Кирил Божилов. Страшният вторник. С., Бълг. писател, 1972.

597. Към сърцевината на настоящата проблематика. – *Септември*, 1973, № 7, 246–247.

Рец. за: Димитър Гулев. Тайната команда или петимата от VII[в]. Роман за деца. С., Бълг. писател, 1972.

598. Мъдро поетическо общуване с юношите. – *Септември*, 1973, № 7, 251–252.

Рец. за: Михаил Берберов. Ранобуден лъч. Стих. за деца. С., Бълг. писател, 1972.

599. Опит за художествена интерпретация на младежкия живот. – *Септември*, 1973, № 1, 293–240.

Рец. за: Николай Стоянов. Хубав дом за всички. Разкази. С., Нар. младеж, 1972.

600. Присъствието на разказваческа дарба не е единствена гаранция. – *Септември*, 1973, № 1, 238–239.

Рец. за: Янко Станоев. Билет за отиване. Разкази. С., Нар. младеж, 1972.

601. Пътешествие с претенции. – *Деца*, изкуство, кн., 1973, № 2, 35–36.

Рец. за: Станислав Стратиев. Пътешествие без куфар. Повест за деца. С., Нар. младеж, 1972.

602. С документална правдоподобност. – *Септември*, 1973, № 1, 240–241.

Рец. за: Димитър Тенчев. И люляци и каски. Разкази. С., Нар. младеж, 1972.

603. С умен и разбиращ поглед. – *Септември*, 1973, № 7, 248–249.

Рец. за: Емил Манов. Кучето на разузнавача. С., Нар. младеж, 1972.

604. С ясен и мъдър поглед за живота. – *Септември*, 1973, № 1, 236–238.

Рец. за: Димитър Коруджиев. Ще мине време. Разкази. С., Нар. младеж, 1972.

1974

605. В атмосферата на моряшкото ежедневие. – *Септември*, 1974, № 3, 253–254.

Рец. за: Тихомир Йорданов. Случаен изстрел. Повести. С., ДВИ, 1973.

606. В непосредствен контакт с детския свят. – *Септември*, 1974, № 3, 250–251.

Рец. за: Георги Данаилов. При никого. Повест. С., Нар. младеж, 1973.

607. В процеса на създаването. – *Септември*, 1974, № 3, 254–255.
Рец. за: Николай Стоянов. Една на един милион. Разкази. С., ДВИ, 1973.

608. Дистанцираност и присъствие в една книга. – *Септември*, 1974, № 5, 232–235.
Рец. за: Драгомир Асенов. Тази кръв няма да се пролее. Роман. С., Бълг. писател, 1973.

609. Професионално майсторство и повествователна техника. – *Хоризонт*, 1974, № 2, 104–105.
Рец. за: Рашко Сугарев. Старшината и слънцето. Пловдив, Хр. Г. Данов, 1973.

610. Разностранните интереси на белетриста. – *Деца*, изкуство, кн., 1974, № 2, с. 3.
Отзив за кн. на Ст. Ц. Даскалов Аз съм Ники. (С., Нар. младеж, 1972) и Урок за България. (С., Бълг. писател, 1972).

611. Респектираща критическа откровеност. – *Хоризонт*, 1974, № 4, 103–105.
Рец. за: Петър Тонков. Литература и живот. Лит. критика и естетика. Пловдив, Хр. Г. Данов, 1973.

612. С деликатен поглед към съвременната душевност. – *Септември*, 1974, № 3, 252–253.
Рец. за: Христиана Василева. Цветовете на разсъмването. Разкази. С., Нар. младеж, 1972.

613. Съветска монография за Георги Караславов. – *Пламък*, 1974, № 2, 79–82.
Рец. за: Всеволод Андреев. Георги Караславов. Критико-биогр. очерк. Л., Худож. лит., 1972.

1975

614. Естетическите преживявания на критика и тревогите на публициста. – *Септември*, 1975, № 2, с. 238–241.
Рец. за: Тодор Абазов. Публицистика и критика. С., Бълг. писател, 1974.

615. Страници за прозата. – *Лит.* мисъл, 1975, № 4, 142–145.
Рец. за: Иван Цветков. Страници за прозата. С., Бълг. писател, 1974.

1976

616. Втората книга. – В: *Рецензии* 1973–1974. Сборник. С., 1976, 198–204.
Рец. за: Станислав Сивриев. Дива патица между дърветата. С., Бълг. писател, 1973.

617. Двете проекции на едно човешко явление. – *Лит.* фронт, № 33, 12 авг. 1976. с. 2.
Отзив за кн. на за: Вера Мутафчиева. Алкивиад Малки. [Роман]. (С., ОФ, 1975.) и Алкивиад Велики. Роман. (Пловдив, Хр. Г. Данов, 1976.)

618. Еманация на пролетарския революционен гений. – В: *Рецензии*. 1973–1974. Сборник. С., 1976, 353–356.

Рец. за: Симеон Правчанов. Едно последно лято. С., Нар. младеж, 972.

619. Изследване за „Обикновени хора". – *Раб.* дело, № 210, 28 юли 1976.

Рец. за: Александър Спиридонов. Образи и идеи в „Обикновени хора". [Монография]. С., Бълг. писател, 1975.

620. Пътища и хора. – *Веч.* новини, № 7515, 9 апр. 1976.

Рец. за: Боян Болгар. Ако минеш по моите стъпки. Разходки по 43° сев. Ширина. [Пътеписи]. С., Мед. и физкултура, 1975.

1977

621. Величието на Ботев. – *Раб.* дело, № 133, 13 май 1977.

Рец. за: Пенчо Данчев. Чертите на гения. С., Бълг. писател, 1976.

622. Духът на революционната епоха в документално-художественото изображение. – *Септември*, 1977, № 2, 226–228.

Рец. за: Костадин Кюлюмов. Безсънни нощи. Новели. С., Партиздат, 1976.

623. Едно лирическо присъствие. – *Шуменска* заря, № 71, 18 юни 1977.

Рец. за: Славчо Николов. Лирика. С., Нар. младеж, 1977.

624. За героизма, красотата и добродетелта. – *Деца*, изкуство, кн., 1977, № 5, 43–45.

Рец. за: Ефрем Карамфилов. Най-българското време. Кн. за „Записките" на Захари Стоянов. С., Бълг. писател, 1976.

625. Книга за Ангел Каралийчев. – *Веч.* новини, № 7825, 12 апр. 1977.

Рец. за: Стефан Коларов. Ангел Каралийчев. Лит.-крит. очерк. С., 1976, 159 с.

626. Оригиналното виждане в една съвременна анималистична повест. *Деца*, изкуство, кн., 1977, № 23, 39–41.

Рец. за: Симеон Янев. Ден и нощ, нощ и ден. Повест. С., Бълг. писател, 1976.

627. Парадоксите на еснафството. – *Нар.* култура, № 36, 2 септ. 1977, с. 7.

Рец. за: Любен Дилов. Парадоксът на огледалото. Роман. С., Бълг. писател, 1976.

628. Полезен опит. – *Бълг.* журналист, 1977, № 10, 43–44.

Рец. за: Върхове на българската журналистика. [Сб. статии]. Т. 1. С., Наука и изкуство, 1976.

629. С обществен размисъл. – *Раб.* дело, № 5, 5 ян.. 1977.

Рец. за: Т. Жечев. Литература и общество. [Очерци]. С., Бълг. писател, 1976.

630. С уверена научно-изследователска и критическа мисъл. – *Читалище*, 1977, № 1, 21–22.

Рец. за: Иван Сестримски. Етюди. С., Бълг. писател, 1976.

631. **Самовглъбяването** на съвременника. – *Лит.* фронт, № 30, 28 юли 1977, с. 2.

Рец. за: Димитър Коруджиев. Остров от тишина. Разкази и новели. Варна, Г. Бакалов.

1978

632. **Пред** прага на завоеванията. – *Лит.* фронт, № 23, 8 юни 1978, с. 2.

Рец. за: Валентина Радинска. Към мен върви човек. Стихове. С., Нар. младеж, 1977.

633. **Съвременното** мислене в художественото изображение. – *Септември*, 1978, № 1, 246–248.

Рец. за: Георги Величков. Щъркел в снега. Варна, Г. Бакалов, 1977.

634. **Съвременно** претворяване на мита за Хитър Петър. – *Септември*, 1978, № 12, 242–244.

Рец. за: Георги Марковски. Хитър Петър. Роман. Пловдив, Хр. Г. Данов, 1978.

635. **Четирима** литературни творци. (Обсъждаме предложенията за Димитровски награди). – *Нар.* култура, № 20, 19 май 1978, с. 7.

Отзив за кн. „Почакай слънце“ от Дора Габе, „Цената на златото“ от Генчо Стоев, „Чертите на гения“, „Обречени на безсмъртие“ и „Яворов“ от Пенчо Данчев и „Българският Великден или страстите български“ от Тончо Жечев.

1979

636. **Засилване** на сатиричното начало. – *Лит.* фронт, № 42, 25 окт. 1979, с. 2.

Рец. за: Любен Дилов. Двойната звезда. Фантаст. новели. Варна, Г. Бакалов, 1979.

637. **Изследване** за европейския и българския модернизъм. – *Септември*, 1979, № 1, 250–253.

Рец. за: Розалия Ликова. Естетически прелом в поезията на 20-те години. С., Бълг. писател, 1978.

638. **Очите** на разума. – *Деца*, изкуство, кн., 1979, № 5, 42–43.

Рец. за: Любомир Пеевски. Очите на професор Самберг. Роман. С., Нар. младеж, 1979.

639. **Съвременният** български роман. – *Лит.* мисъл, 1979, № 5, 140–143.

Рец. за: Боян Ничев. Съвременния български роман. Към историята и теорията на епичното в съвр. бълг. худож. проза. С., Бълг. писател, 1978.

640. Ценно изследване за П. К. Яворов. – *Лит.* фронт, № 4, 25 ян. 1979, с. 2.
Рец. за: Стоян Илиев. Противоречивият свят на Яворов. С., БАН, 1976.

1980

641. Гражданските и естетически позиции на едно борческо поколение. – *Лит.* фронт, № 39, 25 септ. 1980, с. 3.
Рец. за: Христо Радевски. Битки за утре. Избрани лит. статии и портр. С., Бълг. писател, 1979.

642. Дневник с продължение. – *Читалище*, 1980, № 8, с. 22.
Рец. за: Надежда Станева. Дневник с продължение. [За Емилиян Станев]. С., Профиздат, 1979.

643. Находчивост и остроумие. – *АБВ*, № 41, 7 окт. 1980, с. 5.
Рец. за: Радой Ралин. Апострофи. С., Бълг. писател, 1980.

644. Отново в света на Йовков. – *Пламък*, 1980, № 11, 174–176.
Рец. за: Иван Сарандев. В света на „Старопланински легенди". [Изследване]. С., Наука и изкуство, 1980.

1981

645. Хумористично-сатиричната фантастика. – *АБВ*, № 40, 6 окт. 1981, с. 3.
Рец. за: Перпендикулярно време. Фантаст. разкази. Варна, Г. Бакалов, 1981.

1982

646. Вдъхновение и научен подход при литературния анализ. – *Септември*, 1982, № 4, 252–255.
Рец. за: Румяна Йовева. Философско-историческите романи на Емилиян Станев. С., Нар. просв., 1981.

647. Верният прицел на хумориста. – *Сливенско* дело, № 127, 30 окт. 1982.
Рец. за: Петър Незнакомов. Литературни пародии. С., Бълг. писател, 1981.

648. Съвременен подход към детската литература. – *Септември*, 1982, № 12, 240–242.
Рец. за: Юлиян Йорданов. Път към детските книги. Лит.-крит. статии и изследвания. С., Отечество, 1981.

649. Усилията за изграждането на характера. – *Пламък*, 1982, № 10, с. 207–208.
Рец. за: Васил Кинов. Конникът. Дайлада. Повести. Пловдив, Хр. Г. Данов, 1982.

1983

650. Женският оптимизъм в четири новели. – *Пламък*, 1983, № 4, 185–186.
Рец. за: Весела Люцканова. Тъжен джаз. Новели. С., Нар. младеж, 1982.

651. Истината е за обществено ползване. – *Труд*, № 213, 7 септ. 1983, с. 3.
Рец. за: Тошо Тошев. Истина за обществено ползуване. Роман. С., Нар. младеж, 1983.

652. Логиката и властта на живота. – *Пламък*, 1983, № 4, 187–188.
Рец. за: Алберт Коен. Везни. Повести. С., Бълг. писател, 1981.

653. Отново за детството. – *Пламък*, 1983, № 4, 186–187.
Рец. за: Василка Хинкова. Безсолният хляб. [Лирически роман]. С., ОФ, 1981.

654. Познавателната и художествената стойност в една детска книга. – *Деца*, изкуство, кн., 1983, № 6, с. 41–42.
Рец. за: Крум Григоров. Ездач на вълци. Разкази за деца и юноши. С., Бълг. писател, 1983.

1984

655. За единството между идеологическата и естетическата функция на литературната критика. – *Деца*, изкуство, кн., 1984, № 6, 46–47.
Рец. за: Юлиан Йорданов. Литература на днешното детство. Статии. С., Бълг. писател, 1984.

656. За жизнеността на съвременника. – *Пламък*, 1984, № 3, 189–191.
Рец. за: Лада Галина. Край морето пчелин. Разкази и новели. С., Партиздат, 1983.

657. Навлизане в творческия свят на Димитър Талев. – *Септември*, 1984, № 2, 244–247.
Рец. за: Александър Спиридонов. Димитър Талев. [Лит.-крит. очерк]. С., Нар. младеж, 1982.

658. Търсене на народопсихологическото в литературата. – *Родна* реч, 1984, № 10, 60–61.
Рец. за: Луко Захариев. В търсене на националното. [Лит.-крит. статии]. С., Бълг. писател, 1984.

659. Художествени истини за нашето съвремие. – *Пулс*, № 44, 30 окт. 1984, с. 4.
Рец. за: Руденко Йорданов. Лука Блажени. Повести. Пловдив, Хр. Г. Данов, 1984.

1985

660. Двамата изпълнители на сонатата. – *Пламък*, 1985, № 3, 176–178.
Рец. за: Цилия Лачева. Соната за три ръце. Роман. С., Бълг. писател, 1983.

661. Когато човек не е сам. – *Пламък*, 1985, № 4, 177–178.
Рец. за: Емил Калъчев. Прощално за времето на самотата. Роман. Пловдив, Хр. Г. Данов, 1983.

662. Обществената и лична равносметка на днешния интелектуалец. – *Пламък*, 1985, № 11, 195–197
Рец. за: Герчо Атанасов. Греших докрай. Роман. С., Бълг. писател, 1984.

663. Отново за отговорността пред човечеството. – *Пламък*, 1985, № 2, 210–212.
Рец. за: Васко Жеков. Пазачът на планетата. Роман. Пловдив, Хр. Г. Данов, 1983.

664. Съвременна критическа интерпретация на Ран Босилек. – *Деца*, изкуство, кн., 1985, № 5, 42–43.
Рец. за: Симеон Д. Хаджикосев. Ран Босилек. Лит.-крит. очерк. С., Отечество, 1985.

665. Съдържателни алегории. – *Лит.* фронт, № 42, 17 окт. 1985, с. 2.
Рец. за: Иван Голев. Вътре в живия плет. [Разкази]. Пловдив, Хр. Г. Данов, 1985.

666. Художествена убедителност. – *Лит.* фронт, № 2, 10 ян. 1985, с. 2.
Рец. за: Свобода Бъчварова. Земя за прицел. Роман. С., БЗНС, 1984.

1986

667. Писателят в личните си спомени. – *Септември*, 1986, № 1, 244–246.
Рец. за: Владимир Полянов. Срещи по дългия път. Мемоарни импресии. С., Бълг. писател, 1984.

668. Разказите на Г. П. Стаматов, прочетени отново. – *Шуменска* заря, Тича, № 5, 23 ноем. 1986.
Рец. за: Румяна Йовева. Георги П. Стаматов за някои страни от поетиката на разказа. [Изследване]. С., Нар. просв., 1985.

669. Съвременно разбиране на литературната история. – *Септември*, 1986, № 12, 232–234.
Рец. за: Милена Цанева. Поет и общество. С., Бълг. писател, 1985.

670. Ценен документален роман за юноши. – *Деца*, изкуство, кн., 1986, № 1, 44–45.
Рец. за: Вера Мутафчиева. Съединението прави силата. Роман. С., Отечество, 1985.

671. Човешките съдби край морския бряг. – *Черном.* фронт (Бургас), № 13642, 16 дек. 1986.

Рец. за: Любен Петков. Смъртта на фантаста. Разкази. С., Бълг. писател, 1985.

1987

672. Без собствен глас в поезията. – *Лит.* фронт, № 25, 18 юни 1987, с. 3.

Рец. за: Паскал Андонов. Дом над покрива. Стихотворения. Пловдив, Хр. Г. Данов, 1986.

673. Завоевание в художествената ни документалистика. – *Пламък*, 1987, № 3, 175–178.

Рец. за: Симеон Янев. Биографии на писатели, генерали и трети лица. Роман. Варна, Г. Бакалов, 1986.

674. Завръщането не е преоткриване. – *Лит.* фронт, № 25, 18 юни 1987, с. 3.

Рец. за: Емил Стоянов. Есенен човек. Стихотворения. Пловдив, Хр. Г. Данов, 1986.

675. Зрял критически дебют. – *Лит.* фронт, № 25, 18 юни 1987, с. 2.

Рец. за: Катя Янева. Разговор с времето. [Лит. крит. очерци]. С., Бълг. писател, 1986.

676. „И в мен прогледна всичко". – *Септември*, 1987, № 7, 249–251.

Рец. за: Рада Александрова. Сега разбирам. Стихове. С., Бълг. писател, 1987.

677. Психологическа загадка в криминално действие. – *Лит.* фронт, № 25, 18 юни 1987, с. 2.

Рец. за: Кирил Топалов. Разминаване. Роман. С., Воен. изд., 1986.

678. Пътуване в нравственото и естетичното. – *Пламък*, 1987, № 5, 185–186.

Рец. за: Георги Саев. Пътища и просветление. Критика и театър. 1879–1915. [Изследване]. С., Наука и изкуство, 1986.

679. С машината на времето. – *Лит.* фронт, № 25, 18 юни 1987, с. 2.

Рец. за: Любен Дилов. Незавършеният роман на една студентка. Фантаст. история. [Роман] С., Бълг. писател, 1986.

680. Художествената правда в един съвременен роман. – *Пламък*, 1987, № 10, 184–186.

Рец. за: Руденко Йорданов. Светлина и спокойствие. Варна, Г. Бакалов, 1987.

1988

681. Герои и събития в преживяването на историята. – *Септември*, 1988, № 2, 249–251.

Рец. за: Севда Севан. Родосто, родосто... Роман. Кн. 2. Някъде на Балканите. С., Бълг. писател, 1987.

682. За човешките проблеми на научната фантастика. – *АБВ*, № 12, 22 март 1988, с. 5.

Рец. за: Петър Кърджилов. Орбитата на Сизиф. Научнофантаст. разкази и новели. С., Отечество, 1987.

683. Приключения и документалност. – *АБВ*, № 42, 18 окт. 1988, с. 4.

Рец. за: Стефан Дичев. Подземията на Сен Жан Д'Акр. Роман. С., Бълг. писател, 1988.

684. Страствуванията на интелекта. – *АБВ*, № 50, 13 дек. 1988, с. 4.

Рец. за: Вера Ганчева. Гладът като хляб. [Худож. публицистика]. С., ОФ, 1988.

685. Ценно изследване по сравнително театрознание. – *Септември*, 1988, № 8, 253–255.

Рец. за: Яна Мутафчиева. Австрийската драматургия и нейната реализация на сцената на Нар. театър от началото на века до 1944. [Изследване]. С., Бълг. писател, 1987.

1989

686. Изгревът е за бдящите. – *Лит.* фронт, № 27, 6 юли 1989, с. 2.

Рец. за: Светлозар Игов. Призори. Пловдив, Хр. Г. Данов, 1988.

687. Три научно-изследователски дебюта. – *Септември*, 1989, № 2, 243–247.

Рец. за: Миглена Николчина. Митът за Прометей и поетиката на английския романтизъм. [Изследване]. С., Унив. изд. Климент Охридски, 1988; Милена Кирова. Българската поема от Освобождението до Първата световна война. [Изследване]. С., Унив. изд. Климент Охридски, 1988; Рая Кунчева. Стихът като възможност за избор. [Изследване]. С., Унив. изд. Климент Охридски, 1988.

1993

688. Биографията на една книга. – *Пиринска* Македония днес, 1993, № 2, 16–17.

Рец. за: Георги Константинов. Душата на Македония. С., Зелена вълна, 1993.

689. Пътят на днешната фантастика. – *КИЛ* (Варна), № 19, окт. 1993, с. 5

Рец. за: Асен Кожухаров. Любовта на сколопендрата. Фантаст. новели. Варна, Славена, 1993.

1998

690. Диаболизъм върху документална основа. – *Лит.* форум, № 27, 15–21 септ. 1998, с. 4.

Рец. за: Александър А. Томов. Арсения. Роман. С., Развитие, 1998.

691. Духовните проекции в творчеството на Емилиян Станев. – *Лит.* форум, № 24, 23–29 юни 1998, с. 3.

Рец. за: Емилиян Станев – личност и творческа съдба. Сб. доклади от нац. науч. конф., посветена на 90-год. От рождението на Емилиян Станев, 7–8 май 1997, В. Търново. С. Лит. форум, 1997

692. Летопис на престъпния свят. – *Лит.* форум, № 20, 26 май–1 юни 1998, с. 2.

Рец. за: Александър Томов. Новобогаташи. Роман. В 3 т. С., Астра – София, 1997.

693. Невидима гостенка от другия свят. – *Труд*, № 32, 5 февр. 1998, с 16.

Рец. за: Екатерина Томова. Празникът на мъртвите. Новели. С., Ангобой, 1997.

694. Роман за вечната любов. – *Лит.* форум, № 10, 17–23 март 1998, с. 2.

Рец. за: Леа Коен. Кратката вечност на Алма М. Роман. С., Кралица Маб, 1997.

1999

695. За любовта край морето, за музиката и смъртта. – *КИЛ* (Варна), № 11, юли 1999,с. 2.

Отзив за три романа на Леа Коен: Докато смъртта ни раздели. (С., Кралица Маб, 1996); Кратката вечност на Алма М. (С., Кралица Маб, 1997); Флориада. (С.,ГАЛ–ИКО, 1998).

696. Измамната шеговитост на историка. – *Лит.* форум, № 14, 13–19 апр. 1999, с. 2.

Рец. за: Алек Попов. Пътят към Сиракуза. Разкази. С., Лит. форум, 1998.

697. С два мозъка и едно сърце. – *Демокрация*, № 26, 29 ян. 2000, с. 12.

Рец. за: Цветан Марангозов. Интимна дистанция. Интервюта. С., Ангобой, [1999].

2000

698. Властта срещу интелекта. – *Лит.* форум, № 4, 19–25 септ. 2000, с. 2.

Рец. за: Александър Томов. Пурпур. Роман. С., Развитие, 2000.

698. Духовното безличие и безпомощността на самотниците. – *Дневен* труд, № 6, 8 ян. 2000, с. 15.

Рец. за: Нина Ненова. Контакти с удавника. Роман. С., Тагетес, 1999.

2001

700. Абсурдите в живота на дипломацията. – *Артфорум* (В. Търново), № 44, окт. 2001, с. 7.

Рец. за: Алек Попов. Мисия Лондон. С., ИК Звезда, 2001.

701. Битието като риск. – *Лит.* форум, № 30, 25 септ.–1 окт. 2001, с. 2.

Рец. за: Алек Попов. Мисия Лондон. С., ИК Звезда, 2001.

702. Битието като садистично изтезание. – *Лит.* форум, № 31, 2–8 окт. 2001, с. 2.

Рец. за: Александър Томов. Византийският лабиринт. Роман. С., Прозорец, 2001.

703. Духът на драматургичния текст. – *Лит.* форум, № 41, 11–17 дек. 2001, с. 7.

Отзив за пиесите на Елин Рахнев „Боб", „Флобер" и „Прозорецът на ЮНЕСКО".

704. Магическото в естествените разкази на Георги Господинов. – *Лит.* форум, № 7, 20–26 февр. 2001, с. 2, 4.

Рец. за: Георги Господинов. И други истории. [Сб. разкази]. Пловдив, Жанет–45, 2001.

705. Роман за телесните и духовни наслади. – *Лит.* форум, № 3, 23–29 ян. 2001, с. 2.

Рец. за: Здравка Евтимова. Линди. Роман. В. Търново, ПАН, 2000.

2002

706. Адът на насилието. – *Лит.* форум, № 26, 2–8 юли 2002, с. 15.

Рец. за: Александър Томов. Арсения. Роман. С., Корпорация Развитие КДА, 2002.

707. За бароковия постмодернизъм на Емилия Дворянова. – *Лит. вестник*, № 29, 18–24 септ. 2002, с. 6.

Рец. за: Емилия Дворянова. Passion или смъртта на Алиса. С., Обсидиан, 1995; La Velata; Госпожа Г. Роман. С., Фенея, 2001.

708. Историческият наратив за разрушаването на личността. – В: *История.* Истории. Наративи. Българската проза от втората половина на XX в. В. Търново, 2002, 141–147.

Рец. за: Александър Томов. Пурпур. Роман. С., ИК Прозорец, 2000; Византийският лабиринт. С., ИК Прозорец, 2001.

709. Пътят към Едем минава през Ада. – *Лит.* вестник, № 11, 20–26 март 2002, с. 6.

Рец. за: Николай Ватов. Отломки самота. Пловдив, Хр. Г. Данов, 1995; Стъпала към Едем. С., ИК Стигмати, 2000.

2003

710. Безизходицата в света на „мутрите“. – *КИЛ* (Варна), № 16, 1–15 ноем. 2003, с. 2.

Рец. за: Здравка Ефтимова. Четвъртък. Роман. Пловдив, ИК Жанет–45, 2003.

711. Литературата като жива памет. – *КИЛ* (Варна), № 14, 1–15 окт. 2003, с. 2.

Рец. За: Радка Пенчева. Литературният архив – недоразказаната памет. Велико Търново, Фабер, 2003.

Епизоди от живота на българските писатели и съдбите им чрез архивното им и ръкописно наследство.

712. Празнични мисли на една възрастна литераторка за две млади романистки. Теодора Димова и Албена Стамболова. II. „Това е както става“ в живота и в приказките. – *Лит.* вестник, № 1, 8–14 ян. 2003, с. 6; № 2, 15–21 ян. 2003, с. 6.

Рец. За: Албена Стамболова. Това е както става. С., Стигмати, 2002; Теодора Димова. Емине. Пловдив, ИК Жанет–45, 2001.

2004

713. Нивото на напредващия писател абсурдист. – *Лит.* вестник, № 16, 21–27 апр. 2004, с. 5.

Рец. за: Алек Попов. Нивото за напреднали. 2. изд. Велико Търново, Абагар, 2004.

ИНТЕРВЮТА, ПРОВЕДЕНИ ОТ ЕЛКА КОНСТАНТИНОВА

1970

714. При Георги Караславов. – *Нар.* култура, № 1, 3 ян. 1970, с. 3

1971

715. В творческата лаборатория на Георги Караславов [Анкета]. – *Лит.* мисъл, 1971, № 4, 11–20.

1973

716. При Камен Калчев. – *Съвременник*, 1973, № 4, 247–263.

За творческия път на писателя.

717. Разговор в редакцията за романа на Вера Мутафчиева „Белот на две ръце". – *Пламък*, 1973, № 7, 71–79.

1974

718. Динеков, Петър. Нужна ни е организация на науката. – *Септември*, 1974, № 11, 113–119.

П. Динеков очертава идейно-методологическите проблеми на българското литературознание и грижите за кадрите в него.

719. Разговор с писателя Георги Караславов. – *Септември*, 1974, № 7, 121–126.

720. Разговор с писателя Илия Волен. – *Септември*, 1974, № 3, 120–126.

721. Разговор с писателя Павел Вежинов. – (Писател, творчество, време). – *Септември*, 1974, № 1, 86–99.

ИНТЕРВЮТА, ДАДЕНИ ОТ ЕЛКА КОНСТАНТИНОВА

1989

722. [Четири] 4 отговора на 1 въпрос. – *Лит.* фронт, № 3, 19 ян. 1989, 4, 5.

Съдържа отговорите на Елка Константинова, Иван Балабанов, Любен Бумбалов и Валентин Пламенов.

Без подпис.

1990

723. Възкресението на интелигенцията. – *Век* 21, № 27, 3 окт. 1990, с. 2

Водещ: Маргарита Методиева.

724. За етика и в политиката. – *Век* 21, № 36, 5 дек. 1990, с. 4.

Водещ: Александър Панов.

725. За какво се борят радикалдемократите. – *Общество* и право, 1990, № 5, 9–10.

726. За кого ще гласуваме?. – *Демокрация*, № 60, 4 май 1990.

Водещ: Георги Лазаров.

727. Не култура въобще, а нравственост в многопартийността. – *Отеч.* фронт, № 13370, 16 февр. 1990, с. 4.

Водещ: Николина Севданова.

За програмата на Радикалдемократ. партия.

728. Политиката – морално поприще ли е?. – *Начало*, № 29, 7 ноем. 1990, с. 15.

Водещ: Вяра Смилкова.

729. С болка и надежда. – *Читалище*, 1990, № 6, 1–3.

Разговор с Елка Константинова и Николай Генчев за миналото, настоящото и бъдещето на читалищата.

730. Честността е най-добрата политика. – *Младеж*, 1990, № 6, 16–17.

Интервю с Петко Симеонов, Константин Тренчев, Петър Дертлиев и Елка Константинова за ролята на младия човек в общ. живот и политиката.

1991

731. Щастливият край на илюзиите. – *Пулс*, № 10, 6 март 1990, с. 5.

За пътя ѝ от литературата към политиката и отново към литературата.

732. Апокалипсисът се отлага. – *Век* 21, № 47, 20–26 ноем. 1991.

Водещ: Самуел Леви.

За новите структури в областта на културата у нас.

733. „Болестите, от които страдаме, се лекуват чрез познанието...". – *Лит.* форум, № 37, 10–16 септ. 1991, с. 1.

Водещ: Екатерина Томова.

За ролята на бълг. интелигенция в борбата за демокрация.

734. Готви ни се подобрен вариант на развития социализъм. – *168* часа, № 29, 23 юли 1991, с. 21.

Водещ: Данка Василева.

За състоянието на българското общество.

735. Не само за днес, но и за утре. – *Лит.* форум, № 50, 10–16 дек. 1991, 1, 2.

Водещ: Атанас Свиленов.

За творческите съюзи в плановете на М-во на културата.

736. Ние стоим на земята. – *Избор*, 1991, № 5–6, 72–75.

За целите и задачите на Радикалдемокр. партия.

737. Стоицизъм сега ни е нужен. – *Отеч.* вестник, № 13831, 11 дек. 1991
Водещ: Николина Севданова.
За проблемите на нашата култура.

738. „Ще бъде късно след икономиката да съживяваме културата". – *Труд*, № 237, 9 дек. 1991.
Водещ: Ива Йолова.

1992

739. Аз съм само администратор, който иска да помогне на културата. – *Труд*, № 189, 13 авг. 1992.

740. Ако не се храни душата ти, как ще живееш? – *Век* 21, № 27, 8–14 юли 1992, 1, 6.
Водещ: Маргарита Манолова.
Интервю по проблемите на културата.

741. В изкуството не е като в политиката, там цветът няма значение. – *Континент*, № 117, 28 авг. 1992, с. 7.
Водещ: Валентина Димитрова.

742. Не искам да участвам в престъпление – погубването на българската култура. – *Власт*, № 6, 26 май–2 юни 1992, с. 5.
Водещ: Райна Йотова.

743. Ще защитавам концепцията си [за културата] с дела, а не с клюкарски истории. – *Дума*, № 13, 16 ян. 1992. с. 7.
Водещ: Кристина Патрашкова.

744. Ще търся помощ от целия свят. – *Антени*, № 1, 8 ян. 1992, с. 6.
Интервю за състоянието на бълг. култура.

1993

745. Време е да започнем да съграждаме [българската култура]. – *Век* 21, № 47, 24–30 ноем. 1993, с. 9.
Водещ: Боряна Цачева.

746. Към разумни решения и действия. – *Демокрация*, № 45, 24 февр. 1993, с. 5.
Водещ: Соня Стоянова.
Интервю за изводите от падането на правителството на СДС.

747. Моята надежда е правителството да падне в навечерието на Нова година. – *Подкрепа*, № 276, 25 ноем. 1993, с. 10.
Интервю за полит. и икон. проекти на РДП.

748. Не може една партия да бъде най-важното нещо в живота. [Интервю]. – *Труд*, № 115, 20 май 1993, с. 5.
Водещ: Магдалена Гигова.

749. След втория златен век на културата ни. – *Култура*, № 21, 21 май 1993, с. 4.
Водещ: Маргарита Гочева.

1994

750. Нека хората да не живеят в самота. – *Век* 21, № 18, 11–17 май 1994, с. 3.
Водещ: Борислав Чалъков.
Интервю по повод възстановяването на РДП през 1989 г.

751. Разцеплението в СДС е факт и ние не можем повече да мълчим – *Стандарт*, № 663, 18 юни 1994, с. 16.
Водещ: Елизабет Дафинова.

752. Ще бъдем унижени и стъпкани, в НКС непрекъснато ни унижават. – *Труд*, № 238, 17 окт. 1994, с. 9.
Водещ: Валерия Велева.

1995

753. Българската култура в днешна Полша. – *КИЛ* (Варна), № 12, юли 1995, с. 1, 3.
Водещ: Веселина Цанкова.

1996

754. Елка Константинова. [Интервю]. – В: Таслакова, Румяна. 25 въпроса. Анкети. С., 1996, 95–97.

1997

755. Трябва да изтръгнем бурените от градината си: Интервю за промените в България. – *Знаме*, № 97, 10–16 юни 1997, с. 5.
Водещ: Милка Рускова.

1998

756. Нямаме живи дисиденти. [Интервю]. – *Новинар*, № 241, 9 септ. 1998, с. 7.
Водещ: Мариана Първанова.

2000

757. Откъсването от духовното обрича на самота. Разговор за отчуждението, опустошението, бедността, лудостта и... надеждата. – *Нар.* дело (Варна), 20 ноем. 2000, с. 8.
Водещ: Нина Локмаджиева.

2001

758. Да забравим кой какъв е бил. – *Труд*, № 57, 26 февр. 2001, с. 17.
Интервю по проблемите на бълг. политика и култура.
Водещ: Валентина Петкова.

759. С финансовия министър Иван Костов се разбирахме отлично. – *Култура*, № 20, 24 май 2001, с. 10.
Водещ: Марин Бодаков.

2002

760. Професор Елка Константинова за четенето, за книгите, за библиотеките и за други неща. – *Библиотека*, 2002, № 2–3., 14–23.
Водещ: Мария Младенова.
Също и в: *Критика*, 2002, № 1–2, 104–111; *Издател*, 2002, № 1–2, 12–21; *Артфорум*, № 48, септ. 2002, с. 15.

761. Родът на Николай Лилиев е вречен на литературата и изкуството. Проф. Елка Константинова казва, че големият ни поет държал близките му да живеят по правилото „Другият е по-важен от теб". – *Сега*, № 175, 27–28 юни 2002, с. 43.
Водещ: Галина Минчева.

2003

762. Ние сме партията социалдемократите. Интервю (Кръвна връзка). – *24 часа*, № 216, 9 авг. 2003, с. 11.
Водещ: Димитър Стайков.

ИЗДАНИЯ, СЪСТАВЕНИ И РЕДАКТИРАНИ ОТ ЕЛКА КОНСТАНТИНОВА

1963

763. Творческото дело на Антон Страшимиров. 1889–1937. Библиогр. – В: Страшимиров, Антон. Съчинения. В 7 т. Т. 7. С., 1963, 491–570.
Съавт.: Елена Цветанова.

1966

764. Христов, Кирил. Съчинения. В 5 т. Под ред. На Светла Гюрова и др. С., Бълг. писател, 1966–1967.
Подбор и редакция на т. 2 и 5 – Боян Ничев и Елка Константинова.

1968

765. Българският революционен разказ. [Сб. разкази]. Състав. Елка Константинова и Иван Динков. Под ред. [и с предг. от] Пенчо Данчев. С., БКП, 1968. 328 с.

766. Дебелянов, Димчо. Съчинения. В 2 т. Под ред. на Елка Константинова и Здравко Петров. С., Бълг. писател, 1968–1969. 356 с.; 216 с.
Също и: 2. изд. С., 1970.; 3. изд. С., 1974.

767. Райчев, Георги. Съчинения. В 2 т. Под ред. на Елка Константинова и Георги Караславов. [С предг. от Елка Константинова]. С., Бълг. писател, 1968. 672 с.; 476 с.

1974

768. Високата вълна. (Бълг. революционна лирика). Състав. Елка Константинова и Здравко Чолаков. С., Партиздат, 1974. 408 с.

1976

769. Полянов, Димитър. Избрани съчинения. Подб., ред. и предг. Елка Константинова. С., Бълг. писател, 1976. 408с.
Също и: Полянов, Димитър. Избрани съчинения. 2. изд. С., Бълг. писател, 1986. 300 с.

1977

770. Освобождението 1878 и развитието на българската литература. Статии. Ред. и състав. Боян Ничев, Елка Константинова, Иван Цветков и Лидия Велева. С., Бълг. писател, 1977. 416 с.

771. Речник на българската литература. В 3 т. С., БАН, 1976–1982.
Елка Константинова е член на ред. колегия на Т. 2–3. 1977–1982.

772. „Фантастика '76". Сборник. [Науч.-фантаст. разкази и повести]. Състав. [и предг.] Елка Константинова. С., Нар. младеж, 1977. 192 с.
Рец.: Симеон Хаджикосев. По повод „Фантастика '76". – *Септември*, 1977, № 8, 247–250.

1978

773. Вазов, Иван. Събрани съчинения. В 22т. С., Бълг. писател, 1974–1979.
Редакция на т. 16, 17 и 18 – Елка Константинова и Методи Лилов.

1979

774. Априлски дъждове. Разкази за новото българско село. Темат. сб. Състав. Елка Константинова, Димитър Кирков, Дамян Дамев. С., БЗНС, 1980. 548 с. (Темат. поредица Разкази за селото от цял свят).

1980

775. Константинов, Константин. Разкази и пътеписи. Под ред. на Елка Константинова. С., Бълг. писател, 1980. 347с.

776. Antologia de cuentos bulgaros. Prol. Alexis Marquez Rodriguez et Elka Konstantinova. Caracas, Centr. Universitet de Venezuela, 1980. 360 p.
Прев. загл.: Антология на българския разказ.

1981

777. Константинов, Константин. Път през годините. [Спомени]. Под ред. на Елка Константинова. С., Бълг. писател, 1981. 544с. (Библ. Бълг. писатели).

778. Райчев, Георги. Избрани творби. Под ред. [с предг.] Елка Константинова. С., Бълг. писател, 1982. 639 с.

1983

779. Дебелянов, Димчо. Съчинения. В 2 т. Под ред. на Елка Константинова и Надежда Александрова [С предг. от Стоян Каролев]. [Ново изд.] С., Бълг. писател, 1983. 351 с.; 400 с.

Също и: 2. попр. и доп. изд. С., 1987.

780. Септемврийското въстание в българската литература. Юбил. сб. Състав. Розалия Ликова и Елка Константинова. С., Наука и изкуство, 1983. 436 с.

1986

781. Лилиев, Николай. Поезия. Състав. и ред. Елка Константинова и Надежда Александрова. С., Бълг. писател, 1986. 343 с. : с цв. репрод., 17 л. ил., портр. факс.

Рец. за: Цветанка Атанасова. Същинските глъбини на поезията. – *АБВ*, № 3, 19 ян. 1988, с. 4.

1987

782. Niewidzialne skrzydka. Antologia poezji bulgarskiej. (Od IX wieki do roku 1944). Wyboru dokonali Elka Konstantinova et Vojciech Galazka. Krakow, Wyd. literackie, 1897. 431 p. (Kol. Lit. Bulg.)

Рец.: Калина Бахнева. Наследница на Орфей. – *Пулс*, № 35, 30 авг. 1988, с. 4; Стефан Тафров. Духовни резонанси. – *АБВ*, № 6, 9 февр. 1988, с. 12.

1989

783. Гачев, Димитър. Избрани произведения. В 2 т. Т. 2. Състав. Елка Константинова и Мери Луканова. С., Наука и изкуство, 1989. 719 с.

1993

784. Лилиев, Николай. Лирика. Състав., предг. и прил. Елка Константинова. В. Търново, Слово, 1993. 117 с. (Малка ученическа библ.).

1998

785. Книга за Талев. Състав. Вл. Попов. Ред. кол.: Елка Константинова, Вл. Попов и Марин Георгиев. С., Лит. форум ООД, 1998. 304 с.

786. Лилиев, Николай. Избрани стихотворения. Ред. кол. Елка Константинова и др. Ст. Загора, Участие, 1998. 96 с. (Поредица Старозагорска поетична класика № 1).

2000

787. Наследството Вазов. Докл. от юбил. честване по случай 150-та годишнина от рождението на Ив. Вазов. Сопот, 9 юли 2000. Ред. кол.: Милена Цанева, Елка Константинова, Бистра Ганчева и Милена Кирова. С., Унив. изд. „Св. Климент Охридски", 2000. 327 с.

2002

788. Битие и идентичност. Цветан Марангозов – поетът, писателят и драматургът. Състав. Елка Константинова и Мариета Иванова-Гиргинова. С., Изд. център Боян Пенев, 2002. 168 с.

2003

789. Димитър **Димов.** Литературни разследвания. Състав. Елка Константинова и Мариета Иванова-Гиргинова. С., Изд. център Боян Пенев, 2003.

Рец.: Огняна Георгиева-Тенева. Нови пътища към Димитър Димов. – *Бълг.* ез. и лит., 2004, № 4, 76–80.

790. Йордан **Йовков.** Нови изследвания. 120 години от рождението му. Ред. Иван Сарандев, Елка Константинова и Свилен Каролев. С., Изд. център Боян Пенев, 2003. 228 с.

791. Метафизика и култура. Погледи към света на Стефан Гечев. Ред. кол. Елка Константинова, Георги Василев и Вихрен Чернокожев. С., Изд. център Боян Пенев, 2003.

НАУЧЕН РЪКОВОДИТЕЛ И РЕЦЕНЗЕНТ НА ДИСЕРТАЦИОННИ И ХАБИЛИТАЦИОННИ ТРУДОВЕ

1979

792. Димков, Николай Димитров. Рачо Стоянов – жизнен и творчески път. [Рец. Емил Георгиев и Елка Константинова]. С., 1977. 296 л. с факс. и ил.

Дис. Защитена в СНС по литературознание, 3. 01. 1979. Утв. от ВАК с прот. № 2 от 9. 02. 1979.

793. Никова, Румяна Йовева. Философско-историческите романи на Емилиян Станев – образи и композиция. [Науч. ръководител Елка Константинова. Рец. Розалия Ликова и Елка Константинова]. С., 1978. 221 л.

Дис. Защитена в БАН. ЕЦЕЛ. СНС по литературознание, 14. 02. 1979. Утв. От ВАК с прот. № 3 от 23. 03. 1979.

1983

794. Григорова, Марияна Тодорова. Поезията на Александър Геров, Богомил Райнов, Валери Петров. Идеи, художествена реализация, някои особености на стилистиката. [Науч. ръководител Здравко Петров. Рец. Иван Попиванов, Елка Константинова]. С., 1982. 3, 227 л.

Дис. Защитена в БАН. ЕЦ по ез. и лит. СНС по литературознание, 13. 04. 1983. Утв. от ВАК с прот. № 4 от 2. 06. 1983.

1984

795. Кирков, Димитър Щерев. Възгледи за човека в съвременната българска художествена проза. [Рец. Стоян Илиев и Елка Константинова]. С., 1983, 264 л.

Дис. Защитена пред СНС по литературознание, 16. 05. 1984. Утв. от ВАК с прот. № 5 от 31. 05. 1984.

1985

796. Александров, Александър Йорданов. Литературната критика на българския модернизъм – Димо Кьорчев, Иван Радославов, Гео Милев. Науч. ръководител Здравко Петров. [Рец.: Стоян Илиев и Елка Константинова]. С., 1984. 366 л.

Дис. Защитена пред СНС по литературознание, 27. 02. 1985. Утвърдена от ВАК с прот. № 4 от 27. 04. 1985.

797. Стоянова, Людмила Симеонова. Елементът на фантастичното в историческия развой на българската проза. [Рец. Розалия Ликова и Елка Константинова]. С., 1983. 260 л.

Дис. Защитена пред СНС по литературознание, 5. 12. 1984. Утв. от ВАК с прот. № 1 от 31. 01. 1985.

1986

798. Попов, Богомил Маринов. Разказвачът в прозата на Йордан Радичков. Науч. ръководител Елка Константинова. [Рец. Розалия Ликова и Лилия Велева]. С., 1985. 232 л.

Дис. Защитена пред СНС по литературознание, 26. 02. 1986. Утв. от ВАК с протокол № 5 от 22. 05. 1986.

799. Каролев, Свилен Стоянов. Атанас Далчев в развитието на българската поезия между двете световни войни. Науч. ръководител Иван Сарандев. [Рец. Иван Попиванов и Елка Константинова]. С., 1985. 244 л.

Дис. Защитена в БАН. ЕЦ по ез. и лит. СНС по литературознание на 11. 12. 1985. Утв. от ВАК с прот. № 1 от 30. 01. 1986.

800. Кирова, Милена Георгиева. Българската поема в края на XIX-ти и началото на XX-ти век. Науч. ръководител Милена Цанева. [Рец. Розалия Ликова и Елка Константинова]. С., 1986. 366 л.

Дисертация за присъждане на научната степен „кандидат на филолог. науки". Защитена в БАН. СНС по литературознание на 18 юни 1986.

801. Саев, Георги Светославов. Историческото развитие и теоретико-естетически възгледи на българската театрална критика. Рец. Любомир Тенев, Снежина Панова и Елка Константинова. С., 1986. 472 л.

Дис. Защитена във ВИТИЗ Кр. Сарафов. СНС по театрознание, театр. изкуство, кинознание и киноизкуство, 29. 10. 1986. Утв. от ВАК с прот. № 8 от 11. 12. 1986.

1987

802. Ватова, Пенка Трифонова. Литературният живот в периодичния печат през годините на войните (1912 – 1918). Науч. ръководител Илия Тодоров; [Рец. Кръстьо Куюмджиев и Елка Константинова]. С., 1986. 387 л.

Дис. Защитена пред СНС по литературознание, 16. 03. 1987; Утв. от ВАК с прот. № 15–16 от 5. 11. 1987.

1988

803. Трайкова, Елка Савова. Вестник „Развигор" и литературният живот през 20-те години. Науч. ръководител Елка Константинова. [Рец. Розалия Ликова и Любомир Стаматов]. С., 1987, 251 л.

Дис. Защитена пред СНС по литературознание, 16. 03. 1988; Утв. от ВАК с прот. № 15–16 от 9. 06. 1988.

1989

804. Иванова, Виолета Русева. Поетика на българския разказ през 60-те години. Рец.: Розалия Ликова и Елка Константинова. В. Търново, 1987. 199 л.

Дис. Защитена във ВТУ „Кирил и Методий". Филолог. фак. Кат.Ълг. лит. СНС по литературознание, 18. 01. 1989. Утв. от ВАК с прот. № 15–3 от 23. 03. 1989.

805. Келбечева, Евелина Петрова. Влиянието на войните и националните катастрофи върху българската художествена култура 1918–1923 г. Науч. ръководител Цветана Тодорова. [Рец. Николай Генчев и Елка Константинова]. С., 1989, 311 л.

Дис. Защитена пред СНС по нова и най-нова история, 23. 02. 1989. Утв. от ВАК с прот. № 14–2 от 28. 03. 1989.

1990

806. Дяков, Томислав Василев. Фолклорна основа на българската детска поезия след Освобождението 1878. Науч. ръководител Михаил Василев. [Рец. Елка Константинова и Йорданка Холевич]. С., 1989. 251 л.

Дис. Защитена пред СНС по литературознание, 6. 06. 1990. Утв. от ВАК с прот. № 15–16 от 21. 12. 1990.

1993

807. Василева, Светлана Стойчева. Приказното творчество на Николай Райнов. Науч. ръководител Елка Константинова. [Рец. Йорданка Холевич и Симеон Янев]. С., 1991. 227 л.

Дис. Защитена пред СНС по литературознание, 8. 07. 1993. Утв. от ВАК с прот. № 13–16 от 20. 10. 1993.

1995

808. Григорова, Маргрита Любомирова. Два метафорични модела на реалността в романа на Болеслав Пруст „Кукла". Науч. ръководител Николай Даскалов [Рец. Елка Константинова и Боян Биолчев]. В. Търново, 1994. 283 л.

Дис. Защитена пред СНС по литературознание, 15. 03. 1995. Утв. от ВАК с прот. № 13–12 от 4. 10. 1995.

1998

809. Бакрачева, Албена. Конкурс за доцент по лит. на народите на Европа, Америка, Африка, Азия и Австралия. (Антична и западноевропейска литература), обявен от ЮЗУ „Неофит Рилски". [Рец. Елка Константинова и Клео Протохристова].

Избрана в СНС по литературознание на 15 юли 1998.

810. Василева-Монтеро, Светлана Стойчева. Конкурс за доцент по бълг. литература (за деца и юноши), обявен от СУ „Св. Климент Охридски". [Рец. Симеон Янев и Елка Константинова].

Избрана в СНС по литературознание на 7 окт. 1998.

1999

811. Георгиева, Цветана. Конкурс за доцент по бълг. литература, обявен от ШУ „Константин Преславски". [Рец. Елка Константинова и Светлозар Игов].
Избрана от СНС по литературознание на 14 юли 1999 г.

812. Ичевска, Татяна Иванова. Функционално-семантични аспекти на митичното в новата българска литература. Науч. консултант Милена Цанева. [Рец. Елка Константинова и Милена Кирова]. С., 1998. 272 л.
Дисертация за присъждане на научната и образователна степен „доктор".
Защитена в БАН. СНС по литературознание на 27 ян. 1999.

813. Начева, Гергана Начева. Южноамериканската тема в българската художествена литература. [Рец. Елка Константинова и Бистра Ганчева].
Дисертация за присъждане на научната и образователна степен „доктор".
Защитена в БАН. СНС по литературознание на 19 март 1999.

2000

814. Баева, Албена Димитрова. Наративни модели в цикъла „Ако можеха да говорят" от Й. Йовков. [Рец. Елка Константинова и Лидия Велева].
Дисертация за присъждане на научната и образователна степен „доктор".
Защитена в БАН. СНС по литературознание на 9 февр. 2000.

815. Ганчева, Бистра Лазарова. Литература и национална самооценка. [Рец.: Милена Цанева, Елка Константинова и Иван Сарандев].
Дисертация за присъждане на научна степен „доктор на филологическите науки".
Защитена в БАН. СНС по литературознание на 20 дек. 2000.

816. Иванчева, Ирен. Аспектът на междутекстовостта в българската женска поезия от средата на XIX-ти до 20-те години на XX-ти век. [Рец. Елка Константинова и Николай Аретов].
Дисертация за присъждане на научна степен „доктор".
Защитена в БАН. СНС по литературознание на 28. 06. 2000.

817. Стефанов, Валери Стоилов. Човекът в словото. Проблематизации на идентичността в творби от българската литература. [Рец. Елка Константинова, Симеон Хаджикосев и Николай Чернокожев].
Дисертация за присъждане на научна степен „доктор на филологическите науки".
Защитена в БАН. СНС по литературознание на 19 апр. 2000.

2001

818. Гечева, Стоянка Калоянова. Човекът и неговите пространства в българската модернистична литература между двете световни войни. [Рец. Елка Константинова и Любомир Стаматов].

Дисертация за присъждане на научната и образователна степен „доктор".

Защитена в БАН. СНС по литературознание на 16 май 2001.

819. Ефремов, Ефрем Каранфилов. Масонски идеи в публичното творчество на Димо Кьорчев и Йордан Бадев. [Рец. Елка Константинова и Тодор Абазов].

Дисертация за присъждане на научната и образователна степен „доктор".

Защитена в БАН. СНС по литературознание на 25 апр. 2001

820. Пенчев, Бойко Пенчев. Моделирането на АЗА при модерните кръгове и движения в българската литература от първата четвърт на XX-ти век. [Рец. Елка Константинова и Милена Кирова].

Дисертация за присъждане на научната и образователна степен „доктор".

Защитена в БАН. СНС по литературознание на 16 май 2001

821. Трайкова, Елка. Българските литературни полемики (от началото на 70-те години на XX в.). [Рец. Елка Константинова и Цветанка Атанасова].

Хабилитационен труд за избор на ст. н. с. II ст. в Инст. по литература 2001.

2002

822. Борисова, Евдокия Боянова. Жанр и норма в българската драма от начало на XX в. [Рец. Елка Константинова и Цветан Ракьовски]. С., 2002. 227 с.

Дисертация за присъждане на научната и образователна степен „доктор".

Защитена в БАН. СНС по литературознание на 17 апр. 2002.

823. Даскалов, Николай Спасов. Конкурс за избор на професор по Литература на народите на Европа, Америка, Африка, Азия и Австралия (славянски литератури), обявен от ВТУ „Св. св. Кирил и Методий". [Рец. Боян Биолчев, Елка Константинова и Иван Павлов].

Избран в СНС по литературознание на 16 февр. 2002.

II. ПУБЛИКАЦИИ ЗА ЖИВОТА И НАУЧНАТА ДЕЙНОСТ НА ПРОФ. Д.Ф.Н. ЕЛКА КОНСТАНТИНОВА

1967

824. Богданов, Иван. Скок в празното. – *Лит.* фронт, № 11, 9 март 1967, с. 3.
Отговор на рец. на Елка Константинова във в. *Лит.* фронт, № 15, 6 апр. 1967 за кн. му „Българската литература в дати и характеристики. 817–1965". С., Нар. просв., 1966.

1969

825. „Георги **Райчев**". Живот и творчество. [Кандидатска дисертация]. – *Лит.* мисъл, 1969, № 6, 144–145.
Съобщение за защитената от Елка Константинова дисертация.

1970

826. Атанасов, Атанас. По повод една рецензия. – *Лит.* мисъл, 1970, № 5, 157–160.
По повод рец. ѝ за: Васил Колевски. Литература на свободата. С., Бълг. писател, 1969., публикувана в. – *Лит.* мисъл, 1970, № 3, 147–150.

1975

827. Захариева, Мария. Елин Пелин – най-проницателният тълкувател на женската душа. – *Елинпелинска* заря, № 114, 26 май 1975.
Информация за литературната вечер, посветена на Елин Пелин по време на шопския празник в гр. Елин Пелин и за доклада, изнесен от Елка Константинова.

1977

828. Парпулова, Любомира. Константинова, Елка. – В: *Речник* на българската литература. В 3 т. Т. 2. Е–О. С., 1977, с. 247.
Подпис: Л. П.

1978

829. Dorovski, Ivan. Konstantinova, Elka. – IN: Dorovski, Ivan. Slovnik spisovatelu Bulgarsko. Praha, 1978, p. 269.

1982

830. Балабанова, Христина. С усет за художествено значимото. – *Пламък*, 1982, № 5, 161–164.

По повод 50-год. й.

831. Василев, Николай. Зрели години. – *Лит.* фронт, № 31, 5 авг. 1982, с. 3.

1983

832. Богданов, Иван. Тринадесет века българска литература. В 2ч. Ч. 2. Нова българска литература 1878–1981. С., Наука и изкуство. 1983. 631с.

За Елка Константинова, с. 59, 60, 64, 72, 73, 75, 98, 105, 116, 146, 200, 201, 223, 249, 260, 272, 292, 295, 317, 340, 343, 427, 507.

833. Марков, Георги. Елка Константинова – Кръстьо Куюмджиев – резултатът на едно творческо съдружество. – В: Марков, Георги. Студии за българската критика. С., 1983, 283–299.

1985

834. Йорданов, Александър. За меда и катрана. – *АБВ*, № 4, 29 ян. 1985, с. 6.

Бележки по повод новото изданче на „Съчинения" (1983) на Д. Дебелянов. Авторът изтъква задълбочената изследователска дейност на ред. Елка Константинова и Надежда Александрова.

835. Елка **Константинова**. – В: *Творци* на българската литература. Т. 2. 3. изд. С., 1985, с. 576.

1987

836. Юбилейно издание. [Съобщение]. – *АБВ*, № 14, 7 апр. 1987, с. 7.

За подготвяното от изд. „Български писател" ново изд. на Дебеляновото творчество под ред. на Елка Константинова и Надежда Александрова.

1991

837. Ангелов, Валентин. За феноменалните преображения на в. Култура. Отворено писмо до министъра на културата. – *Култура*, № 48, 29 ноем. 1991, с. 1.

838. Госпожо министър, за кога точно се отлага апокалипсисът? [Открито писмо до Елка Константинова]. – *Култура*, № 48, 29 ноем. 1991, 1, 2.

По повод интервюто „Апокалипсисът се отлага", Век 21, № 47, 20–26 ноем. 1991.

839. Министър Константинова ще бръкне в джоба на разголената преса. – *Арт*, № 38, 27 ноем 1991, с. 3.

Без подпис.

840. Новите имена, от които очакваме промяната. – *Демокрация*, № 267, 9 ноем. 1991.

Съдържа кратки биогр. данни за Елка Константинова.

1992

841. Натанаил Крупнишки, епископ. Протестантски пастори „християнизират" българския народ. Отворено писмо до Елка Константинова. – *Труд*, № 78, 4 апр. 1992.

1994

842. Дачев, Мирослав. Константинова, Елка Георгиева. – В: *Речник* по нова българска литература. С., 1994, 187–188.

843. Константинова, Елка Георгиева. – В: *Съвременна* българска енциклопедия. В 4 т. Т. 3 В. Търново, 1994, 25–26.

Без подпис.

1998

844. Константинова, Елка Георгиева. – В: Кицевски, Никола и Райчо Радулов. Кой кой е в България. С., 1998, с. 378.

Без подпис.

845. Константинова, Елка Георгиева. – В: *Кой* кой е в българската култура. Варна, 1998, с. 271.

Без подпис.

1999

846. Константинова, Елка Георгиева. – В: *Български* енциклопедичен речник. 1999. А–Я. В. Търново, 1999, с. 536.

Без подпис.

2000

847. Богданов, Иван. Тринадесет века българска литература. Събития. Автори. Произведения. Библиография. В 2. ч. 2. фототип. изд. С., Акад. изд. „Проф. Марин Дринов", 2000.

За Елка Константинова в ч. 1 на с. 269, 270, 372, 383. В ч. 2. на с. 59, 60, 64, 72, 73, 75, 98, 105, 116, 146, 200, 201, 223, 249, 260, 272, 292, 295, 317, 340, 343, 427, 507.

2001

848. Бахчеванов, Светозар. Елка Константинова. Професорката политик. – *Новинар*, № 75, 31 март 2001, с. 8.

849. Младенова, Мария. Константинова, Елка Георгиева. – В: *Български* енциклопедичен речник А–Я. 2. прераб. и доп. изд. В. Търново, 2001, с. 541.

Без подпис.

2003

850. Младенова, Мария. Константинова, Елка Георгиева. – В: *Съвременна* българска енциклопедия. 4. прераб. и доп. изд. Велико Търново, 2003, с. 555.

Без подпис.

МОДЕРНИЯТ НАРАТИВ.
ИНТЕРТЕКСТУАЛНИ ПРЕСИЧАНИЯ
(Проблеми на българската литература през XX век)

Сборник в чест на проф. Елка Константинова

Съставителство и редакция: *Елка Трайкова, Мариета Иванова-Гиргинова, Пенка Ватова*
Художник на корицата: *Борис Драголов*
Предпечат: *П. Трифонова*
Коректор: *Е. Савова*

Формат: 16/70/100

Издателство „Век 21 – Прес“

Цена 13 лв.