МОСТОВЕ

Сборник
в чест на 70-годишнината
на Йордан Василев

чит
ТП34217

Издателство РК ТИХ ИВЕЛ, Институт за литературa - БАН

A Sl20

МОСТОВЕ

Сборник в чест на 70-годишнината
на Йордан Василев

ЧИТАЛНЯ

БАН - Институт
за литература
БИБЛИОТЕКА

©Издателски център „Боян Пенев“ – Институт за литература
© Издателство РК ТИХ–ИВЕЛ, 2005
© Мартин Митов, *дизайн на корицата*, 2005

ISBN 954-9310-09-4

Дар.

ЧИТАЛНЯ

МОСТОВЕ

III 34217

Сборник в чест на 70-годишнината
на Йордан Василев

Съставител: Пенка Ватова

Редактори: Нина Иванова, Огняна Георгиева-Тенева,
Пенка Ватова

Дар за библиотеката
на Инст. за л-ра
от съставителя
София, 29 IX 2005

Издателски център „Боян Пенев“ – Институт за литература
Издателство РК ТИХ–ИВЕЛ
София, 2005

БАН - Институт
за литература
БИБЛИОТЕКА

82.1.(082)
В36397

На нашия учител, колега и приятел
Йордан Василев
с обич и признателност

От авторите

III 34217
Инв. № 27832

БАН
БИБЛИОТЕКА

ДАР

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

ЧИТАЛНЯ

Съдържание

Румяна Дамянова
Нормата и нейното „моделиращо“ значение през Възраждането / 7

Веселина Димитрова
Един пътуващ българин – на поклонение в Ерусалим (Спомените на Михаил Маджаров) / 25

Вихрен Чернокожев
Прогонените „Песни за Македония“ / 37

Румен Шивачев
Проекции на значенията в поетиката на „Тъгите ни“ от Димо Кьорчев / 43

Цветанка Атанасова
Естетическите възгледи на Боян Пенев в контекста на модернистичната естетика / 64

Елка Димитрова
Манифестите на Кирил Кръстев / 71

Едвин Сугарев
Поетът, сватбата и смъртта / 88

Дана Хронкова
Дора Габе в Чехословакия (30-те години на XX век) / 95

БАН - Институт за литературa
БИБЛИОТЕКА

Пенка Ватова
Градът и самопознаващият се Аз
в поезията на Александър Вутимски / **106**

Цвета Трифонова
Архивът на Змей Горянин
като културноисторическа ценност / **115**

Огняна Георгиева-Тенева
Водачът и неговото (не)битие в историята / **130**

Евелина Белчева
Духовната биография на едно поколение / **140**

Светлана Стойчева
В началото бе литературата за деца / **147**

Иван Христов
Черен прах
Прахът като квинтесенция на източното познание / **154**

Нина Иванова
Едно ухание в литературния салон / **174**

Наталия Андреева
Сирачествата на душата / **184**

Нелма Вълчева, Иван Христов
Библиография на трудовете на Йордан Василев / **196**

Бележки за авторите / **201**

Нормата и нейното „моделиращо“ значение през Възраждането

Румяна Дамянова

На 11 ноември 2004 г., в музикалното предаване „Кречетало“ по Нова телевизия бе проведен интересен експеримент. Гости на предаването бяха Милчо Левиев и Мишел Ламбер – френски джаз-барабанист. За финал на предаването Милчо Левиев предложи на Мишел Ламбер да изпълни на барабаните своята представа за българския език. Получи се нещо удивително – Ламбер успя да предаде чрез барабаните ритмиката на езика, започвайки от гласните с акцент върху ***е*** и ***и***, почти слухово възпроизведе сонорните съгласни – ***л***, ***м***, ***н***, отделно шипящите ***ж***, ***ч***, ***ш***. Къде е парадоксът? Отговорът е – в **импровизацията**. Едно освободено, несковано от предписания и канони изпълнение, на практика демонстрира как една норма – каквато е езиковата – може да бъде предадена **през** друга също толкова стабилна и утвърдена норма – музикалната.

И двете системи – и езиковата, и музикалната – са строго нормативни: те съществуват и могат да бъдат разбирани именно защото са породени (и охраняеми) от строги предписания. Нормата е система от предписания, наредби, модели, които трябва да бъдат спазвани, за да се съхрани целостта на дадено явление – било то в социалната, или в духовната, или в която и да е сфера от обществените практики. Нормата е и механизъм за обособяване, но тя е и общият език, от който има нужда една общност, за да се разбира. Така, в посочения случай, във и чрез импровизацията се срещнаха две – типизирани, строго конкретизирани и

затворени в своята структура – **норми**! Но самият акт на предаване на едната през другата показва и гъвкавостта на нормата – тя може да прониква в различни системи, търсейки опори за утвърждаване.

Същевременно нормата не търпи импровизацията, защото всяко нарушаване на нормата е на практика нарушаване на целостта на явлението или системата. Но именно чрез импровизацията се променят отделните параметри в едно общуване и често импровизацията, която руши нормативността, осигурява еволюирането (перспективната промяна на нормативността, смяната на стари с нови норми или стереотипи). Може да се каже, че импровизацията е необходимият коректив за нормата, тя е механизмът, който носи заплаха, но може да промени нормата (разбирана и като социална принуда). Нещо повече, нормата съществува в диалогично съотнасяне с импровизацията – проблем, който поражда много мисли и беше находчиво демонстриран в предаването „Кречетало".

Епохата на Българското възраждане ознаменува изграждането на нови норми за обществено живеене – бавно се утвърждава нормативната система на обществото, постепенно различните модели на поведение се налагат в социалната практика. Пътят на нормата – от нейното утвърждаване до нейното усвояване от обществото, е труден, но перспективен – именно чрез различните видове норми едно общество може да съществува като колективен социален механизъм

Един от идеалите на нововъзраждащото се съзнание на българина през XVIII-XIX век е укрепване на формите на обществено живеене с **промяна на статута на личността.** Изправен „пред прага на Новото време" (според сполучливата метафора на Светла Страшимирова за изпитанията на Българското възраждане), възрожденският човек трябва да преодолее много „прагове", да усвои много нови и различни условия за съвместен обществен живот.

В този сложен процес на преминаване от средновековие към Новото време се натрупват много дефицити, които трябва да бъдат преодолявани, същевременно се откриват и много възможности за промяна. Какво ще избере българинът – остава един от основните въпроси на времето. Както пише и Св. Страшимирова, „проблемът за сменящото се културно „поданство“ на българина, навлизащ във възрожденската епоха, означава самата **смяна** в неговия **начин на живот** в света“[1] (подч.м. – Р. Д.), а това, от своя страна, изисква промяна в ежедневния живот, въвеждане на нови условия на живеене и обществени контакти.

Възрожденската култура се изгражда в срещата на два важни фактора – наследено и новопридобиващо се – и това определя нейната физиономичност. А една цялостна светогледна преориентация е сложен процес, твърде бавен, твърде зависим. Краен резултат би трябвало да бъде постигната социална и личностна идентификация, в която на определен етап се намесва и литературата, отразяваща изборите на възрожденеца, неговите вкусове, предпочитания, откази. В голяма степен тези процеси преминават през **възпитанието**, което трябва да промени мисленето и най-вече поведението на възрожденския човек. Някои от неговите начала са заложени още през XVIII век с писаното от Йосиф Брадати, опори се оказват текстовете на Паисий и Софроний, а едва през 30-те, 40-те и 50-те години на XIX век се налагат и конкретни правила за социално поведение и промяна.

С изграждането на светска култура възрожденското общество открива нови пътища за обособяване на различните видове дейности, открива новите възможности на общуване и търговия. Открива **нормата**. Тя става основен белег на нововъзраждащото се съзнание, тя „моделира“ (по термина на Лотман), насочва и в повечето случаи осъществява така необходимите условия за съвместен социален живот. Общата социокултурна насоченост на процесите на обнова във възрожденското общество отбелязва

необходимостта от промяна и на **поведенчески стереотипи**, които да приобщят създаващото се ново, да го направят присъщо на общността. Изработването на нарочни правила на поведение, които да изградят и новите стереотипи, придобива основен и консолидиращ общността характер. Започва и изграждането на нови структури на обществен живот, които изискват нови правила на поведение, съответно наложени от нови норми. Така, постепенно и сякаш премислено, се изгражда нормативността на възрожденската култура, породена най-често от рефлекси на отъждествяване (уподобяване) или идентификация. Както посочва и Елиас[2], насоченият интерес към утвърждаване на нови норми на поведение е вече индикация за настъпващата промяна, която се нарича цивилизация (а и тя не може без тях).

Възрожденската култура има интегративен характер, тя представлява сложна система от обединени различни дейности, обединяващи стереотипи, от въведени форми на социални контакти, от утвърждаващи се възможности за нов социален живот – от образованието до различни художествени дейности. Интегриращите аспекти на социалното поведение се основават на изработвани стандарти, нормативни уредби, законови положения, в чиято основа лежи „стереотипизацията на опита" (Байбурин). Целостта на културата е трудно постижим етап от нейното развитие и най-вече предполага „изработване на еднообразни правила на поведение, обща памет и обща картина на света"[3]. За едно общество, насочило се към постигане на еталона на „просвещенните народи", каквото е възрожденското, изграждането на „обществените длъжности" става една от важните задачи. Тези „обществени длъжности" са типични за възрожденското време, те изискват – и същевременно регламентират – конвенциите в общуването, налагат стереотипи на поведение и начин на живот. Регулативният характер на стереотипите ги сближава с разбирането за социална норма, която е пряко отговорна за изработване

на правилата за поведение в едно общество. Доколкото Българското възраждане е време на културна и политическа преориентация, на мащабни трансформации в съзнанието, мисленето и поведението на възрожденския човек, дотолкова е неизбежно и утвърждаването на адекватни на това време социални и културни норми, които да обединяват и да насочват.

Механизмите на консолидиране намират опори в две неща: **в идеята и в прагматиката**. Идеята е свързана с духовните преобразувания в съзнанието на възрожденеца: модерна просвета, борба за духовна свобода, национални борби, разширяващ своите параметри културен живот. Прагматиката в голяма степен е израз на възможностите за прилагането на идеите, на усетените нужди да се промени социалният статут на човека, да се укрепи икономически, политически, правно обществото. Може да се каже, че и идеята, и прагматиката са еднакво перспективни стимули за българското възрожденско общество, насочило се към новото. В една известна класификация на Ю. М. Лотман (за културата като „механизъм, създаващ съвкупност от текстове и за текстовете, като реализация на културата“) културите в историята на човешката цивилизация се делят на два типа. „Докато на едни култури – пише Лотман – е присъща представата за тях, като за съвкупност от *нормирани* текстове, то други се моделират като система от *правила*, определящи създаването на текстове.“[4] Тези „магически правила, предписващи определено поведение“, на практика определят и отнасянето на една култура, каквато е българската през XIX век, към типа на традиционните култури, в чиито условия всичко става регламентирано.

Правила, норми, форми, предписания – това са белези на културното ставане през XIX век. Но важен и основен е въпросът – **какво от всичко, което се налага (или предлага), се нормативизира**? Кое става основен регулиращ механизъм, който да насочва, да стереотипизира, да регламентира типовете поведение

или промените в съзнанието на възрожденския човек? Кои са нормите? Какви са формите? Отговорът на тези въпроси не е еднозначен.

От една страна, възрожденската култура се нуждае от **регламентиращи, стереотипизиращи рефлекси**; от друга страна – в социалния живот на обществото са необходими механизми, които да ускоряват процесите на обнова, същевременно да ги **конкретизират, центрират, да ги осигуряват правно**. Нормата е **съзнателният избор** на обществото, тя е „търсена величина" (Гачев).

В сферата на културата нормата стимулира появата на текстове, които я налагат, както чрез правила за поведение, така и чрез правила за обучение. Появява се нормативна книжнина, която буквално „залива" възрожденското общество, вменявайки му как да общува, как да се лекува, как да се храни, как да се държи в обществото. Популярни стават масово излизащите писмовници (писменици, писмопослателници), съдържащи трафаретни образци за писане на писма (първите, на Хр. Павлович и на Н. Бозвели, излизат още през 1835 г. и – както и следващите – са предимно компилативни); след тях се нареждат лековниците, съдържащи рецепти за лечение (предимно ръкописни, но много разпространени), появяват се „ръководства", „питанки" или директно назовани „правила".

Йосиф Брадати, може да се каже, поставя началото на предлагане на правила за добро поведение в своите „слова" – „Слово, ради празници бабини", „Поучение за простите", „Как подобава да се стои в църква", „Слово за възпитанието на децата", на жените и пр. Темпераментният тон на отричане на това, което е, на практика играе роля на стимул за промяна и по-добро възпитание, а оттам и за подходящо образование. Възрожденският избор – постигане на по-добро образование, което да промени мисленето и нагласата на възрожденския човек, вяра във възмож-

ностите му – нахлува във възрожденската текстовост[5]. Както отбелязва и Р. Радкова, „Въпреки че първостепенните нравствени добродетели – братолюбие, народолюбие и отечестволюбие – той свързва с Божието начало, останалите нравствени качества на човека се разглеждат като резултат от взаимодействието на хората със заобикалящата ги среда и възпитанието, което получават."[6] Специално внимание възрожденският човек обръща на книгите по „благонравие", те са модното му увлечение – овладяването на предписанията в тях е белег за движение напред, то е някакъв вид самочувствие, че с усвояването на „добри табихети" (Р. Попович) той ще се приравни до успелите в тази посока народи. Това овладяване на добрия тон е постигане на своеобразен „самоконтрол" в общуването, една модерна форма на обръщане към самия себе си[7].

Този „бум" на нормативни текстове не е случаен, той е израз на уловената динамика за промяна в сферите на социалното общуване, а същевременно е свързан и със светогледните промени на възрожденската личност: тя се съизмерва с напредналите, стреми се към тях, като им подражава. Такова уподобяване е симптоматично и е израз както на спонтанния възрожденски тласък към новото, така и на осъзнат комплекс за изостаналост. Реакция на такъв комплекс е масовизирането на учебникарската книжнина, което по своеобразен начин нормативизира обучението – какво да се учи, как да се усвоява, какви да са предписанията[8].

Отделен и същевременно особен дял от учебникарската книжнина представляват учебниците по история. Те са сред привилегированите текстове на Възраждането, защото внасят така необходимия за възрожденския човек вкус към утвърждаване на собственото – и минало, и настояще, а предполагат и очаквано бъдеще. Нещо повече, те дават знания за българското минало, покрито с ореола на слава, тълкуват въпроса за произхода на българите, разнищват съдбоносните моменти в българската история.

Историзмът, завладял съзнанието на възрожденеца, става норма за разбиране на настоящето; по някакъв специален начин той става основен коректив за истината. И ако в различните нормативни текстове, като писмовници или ръководства например, възрожденският автор предлага трафаретни образци за видове поведение с убеждението, че неговите примери са най-верни, най-точни и едва ли не окончателни (макар че в основата си са компилативни!), то не по-слабо този момент присъства и в отношението към историческия факт. Самите автори на учебници по история (също създадени по различни източници) защитават своята теза по определен въпрос, отстояват я, създавайки едва ли не собствени норми за следване. Проследявайки тези и подобни въпроси в интересното си изследване, Д. Лилова се спира аналитично на тезата на Ю. Венелин за хунския произход на българите и достига до извода, че въпреки силната популярност на този „българофил" (В. Априлов) „в крайна сметка хунската теория не се нормативизира"[9]. Това наблюдение е особено важно и поради факта, че повечето от първите истории са преводни, останалите са също резултат на издирване в чужди източници. „Постепенно става ясно – пише Д. Лилова, – че не е реалистично повече да се очаква някой чужденец да създаде модел как да се разказва българското минало, и през 60-те години нацията най-сетне се решава да мобилизира собствения си ресурс. Преводите рязко намаляват и вместо тях излизат от печат авторски учебници по българска история."[10]

Филологизмът през Възраждането е другата област, в която е наложително и утвърждаващо изграждането на нормативни правила: ако няма норми в една езикова система, то няма да можем да се разбираме, нормите са най-ясно регламентираната възможност за общуване. Както гласи и едно от приеманите за най-ваторитетни определения на Е. Косериу, нормата е „съвкупност от най-устойчивите, традиционни реализации на елементите на

езиковата структура, избрани и закрепени чрез обществената езикова практика"[11]. Или – всяка норма има своето приложение и смисъл само ако е задължителна за определена общност, за нейната социална дейност. Езиковата норма е строго регламентиращ механизъм, а другото понятие – узус – по думите на Л. Елмслев е „съвкупност от навици, приети от даден социален колектив". И ако нормата в езика е начинът, по който трябва да говорим и пишем, то узусът е начинът, по който действително трябва да говорим и пишем, един вид е отражение на практиката.

Формирането на категорията „норма" в българския език е многократно изследвано[12]. Този процес е сложен, през XIX век преминава през много дебати, отделните школи създават правила, които трудно се нормативизират, но самата езикова норма се изгражда сравнително бързо. Както отбелязва и М. Лилов, на първо място „характерна за българския език е форсираността на този процес"[13], интензивното създаване на книжовна норма се е налагало от динамиката на самата културна практика. На второ място, в тази ускореност се наблюдава „значителна неравномерност при представянето на изходните системи (различните диалекти)", т.е. узусът практически „се гради върху особеностите на ограничен брой диалекти, срещащи се в практиката на значителните и авторитетни навремето книжовни дейци". И трето: една от особеностите на процеса на изграждане на нормата през Възраждането е, че „започва без предварително развита жанрова система на книжовната продукция, без традиции на езиковото културно творчество"[14].

Нормата е **регулиращ механизъм** – дава предписания, формулира **забрани**; видяна в поведението на културата, нормата има и **конструиращо** значение – в голяма степен тя насочва, организира, обединява. Множеството нормативни текстове през Възраждането определят по своеобразен начин възможностите на културата – какво трябва да прави възрожденецът, как да се

облича, как да се храни, как да се държи „непринудено“ и да спазва „учтивите приличности“ (Д. Войников), за да бъде част от обществото. Той не може да пристъпва произволно културните норми и в този смисъл може да се каже, че нормативността в културата притежава някаква специална психологическа принуда. Поучаващи повеления от типа „Който не знай... зато, о чадо!“, или „пиши кратко“, „пиши ясно“ и пр., всякакви правила за добри маниери (за носене или не на шапки, при поздрав например), всички благочинни „забележвания“ за облеклото и най-вече за модите се ширят из възрожденския печат, повличат след себе си страсти и понякога ярост. Възрожденското общество избира пътя към модерното, увличайки се по задължителния „бон тон“, налаган с нормативната книжнина, убеждавайки се в правилността на този избор.

Подобни повели присъстват и в текстове, насочени предимно към нравствеността и възпитаването на разбиране за полезност в новоизбрания живот на обществото. Коментирайки две речи на Бозвели от 1845 г. – „Реч по природной должности“ или „Как да употребяваме полезно времето си“ и „Реч за българската просвета“, Р. Радкова обръща внимание на важния аргумент в тях – „Знанието обаче не трябва да бъде самоцел, а да върви заедно с нравственото възпитание, защото математиката, физиката, логиката развиват умствено човека и го подпомагат да „изторгва често неисповедимия тайни естества“, но за човешкия напредък това е недостатъчно, ако „сердцето е низко“.[15]

Литературата, в постмодерен смисъл определена като „литературна институция“ (В. Стефанов), се приема като „разпръснатост по всички нива на социалния свят, като „микролитератури“, въвлечени в най-различни херменевтични процедури“[16], изцяло обвързани със значението и смисъла, един вид „ансамбъл от значения, поддържани от социалните практики“. И в литературната институция има различни системи от норми, някои от

тях са „по-хлабави“, други са по-стабилни (какъвто е случаят със стихосложението например, с гарантираните строфични стихове и т.н.). Личният избор на писателя – автор на художествен текст, може да се каже, че преминава през различни **филтри** на неговите норми. Те са подвижни, експлицитни (и имплицитни), те са вид предписания, рамки, схеми, които авторът несъзнателно спазва, когато твори. Те могат да бъдат стилови, композиционни, жанрови, идеологически, тематични; те са тези, които изграждат „вкуса“ на публиката, предложен обаче от автора; те създават образците за добър стил, за добра творба. В срещата с публиката е действителният живот на творбата – това, което теорията на литературната комуникация определя като „фактора на адресата“.

Санкцията на нормата е критиката, предадена във формата на рецензии, различни отзиви, които отдават заслуженото и често незаслуженото (ако са пристрастни) на творбата. Нормата в литературата е вътрешно иманентна, присъща на текста като **отговор на очакванията**, като съществуващи предписания за добра композиция, за ниво на психологизиране и т.н. Например наивният психологизъм на някои възрожденски текстове днес би звучал чудато, защото всяко време изработва свои норми, но и свои критерии за приложение и спазване. От друга страна, прагматиката на възрожденското време (видяна и в нуждата от различни предписания, рецепти, правила за поведение или за „наука“) извиква на живот текстове, които имат своята читателска публика, но същевременно категорично са санкционирани от напредничавите умове. Примерът с реакцията на Каравелов срещу „Наука за песнотворство и стихотворство“ на П. Оджаков не е единствен, като патосът на отзива му, а също и на подобни реакции на Ботев, В. Друмев и т.н., е в неприемането на статиката на знанията, на чуждото и неприложимото за българските условия в тях.

БАН
БИБЛИОТЕКА
БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

* * *

Проводник на идеите за обществено живеене и тяхна най-приложима форма в практиката става институцията. Може да се каже, че тя е механизъм за управление и поведение в едно общество. Тя има водещата роля в обществото да управлява и да създава нормите на общественото живеене, да се „грижи" за ритъма на живота – физически, духовен, нравствен, социален. За Възраждането такава институция е **общината**, тя присъства като единствен законово обособен орган, който се приема от общността. В авторитетното издание на Гълъбина Петрова и Петър Петров „Извори за История на държавата и правото", в раздела „Обичайно право" са дадени отговорите на Петър Оджаков и Стефан Захариев по повече от 500 въпроса за обществената организация, обичаите и бита. Например на въпрос № 132 – „Дали хората от вашата околия вече са склонни да живеят в задруга или да се делят?", са дадени два съвършено различни отговора. Петър Оджаков: „Хората са по-склонни към разделяне", и дава примера „Всеки да знае своето"; Ст. Захариев: „У нас се предпочита задружният живот". На въпрос: „Какво мислят хората за държавната форма и за държавната власт и подчиняват ли се доброволно на нейните наредби?", следват отговори, получени от допитвания: „Кучета да го ядат таквоз царство" (в смисъл – което има наредби); „Туй царство ще ни смъкне и кожата от гърба. Само гледа какъв закон да издаде за пари и даване", и пр.

Твърде интересни са отговорите на въпроси, свързани с управлението на общината и – което е за отбелязване – тя се оказва най-демократичната форма на институционално присъствие през XIX век:

Въпрос: Как е устроена общината и как е уредена нейната управа?

Отговор: Общината в България е устроена просто, но така

че да е независима от държавните власти. Тя се основава повече на морални, отколкото на юридически начала.

Въпрос: Кои хора управляват общината?

Отговор: Най-разумните и богати хора.

Въпрос: Какъв е кръгът на дейност на общинските власти?

Отговор: Освен че помирява различни спорове, грижи се за църквата, за училището (последното е подчертано).

Въпрос: Какъв е въобще modus procedendi на събиранията и събранията?

Отговор: Каквото каже мнозинството, това става, но ако неколцина от тях не са съгласни, все пак не се одобрява решение, докато не се спогодят с тях и не ги уговорят по добър и хубав начин като **единомишленици**. Когато се стигне до кавга или до сбиване, тогава, разбира се, се налага мнението на по-голямата и по-силната страна.[17]

Докато общините са законови социални образувания, чиято цел е да изграждат правилата на общественото живеене, да ги поддържат и развиват, то различни други образувания от типа на „дружества", „сдружения", „кръгове" са – така да се каже – „с идеална цел". Но това, което ги обединява, е наличието на единен текст, който е утвърдена форма на социалните връзки – **устав**. Уставът ги регламентира, съдържа правила, които са задължителни. Уставът се изработва според целите и профила на сдружението, но на практика е **типов нормативен документ**. Общините се мислят в тяхната институционална оформеност, сдруженията и кръговете не са обвързани в институционални рамки, а проявите им изграждат собствена физиономичност. Желаната форма на общност от „единомишленици" е по-реално осъществима именно в кръговете и дружествата. Те имат своите програми, устави, протоколи, имат законови регистрации и са един вид социален организъм. Но в цялата тази осигуреност застава въпросът: дали я гарантират и по-точно – дали именно чрез тях се дви-

жи и утвърждава? Отговор донякъде дават неиздържалите дълго дружини – Московската българска дружина, Цариградската Книжевна дружина. Съдбата на Московската дружина е изследвана авторитетно от Л. Минкова, Д. Леков, Ил. Конев, за Цариградската Книжевна дружина подробно пише М. Арнаудов. Създадени през втората половина на XIX век, дружините увеличават постепенно броя си с поява на видове сдружения към читалища: в Шумен – „Архангел Михаил" (1869), в Лом – „Постоянство" (1896), в Етрополе – „Напредък" (1872), в Търново – „Надежда" (1898), и др.

Една от ранните форми на обединение през Възраждането е обособената на 11 май 1860 г. във Варна „Българска училищна община – съгласие, дързост, успех" (както пише на изработения собствен печат). С нейното създаване започва и подготовка за откриване на училище – на 12 август 1860 г. е открито първото българско училище в къщата на Пейко Пенев, а първият учител, препоръчан от Петко Славейков, е Константин Арабаджията, който за три години събрал 150 ученика. На третата година той пише благодарствено писмо до Славейков: „Гордея се, че поставих началото с учителското си звание и развих духа на българизма в тоя погагаузен народ."[18] През 1866 г. идва втори учител – Никола Бацаров, а през 1871 г. се създава и първото във Варна българско ученическо дружество „Просвещение" (след Освобождението във Варна се създава клуб „За прочитане и прилични развлечения" – 1880 г., а през 1883 г. и Варненската книжевна дружина, която обединява всички видове сдружения). В устава на дружината – т. 1 „цел", е записано: „Целта на дружината е умственото и нравственото развитие откъм научната страна".

Друг тип образувание, регламентирано с устав, е например Женското дружество в Железник (1870), известно с модерната си организация. От дописка в „Периодическо списание" (1871, бр. 2) става ясно, че то е „най-доброто девическо училище в Же-

лезник", а в устава е отбелязано: „целта на което е да спомагат и да снабдяват с потребните книжки по-бедните из съучениците си девойки". В годишния отчет през 1871 г. са формулирани и мотивите на Дружеството: „Като нашия пол е много злощастен според обстоятелствата да остане много назад в Просвещението, то ни се налага голяма длъжност да действаме прилежно, ако и да хромим, но да не се отдалечаваме много назад от другите Просвещени госпожи". Целта е означена в призива „Да се мъчим да направим **просветени девойки, образовани съпруги и благоразумни майки**" (подч.м. – Р. Д.).

Изцяло в духа на възрожденската „ревност", този призив разкрива усетената възможност колективното „ние", обединено от „да се мъчим да направим" и повелите на времето за просвета и нравствено издигане, да осигури просперирането на този „злощастен според обстоятелствата" пол. Уставът, който практически е създаден, за да типизира поведението, внася социално контролирана сигурност, систематизира полетата на културни прояви, решава и материални въпроси (издръжка или обучение, в устава се предвижда и регламент за „материална подкрепа). Спазването на устава е една от първичните форми на социален контрол, утвърден и формулиран като „социална норма". Защото уставът внася ред, правила за поведение, има и „наредба". Уставът става посредник между идеята и прагматиката. Той е легитимираща форма на активно обществено живеене. С мащабната социална роля, която поема – да укрепи целостта и единството на нововъзраждащата се българска култура, уставът става институция.

* * *

Според възприетите норми на поведение действията получават и съответно определяне, като – това е добро, това е полезно, това е недостатъчно, това не е добро и се забранява и пр. Създа-

дена от условията на общественото живеене, нормата става **основен регулиращ и конструиращ механизъм** за определяне на поведението, внася акцент на контрол. Както отбелязва и Лотман, има исторически периоди, в които типизирането на социалните връзки поставя условия за „правилно" поведение – така наречения „живот по правилата", стават популярни изрази от типа „както при другите", „устав", „норма". В теоретичен и смислово-семиотичен план е основополагащият тезис на Лотман за възможна типология на видовете култури, изградена върху механизмите на срама и страха като основни норми на поведение в човешкото общество: „Описанията, основани върху определяне на нормите, чието нарушаване в даден колектив е срамно, и на онези, чието изпълнение е продиктувано от страха, могат да послужат за удобна основа при типологическата класификация на културите."[19]

В друг аспект може да се каже, че изпълнението на нормативните правила на поведение осигурява целостта на една култура, а неизпълнението поражда динамиката на противопоставянето. В този смисъл нормативността на една култура, каквато е възрожденската, може да се види в **диалогичността** на тези две положения, което обуславя често и полемичността в общуването, и защитените позиции на отграничаване, и така характерната за Българското възраждане опозиция приемане/неприемане на европейското (в качеството му на ново и модерно). Байбурин дори говори за „известна двусмисленост на понятието „норма"[20], откривайки в него „оценъчен смисъл", за да обобщи находчиво: „Естетествен противовес на нормата в такова разбиране ще бъде нарушението... Нещо повече, нормата съществува само на фона на нарушаването ѝ."[21]

Бележки:

[1] **Страшимирова**, Св. Българинът пред прага на Новото време. Ориентири на възрожденския светоглед. С., 1992, с. 8.

[2] **Елиас**, Н. Относно процеса на цивилизация. Т. 1. С., 1999.

[3] **Байбурин**, А. К. Ритуал в традиционной культуре. Санкт Петербург, 1993, с. 5.

[4] **Лотман**, Ю., Б. **Успенски.** За семиотичния механизъм на културата. // Лотман, Ю. Поетика. Типология на културата. С., 1990, с. 245, 246.

[5] На този значим проблем, свързан с нравствеността и възпитанието, са посветени и изследванията на: **Радев,** Ив. Нравственият патос на ранновъзрожденската ни литература. С., 1987; **Радкова**, Р. Интелигенцията и нравствеността през Възраждането (XVIII–първата половина на XIX век). С., 1995.

[6] **Радкова**, Р. Цит. съч., с. 141.

[7] Вж. **Налбантова**, Е. Възрожденският човек – утопии и реалност. Велико Търново, 2001.

[8] На въпроса за връзката на нормата с възрожденската училищна култура обръща внимание и Е. Тачева в статията „Смехът в училищния дискурс на Възраждането – функции, употреби, литературни рефлексии" (сб. „Просветеният смях": c18.slovar.org).

[9] **Лилова**, Д. Възрожденските значения на националното име. С., 2003, с. 270.

[10] Пак там.

[11] *Общее* языкознание. Формы существования, функции, история языка. М, 1979, с. 555.

[12] Вж. основните изследвания в: *Помагало* по история на българския книжовен език (възрожденски период). С., 1979; също и: **Андрейчин**, Л. 1. Някои въпроси около възникването и изграждането на българския книжовен език във връзка с историческите условия на нашето Възраждане // *Бълг.*език, 1955, № 4, с.308–315; **2.** Из историята на българския книжовен език. С., 1964 г., и др.

[13] **Лилов**, М. Историческото своеобразие на нормата в съвременния български книжовен език. // *Помагало* по история на българския книжовен език (възрожденски период). С., 1979, с. 47.

[14] Пак там, с. 48.

[15] **Радкова**, Р. Цит. съч, с. 143.

[16] **Стефанов**, В. Литературната институция. С., 1995, с. 7.

[17] Вж. **Петрова**, Г., И. Петров. Извори за История на държавата и правото. С., 1934.

[18] Алм. *Варна*, Варна, 1977, с. 56.

[19] **Лотман**, Ю. М. За семиотиката на понятията „срам" и „страх" в механизма на културата. // Лотман, Ю. М. Поетика. Типология на културата. С., 1990, с. 327.

[20] **Байбурин**, А. К. Цит. съч. с. 7.

[21] Пак там, с. 8.

Един пътуващ българин – на поклонение в Ерусалим

(Спомените на Михаил Маджаров)

Веселина Димитрова

Документално-художественият жанр в българската литература добива лице през 90-те години на XIX век в творчеството на Алеко Константинов, Иван Вазов, Захари Стоянов. Мемоарите и пътеписът намират своите създатели сред възрожденските писатели и се утвърждават трайно в родната книжнина.

„Спомени" на видния български деец Михаил Маджаров (1854–1944) е интересен документ за последните години на Българското възраждане и годините след Освобождението. От позицията на очевидец и активен участник в обществения живот авторът рисува образа на българското и на себе си като строител на нова България. В книгата се смесват елементи на пътеписния разказ и на етнографското и историографското описание, съчетани с ярка публицистика. Известният публицист, деец на Съединението, политик, посланик и министър, разказва историята на своя живот, която е и част от историята на една бурна епоха, когато се ражда и утвърждава българската държава след вековете на робство. Това е повече от достатъчно, за да четем неговите спомени с нестихващ интерес.

Мемоарите на Маджаров са писани след Първата световна война, когато той вече се е оттеглил от активна политическа дейност, но общественото му чувство е живо. В този кипеж на промени авторът се връща към възрожденското време на своето детство, юношество и младост – част от бурната българска история. В тях, от позицията на свидетел и участник, той търси корените

на съзидателния дух на предците, от които да извлече основания за бъдещето. В Аз-повествованието авторът се стреми да се дистанцира от личното и да се придържа към историческата обективност, но събитията, за които разказва свидетелят, неизбежно се нуждаят от коментара на участника. Така се очертава образът на Михаил Маджаров – възрожденеца, родолюбеца, публициста и общественика, дееца на Съединението, строителя на нова България. Пътувал много по света, той се е докосвал до различни култури и непрекъснато е разширявал знанията си. Но всяко негово странстване има неизменна отправна точка и опора – родното, затова и завръщането към корените е благословията на пътуването. В съпоставката наше–чуждо повествователят с гордост подчертава българската си принадлежност – основание за неговото високо самочувствие.

В автобиографичния разказ за юношеството си Маджаров е детайлно точен. Роден и израсъл в будно възрожденско семейство, здраво свързано с българските традиции и православието (дядо му е свещеник), той подробно описва бита и душевността на тогавашния човек. Според утвърдените представи и религиозни предписания добрият християнин трябва да отиде на поклонение на Божи гроб в Ерусалим поне веднъж в живота си. Заможното семейство на Маджарови (бащата Иван Маджаров, майката Василя Хлътева – сестра на Георги Бенковски, самият той като първороден син и по-малкият му брат Груйчо Маджаров) предприема такова пътуване през1869 г. Авторът детайлно го проследява, като създава вълнуващ разказ, чието значение се измерва не само с личното и семейното, но и с българското и общочовешкото.

Глава III – „По трите континента“, която се представя в настоящия текст, Маджаров обособява като отделна и значима част на своите спомени. Текстът вече е печатан през 1929 г. в пътеписната му книга „На Божи гроб преди шестдесет години и днес“. Без

съмнение той си е давал сметка, че пътуването до Божи гроб е важен епизод в живота на семейството му (част първа – „Към Мраморно море"). Баща му е търговец, който има кантори както в Цариград, така и в Кайро и Александрия, Египет. Търговските му дела го карат да пътува из три континента и да опознава различни култури, но никога да не забравя българската си принадлежност. Твърде скромен като човек, „не би желал да го подозрат, че желае да си прикачи титлата „хаджия". Съдружникът му Палавеев е на друго мнение: „титлата хаджия е като паспорт – отваря ти вратите", „от голяма полза за търговията в Египет". Това е любопитен щрих към българската народопсихология от средата на XIX век. Самият Маджаров обобщава, че „да бъдеш хаджия, беше един знак за богатство и даже за благополучие". Затова двете семейства Маджарови и Палавееви се отправят на дългото пътуване Копривщица – Цариград – Александрия – Кайро – Ерусалим. Обикновено били необходими 6–7 месеца, за да станеш поклонник на Гроба господен: пътуване до Енос за 20–25 дни, после с параход до Цариград и оттам към Ерусалим.

Авторът споделя вълненията си на младеж, който едва за втори път излиза от Копривщица и за когото пътуването до Светите места е като да обиколиш половината свят „според понятията на онова време". Погледът на балканджията се движи с възхищение по равното; Тракийското поле, възвишенията на Родопите и Стара планина, река Марица са за него истинско откритие, а пловдивските тепета сравнява по-късно с египетските пирамиди. Родната Копривщица Маджаров-баща възприема като „светилище на християнската нравственост, на българската свобода и търговия", а синът – като отправна точка към непознатия свят. Своето е със знак българско. Авторът прави редица отклонения, в които изяснява чисто българския характер на града и като твърдина, неподвластна на чуждото, на турцизма и на мюсюлманството.(Интересен детайл е историята за един новоназначен мюдю-

рин, чиято жена била бременна. Копривщенските първенци изпратили тайно една депутация в Пловдив и веднага издействали преместването му. Според местното вярване ако една туркиня роди дете в Копривщица, това ще насели града с турци и ще заличи българския характер на града. Бързата реакция на местните чорбаджии е свидетелство за силния родолюбив дух на копривщенци, но и за влиянието им в областта.)

Успоредно с това авторът разказва за поминъка на своите съграждани, най-важна част от който е търговията. „Тъй наречените „домошари"(които не ходеха по гурбет) не се ползваха с репутацията на отлични граждани" – любопитен извод за времето на патриархалното общество, в което домът е център на света. Според мемоариста по това време пътуват всички копривщенци – и скотовъдците, и занаятчиите, и търговците, дори и земеделците, които се занимават с кираджийство. Уседналите хора не се радват на обществен престиж, може би заради стеснения им поглед към света и живота. Очевидно тогавашните българи вече са разбрали ползата от промяната, от различните гледни точки, и са съумели както да извлекат практическа облага, така и да разширят духовния си кръгозор. Така описанията на М. Маджаров се превръщат в подстъп към разбирането за икономическия и духовния кипеж на Българското възраждане, чиято географска основа, както е известно, са подбалканските градове.

Пловдив е особена територия в разбирането на младия Маджаров за духовността и народността ни (разяснено във втора част – „Гърци и българи в Пловдив преди Освобождението"). По-късно той задълго ще свърже съдбата си с най-големия български град по това време – ще учи в гимназия, след Освобождението ще бъде публицист и редактор на в. „Марица", ще стане директор на финансите в правителството на Източна Румелия, ще работи за Съединението. Пробуденото патриотично чувство на младежа го кара да презира онези българи, които се срамуват

от българската си принадлежност и подражават на гърците. Поклонническото пътуване на Маджарови съвпада с борбата за църковна независимост и затова редица страници са посветени на този болезнен въпрос, който слага траен отпечатък върху съзнанието на писателя – искрен християнин и пламенен патриот. Пътят през Мустафа паша (Свиленград) и Одрин дава възможност на Маджаров да обогати наблюденията си за българския живот и да изкаже мнение за равнището на църковната борба между гърци и българи в тези краища на Османската империя. Според него българщината в Одрин линее и запада, защото нейните носители са „бедни и прости“ и нямат ясно съзнание за своята народност. Изказаното мнение е крайно субективно, плод на силен местен патриотизъм и на краткотрайни повърхностни впечатления на един млад човек, чийто духовен взор се основава повече на вярата, отколкото на знанието.

Част трета – „През Родосто пак в Цариград“, разказва за първото съприкосновение на Маджаров с морето и за пътуването с параход до Цариград, представя и впечатленията му от столицата на империята. На битово равнище спомените на пътешественика са свързани с мръсотията, липсата на елементарна хигиена и удобства, с пълчищата дървеници из хановете, където са нощували поклонниците. Повествованието е живописно с драматизма на преживяванията и неистовата борба срещу безчисленото множество на паразитите. Интересен детайл в цариградския престой на копривщенци е случка в наетия от тях дом на един караманлия (малоазиатски грък), писател и издател на гръцки книги. Младият Маджаров, под влияние на борбите между българи и гърци и на разказите, че гръцките владици са изгорили „най-скъпоценните български книги“, решава да отмъсти на невинния си хазяин – една нощ изгорил няколко негови книги. Чест прави на автора откровеността му, както и фактът, че не се хвали, нито се оневинява за вандалския акт.

За тези два-три месеца престой в Цариград младежът израства духовно – обглежда забележителностите на столицата (без да се спира подробно на тях, защото предполага, че са познати на българския читател), посещава българското училище във Фенер, опознава многоезичното население и цариградските българи, вътреетническия живот на гърците. „За два месеца научих по географията, етнографията и историята много повече, отколкото бях научил през последните две години в копривщенското училище." Наистина, съприкосновението с живота в Цариград му дава много полезни знания, сам той се чувства като истински откривател: „... разбрах, че наистина земята е валчеста". (По-късно, след учение в Пловдив, Маджаров ще завърши прочутия Робърт колеж в Цариград.)

Това ново самочувствие проличава в продължението на пътешествието – „В Египет – Александрия". Удивително е колко много подробности е съхранила паметта на автора, като се има предвид, че текстът е писан в зрелите му години. Очевидно усещането, че обикаляш половината свят, е изключително силно, а съзнанието за важността на факта води към отговорността на летописеца да бъде прецизен документалист. Гледната точка е от позицията на своето, родното, българското, и то на възрожденеца копривщенец, с което М. Маджаров очевидно много се гордее. От друга страна, неотклонно се усеща дистанцията на времето, защото над младежките чувства връх вземат преценките, съжденията и обобщенията на зрелия човек. Интересно е и друго. Ако в пътеписа „До Чикаго и назад" (чиито силни реминисценции се долавят в „Спомени"-те) Алеко Константинов стои на позицията на европееца спрямо Новия свят, то в своите мемоари Михаил Маджаров съзнателно идеализира своята Копривщица и непрекъснато се връща към нея. Съвременният читател познава архаичния свят на „Българи от старо време". Любен Каравелов опоетизира красотата на родната Копривщица, но и осмива нейните вид-

ни първенци Хаджи Генчо и дядо Либен. Макар че Маджаров не е белетрист, прави впечатление неговата страстна привързаност към родното място, което превръща изходната му точка в доста стеснено с консерватизма си наблюдение на света. Откроява се близостта му по мислене с Вазов и с неговия модел на родното.

В частта, посветена на пребиваването му в Александрия и Кайро, авторът се превръща от разказвач в етнограф. Описанието на египетските порядки и нрави натежава с консервативния си подход, с резките и категорични съждения, с отхвърлянето на чуждото. Новото и различното, загадъчно за всеки млад човек, изкушаващо с многообразието си, сякаш не може да въздейства върху младежа. Той отделя много повече внимание на бащината си търговия в тези земи – интересна и заслужаваща уважението на сина, но едва ли интригуваща читателя. Наистина български търговци в Александрия и Египет по това време има малко, а Маджаров-баща и съдружникът му Палавеев са едни от тях. Сега можем само да се усмихваме на търговските им артикули – вълнени чорапи и терлици, които едва устояват на европейската конкуренция.

Кайро изкушава този сериозен младеж с опит да проникне в знанието за чуждата история, но незнанието на езика е сериозна преграда. В частта „Чудесиите на египетската столица" той помества един разказ за посещение на пирамидите, което се е състояло седем години по-късно, при повторното му посещение на Кайро. Авторът се проявява като стриктен в детайлите повествовател, но сдържан в описанията, макар че би било любопитно да видим пирамидите през неговите очи. Маджаров разказва как слязъл във вътрешността и заслужил възхищението на своите водачи араби заради смелостта си, защото обикновено англичаните били склонни на такава авантюра. За съжаление отсъства погледът на историка. Възкачен на върха на пирамидата, пред чудесната гледка, авторът прави изненадващо изказване: „Но най-

голяма прилика има египетската гледка с пловдивските тепета." Читателят може да се зачуди на подобни изводи – наистина, пред едно от чудесата на древния свят всяко сравнение бледнее, но тук очевидно надделява българската гордост и самочувствието на пламенния патриот.

Частта „В Палестина" въвежда читателя в конкретната част на поклонническото пътуване. На кораба, плаващ към Порт Саид и Яфа, Маджаров е удивен от разнообразния етнически състав и най-вече от едни абисинци християни, както в Кайро вниманието му привличат негрите. Очевидно това е екзотиката за непознаващия света българин, която оставя трайни следи в неговото съзнание. Суецкият канал му е твърде интересен, за пръв път вижда и изкуствено пристанище, а разказите за силния африкански вятър, който превръща Порт Саид в „пясъчен град", му се струват фантастични. Въпреки суховатото изложение на пътеписеца на моменти читателят изпитва усещането, че прави разходка из „Хиляда и една нощ". Авторът не се опитва да белетризира своето повествование, напротив. Документалността на кадрите на този черно-бял филм на спомените потиска въображението, но и внушава своеобразно доверие към мемоариста заради неговата обективност. Може би малко натежават пространните описания на развълнуваното море, на усещането за заплаха и риск, на трудното плаване до Яфа, където с лодки прекарват пасажерите до брега. Можем да разберем Маджаров и неговите преживявания – един уседнал човек, за когото морето е огромно предизвикателство, който се гордее, че не е страдал от морска болест и има смелостта да рискува с това пътешествие. По този начин се докосваме и до екзотиката на тогавашния поклоннически туризъм – едно истинско предизвикателство на човека към непознатото и опасното.

От Яфа до Ерусалим и Светите места българите се събират с други поклонници в голяма група, предвождана от водачи и охра-

нявана от конна стража. Описанието на порядките и придвижването из непознатите местности напомнят на Дивия запад в Америка от времето на първите заселници. Тези страници от пътеписа се четат с голям интерес, текстът сякаш оживява от вълнението на своя автор, от чистите и неподправени чувства на християнина поклонник. Същевременно избликва хумор, породен от ситуациите – например когато госпожите Маджарова и Палавеева за пръв път се покачват на камила, наистина комична гледка на двете достолепни дами върху екзотичното за българките животно. Авторът се стреми да остане сериозен и да гледа на случващото се като зрял мъж, но детският смях забележимо избликва и сгрява сухия разказ. Картината се оцветява от описанието на портокаловите и лимоновите горички. Чудо е за странниците лимоновото дърво – на него има и пъпки, и цветове, и плодове. Тук Палестина им се струва рай, но по високите местности безводието, безплодието на земята и бедността на населението ги отрезвяват.

От чуждите поклонници най-силно впечатление на Маджаров правят руснаците с тяхната набожност и усърдие, с тяхното хорово пеене. Бащата, убеден русофил, изказва на сина си своето верую: „На, ето хора, които знаят защо са тръгнали… Европа може да е много по-хубава за екскурзии, но аз няма да отида там, защото всичко там е чуждо за мене. Православие има само в Русия и на Изток. Ако не бяха русите, нашата вяра щеше отдавна да изчезне.“ Този българин напомня на един познат литературен герой – бай Марко от романа „Под игото“ на Иван Вазов. Синът Михаил допълва: „За него и най-простият мужик беше герой. Той не признаваше, че Русия е била някога побеждавана.“ Чистата вяра на бащата идеализира всичко руско и в това отношение може да се направи извод, че М. Маджаров е под силното влияние на Вазов. В този дух синът се стреми да изгради представата за баща си като искрен родолюбец, праведен християнин и честен търговец.

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА
БАН БИБЛИОТЕКА

За самия Ерусалим летописецът разказва със смесени чувства. Нескрито е негодуванието му от Гръцката патриаршия, узурпирала поклоническия туризъм за православните християни – от настаняването в гръцките манастири до ритуалите и богослужението. Авторът гневно изобличава търговията със светините на християнството, но наред с това се чувства унижен и като българин. Драстичен е примерът в църквата „Св. Никола". Хаджи Стоил Зааралията (баща на бъдещия виден наш политик и държавник Константин Стоилов, по това време ученик в „Робърт колеж" в Цариград) иска и получава от игумена разрешение апостолът да се чете на славянски. Самият Михаил се изправя сред църквата и едва произнесъл първия стих, когато някакъв свещеник се спуска към него, изблъсква го и захвърля славянската книга, а един псалт изчита апостола на гръцки. След тази демонстрация на превъзходство българска депутация се оплаква на патриарха, но не получава съдействие от него. В наглостта си един гръцки служител изисква остро от върховния служител да се обяви на българи и руси, че славянският език е забранен в ерусалимските църкви. Маджаров споменава, че като продължение на случая хаджи Стоил писал протестно писмо до Гавраил Моровенов в Цариград, а в. „Македония" също разисквал този въпрос.

Интерес предизвиква разказът на автора за кръщението във водите на река Йордан, без което човек не може да стане истински хаджия. Подготовката за това голямо събитие, съдбовно в живота на набожния християнин, смисълът на копривщенския обичай – мъжът да се окъпе със специална риза, с която да се венчае и с която да бъде погребан, както и самият ритуал по потапянето в свещените води – всичко това описва добросъвестният разказвач. Успоредно с религиозното свещенодействие авторът не пропуска да спомене и за непосредствените опасности от страна на шайките „голи и крадливи араби", които обикалят и се мъчат да ограбят поклонниците. „Лениво, негодно и крадли-

во" нарича тази част от населението възмутеният Маджаров. Актът на хаджийството приключва на Гроба Господен по време на Възкресение Христово, когато поклонниците виждат светлината. Посветените на събитието редове рисуват сцена на кошмарно стълпотворение, където липсва и следа от религиозно чувство – „никой от присъстващите не се моли", „нито ви дохожда на ум, че сте в черква". Ясно се чувства, че авторът е отвратен и оскърбен от тази подигравка с вярата и с облекчение въздъхва: „Не дочакахме края на великденската служба и се прибрахме у дома. Нашето поклонение беше вече свършено."

Последната част от пътеписа е „Назад – към България". Пътуването е осъществено, целта е постигната. Оценката на българите поклонници, вече с „твърде намален религиозен ентусиазъм", гласи: „нашата вяра не спечели от виждането на палестинските порядки". Според Маджаров причина за това са гръцките калугери с тяхната жажда за пари и омраза към всичко славянско, заради панелинизма на гръцкото духовенство. Ето как силното родолюбиво чувство и българското самосъзнание се извисяват над религиозното – една характерна за времето на Възраждането тенденция, която изкристализира в разрешаването на църковния въпрос и създаването на самостоятелна българска църква. Краят на разказа е интересен с ритуала на посрещането на новите хаджии в родната Копривщица. Всичко живо, дори и болните, излизат да видят, да се здрависат и да целунат ръка на поклонниците, според обичая. На възраженията на младия Маджаров, че не е поп да му целуват ръка, му отговарят: „Че защо да не ви целуваме, че стъпяли сте там, гдето Исус е стъпял, къпали сте се в Йордан, минавали сте море!" Колкото сериозно, толкова и смешно звучат тези аргументи. В очите на тогавашния българин стъпките на Исус и къпането в Йордан са равнопоставени с минаването на море. Очевидно акт, сам по себе си значим и съдбовен, а морето – граница между нашето и чуждото, между живота и смъртта.

Така в страниците от своите „Спомени“, посветени на поклонническия туризъм, Михаил Маджаров създава едно запомнящо се повествование за пътуването до Божи гроб. Обективен документалист, авторът разказва за всичко видяно и разкрива преживяванията си, разсъждава и дава преценки от позицията на българина възрожденец, проявява се като ярък публицист с остро и гневно перо, когато пише за актуални обществени проблеми. В Аз-повествованието звучи гласът на човек, който ясно съзнава своята лична отговорност пред народа си и е готов да го брани докрай. Заради всичко това „Спомени“-те на Михаил Маджаров ще се четат с неотслабващ интерес от всяко поколение българи.

Прогонените „Песни за Македония“

Вихрен Чернокожев

В 22-томното издание на Вазовите събрани съчинения от 70-те години на миналия век има една малка книжка, която свръхидеологизираното ни соцреалистично литературознание десетилетия наред старателно потулваше. Нейното име е „Песни за Македония. 1913–1916“ (Книгоиздателство „Т. Ф. Чипев“, 1916) и то може би обяснява всичко. Изкуствено създаденият от тогавашната Европа-хищница още през 1878 г., след Берлинския конгрес, „македонски въпрос“ и в наше време се решаваше силово, както през 30-те години, по коминтерновски – с постановления на ЦК на БКП. Чудно ли е тогава, че във вече споменатото издание Вазовите „Песни за Македония“ са старателно цензурирани от страх да не излязат наяве стари вражди и съперничества. Там няма да намерите „Па шта си ти?“, „На Македония“, „На сръбските поети“, „Мъртвите долини в Македония“, „Освободените градове“... Ето как соцреализмът прочиташе и почиташе Вазов. Едва ли има смисъл да изброявам всичките скрити, зачеркнати, затрити стихотворения. Като това например:

Скрий, че си българин в най-българския край;
че си потомък Самуилов, на Атонский
Паисий внук; скрий на коя си майка син,
на кой язик пей мътний Вардар, синий Дрин,
и езерата, и горите македонски.

От памтивека Македония е земя на българския дух, „люлка на гиганти и на слава"; нали тъкмо българите от Македония – Паисий Хилендарски, Йоаким Кърчовски, Кирил Пейчинович, Неофит Рилски, Григор Пърличев, братя Миладинови, Йордан Хаджиконстантинов-Джинот, Натанаил Охридски, Партений Зографски, Райко Жинзифов – положиха там темелите на Българското възраждане. И ако днес България официално е признала независимостта на Македония, трябва ли да се отказваме от културната си памет? През 1990 г. Тончо Жечев казваше, че Македония и съдбата на македонските българи „продължават да са живата, кървяща рана на България и българите". Не съм сигурен дали и тогава, и днес – в средата на 2005 г., това е така; сега политическите реалности са други, не можем да си искаме Македония и езика, нито Егейска Тракия между долните течения на Марица и Струма. Когато обаче откъм Скопие пак, и пак се чуват гласове, че и Паисий бил техен, как да забравя Вазовата патриотична ревност, с която той не се умори да повтаря и потретя в македонските си песни: *„Но таз земя е наша, наша, наша! / Светата българска я реч оглаша, / земя е скъпа нам"*. Да се откажем от Македония като земя на всичко българско, означава да се отречем от националната си идентичност. Как да забравим свещения трепет и преклонение пред разпятието на Македония „Македонски сонети" (1883) на братя Миладинови:

Там, там душите и сърцата братя!
Там нашите стремления, мечти;
там нашите очи, умове, обятья,
там нека всичко българско лети.

Във все по-глобализиращия се свят е по̀ на мода да си европеец, отколкото българин, но който не е от някъде, той е от никъде. Наскоро в. „Труд" ни поздрави с „Честит Великден, православни европейци!" Е, като сме европейци, не сме ли вече българи?

Нация без национални идеали е „тяло без душа“. Това, което някога с лека ръка беше наричано „великобългарски шовинизъм“, не са ли просто българските болки на паметта заради всичко българско? Националният патос на Вазовата поезия беше наричан националистически. Времето на войните „социалистическият трибун“ Георги Бакалов нарече „позорно мъртва ивица в нашата литература“. Така с едно махване на перото бяха изхвърлени от литературата ни цяла редица творби на Йордан Йовков, Георги Райчев, Димчо Дебелянов, Димитър Подвързачов, Михаил Кремен, Стамен Панчев, Владимир Мусаков. Да не забравяме още и Коста Кнауер, Страшимир Кринчев, Илия Иванов – Черен.

Днес колективната историческа памет все повече избледнява, може би някой ден по „Песни за Македония“, които се появиха във второ издание едва през 1995 г. в издателство „Стрелец“, ще учим историята си. Не само защото те са част от българската национална епопея, от националното ни самопознание, а защото по своему разказват историите на хиляди хора, въвлечени във „вихъра на зла омраза“. През 1920 г., вече в залеза на своя живот, Вазов ше каже по повод на знаменитите 14 точки на Уилсън, че трагичната съдба на Македония е „светотатско посегателство върху разума, съвестта и чувствата“. Ала не чувството за мъст подкрепя ръката на поета; него неизлечимо го боли Българията. Затова и в стихотворението „На сръбските поети“ отговоря на хулителите си:

На вражди не съм сеяч,
ни певец на озлобление,
мойта песен днес е плач
на сърца, души ранени.

Кой, ако не Вазов, беше орисан да заговори в тия бранни дни с гласа на България? Не случайно в отзива си за „Македонски песни“ Кирил Христов ще напише: „Никой друг в нашата млада

културна история не е бил щастлив като Вазова да бъде изразител на преживяванията на своя народ през толкова разнообразни исторически събития, през толкова голям период, тъй богат на съдбоносни пертурбации...“

Вазовите македонски песни повече няма как да бъдат смотавани под миндера; то значи, че сме обидили най-напред кръвта си. Не прословутата Бакалова „муза в мундир“ е написала „Българският Бог“, „След Сливница“, „Полковете“, „Allons, enfants de la Patrie!“, „Полковете“, „На англо-френските пленници“, „Свети Клименте“, „Радостта на сенките“, „Нашите дни в историята“, „Там, в Солунския край“... Вихърът на Първата световна война, в която България влезе през 1915 г., увлече след себе си и мнозина български писатели, сплотени от идеята за национално обединение. И сега в първата редица на поетите, които настройват лирата си по ехтежа на топовните гърмежи, е Иван Вазов. В началото на 1916 г. той е сред най-активните сътрудници на в. „Военни известия“. Едно след друго там се печатат на първа страница голям брой негови стихотворения: „Кое ги кара“, „Нашите дни в историята“, „Черна гора“, „Мъката му“, „Ще ви строшим зъбите“, „Източния Бонапарт“, „Горко на победените“, „Мисли по случай срещата в Ниш“, „Там, в Солунския край“ и др. Когато близкият му приятел проф. Иван Шишманов го подканял да остави на други „зоологическия патриотизъм“, Вазов отговарял: „Но какво да правя. Как да задуша чувствата си? Аз нямам рибя кръв.“

През 1916 г. България е разпъната на кръст и крахът на националната идея е повече от очевиден, но въпреки всичко Вазов се е надявал поне в песните си да събере Отечеството цяло. Те бранят не само откъснатите от живото тяло на България земи; те бранят границите на човешкото ни достойнство, надеждата за ново духовно възраждане. И не на последно място – традиционните общочовешки ценности: мир, труд и творчество. Другата

Европа, която да е „жрица на духа“ – нея мечтаеше поетът. Дори когато балканската взаимност изглежда мираж, Вазов пее: *„О, Боже, дай любов, дай сговор“*.

В Националния исторически музей в София има една дълго скривана „Историческа карта на Велика и обединена България“ от 1943 г. с Охрид, Тракия и Западните покрайнини. Там всеки град е отбелязан с портретите на националните ни герои. Охрид и Силистра едва ли ще са пак в едни граници, но върху картата на българската духовност, начертана вдъхновено от Иван Вазов, те остават сега и завинаги едно Отечество. Само национални поети като Вазов имаха мъжеството да повярват, че даже това, което ни убива, ни прави по-силни.

Когато през 1915 г. българската армия воюва със сърби, французи, англичани, Македония е част от Сърбия. В редовете на македоно-одринското опълчение през 1912–1918 г. заедно с българската армия са 20000 доброволци. Бъпгарската армия тогава се предвожда от генерали, родени в Битоля, Охрид, Ресен, Щип. България не воюва като окупатор, а в защита на историческите си корени и националните си въжделения. Да припомням ли, че през същата тази 1915 година Димитър Талев посреща българските войски в родния Прилеп. И нему не простиха – както и Вазову – „поетическата география“ на Македония, която той публикуваше във в. „Македония“. Днешните млади българи не знаят нищо за публицистиката му в същия вестник, заради която е осъден и затворен в лагера „Куциян“. Това е друга, мъчна и заплетена тема, но тя се докосва и до съдбата на още българи от Македония като проф. Любомир Милетич, проф. Александър Станишев, проф. Александър Балабанов, Симеон Радев, Йордан Бадев...

Макар да са композирани в маршова стъпка, „Песни за Македония“ таят по-дълбок смисъл от полеви дневник на дълга, дневник на българските победи и покруси. Там историята – такава, каквато е станала, – си е все същата незащитима човекоядка, тра-

гически величествен спектакъл, в който нито фанфарите на победителите, нито стоновете на победените заглушават безсмислието. Вазов цял е в трагичното чувство за историята с престъпленията , бедствията, жестокостите. Тя е „триумфи, слава", но и „стихия на коварство". Там няма справедливост, хуманни идеали, там няма победители и победени; в края на краищата бедствието на войната поглъща и тираните, и жертвите. Всяка война – дори и „справедливата" – е бягство от разума. В бурни времена фанфарите съвсем естествено заглушават поезията. Откакто свят светува, врагът и от двете страни на бойното поле е „подъл и коварен" и само „мъртвият не ни е вече враг". Но въпреки патриотическите си екзалтации и даже „бойни" викове Вазовите „Песни за Македония" не таят омраза към чуждия, към врага. Преодоляването на омразата е най-голямата победа. И Вазов, както българският войник, е готов на *„всеопрощение към вчерашний враг"*. Врагове ли са онии, които по волята на случая делят съседни болнични легла; дори и войната не прекъсва пътеката от човек до човека. Там светът не винаги е разполовен на добро и зло, приятели и врагове. Далечните „французи, кафри, сенегалци", избрали да подкрепят „издъхващата сила на тирана" вместо равенството, братството, свободата, са „роби" и „страдалци" на собствения си избор, „глави навели под срамът".

В есето си „Физиология на грабежа" (1848) Фредерик Бастия пише: „Има само два два начина за придобиване на средствата, необходими за запазване и подобряване на живота – съзиданието и грабежа." Вазов избра съзиданието; въпреки че едва ли е чел Бастия, интуицията сигурно му е подсказала нещо, което и съвременният тероризъм още не знае: грабежът винаги носи в себе си бацила, който ще го унищожи.

Проекции на значенията в поетиката на „Тъгите ни“ от Димо Кьорчев

Румен Шивачев

Имайки предвид изключителната по широта смислова, идейна и концептуална панорама, която се разгръща пред нас при прочита на известното есе на Димо Кьорчев, аз съм ограничил вниманието си върху три важни думи: Мълчание, Родина и Нирвана.

В „Тъгите ни“ Мълчанието е предначалието в своята статика, нещо като пространството преди Големия взрив, от който започва Вселената. Това е проективно пространствено себесъстояние, работно поле за душата на модерния, „новия поет“. В него възможностите (проекциите, „мечтите“) „се крият“, т.е. съществуват в предекзистентна сянка, преди още да бъдат и да го изпълнят със съдържания. Може определено да се каже, че съществената част от „скритото“ е сведена до състояние на слятост между разнопластови фрагменти, нюанси и противоположности, на херметична унифицираност и неразчленима „черно-бялост“ – проекциите са (и) интроекции, тъгите са (и) копнения, а даже и Бог се намира в „своята неразделност“ с Мълчанието.

В семантичен план антиномизиращите и синонимизиращите напрежения са скрити, както са скрити и всички локални смисли, които резултантно ще възникнат и ще изпълнят Мълчанието със съдържанията на проекциите, на тъгите и пр. Изпълването със съдържания е процес на реализираща Мълчанието трансформация, посредством който то става „видимо и чуто“ и започва комплексно – съобразно със значенията и интерфериращата ги дифузност – да се разгръща (развива), стигайки до „едно силно

просветление“, каквото е характерно за Нирвана. Критикът поетично обобщава и символно отваря трансформацията на Мълчанието като „пътят към родината“ или „пътят към Нирвана“. Необходимо е да се изтъкне, че тези и други поетизми, които правят есето на Димо Кьорчев повече въображаемо-проективно, отколкото програмно-целенасочено, не се дължат само на философския му характер. Причината да използва такива крайни поетизми е по-скоро в един стремителен и емоционално натоварен, ирационален възглед към свръхекзистенциализъм, чиято радикалност да игнорира систематичния теоретизъм, водещ и до нефункционалност на съществуващия научен апарат, на понятийния инструментариум и на интелектуалистичните стратегии, несвойствени въобще за поетическото изкуство. Всички те предполагат рационални подходи, които пък са категорично отхвърляни от критика именно поради несвойствеността им.

Ако сведем така очертаващата се митофигура на твореца у Димо Кьорчев до нейните чисто човешки параметри, неминуемо ще видим Свръхчовека като „новия поет“ и даже като „новия човек“. Този „поет-човек“ представлява свръхплътно концентрирана симбиоза на всички световни универсалии (антропоморфни, природни и космични) и е резултат на същия радикален възглед, чиято метарелигиозност предполага (проектира) не квазиамплификация на микрокосмоса до измеренията и пълнотата на макрокосмоса, както проективно са ситуирани декадентите, а обратно: концентрация на макрокосмоса в микрокосмоса посредством активната единственост и настъпателната виталност[1] на същия микрокосмос, съставляван от (все)човешкото.

Съчетани с философските му позиции, поетизмите на Димо Кьорчев разкриват и неговия модел на мислене за поетическото изкуство[2]. Макар по това време да е в пряк досег с европейската култура (учи право в Лайпциг, 1905–1906, и в Загреб, 1907), той внася източни мистично-религиозни концепти в творчески на-

правления, произлезли от западноевропейската литература, които пък са контрапунктуално развити от руската. Нещо повече, есето му съдържа критични интонации към западноевропейския символизъм в посока на руската философия на символизма.

Отправна, но и разделителна точка с идеите на френския символизъм например, изповядвани двайсет години преди „Тъгите ни“ от Жан Мореас в неговия „Манифест на символизма“, е телеологичният предел на символистическото изкуство, фиксиран от французина като „Върховното очарование“. Това е идейна интертекстуална синонимия с „красота на душата“ – телеологичният етико-естетически модел пък у Димо Кьорчев, постигнат в Нирвана. Съдържанията на това синонимно докосване обаче са напълно различни, а идейно-смисловото пресичане само подчертава огромната разноаспектност на идеите за символизма, както и културалния разлом между подходите към него. Дори едно повнимателно вглеждане ясно ще разграничи езотеричността, към която клони Мореас, от мистичността у Кьорчев. Тя е подчертано повлияна от руската философия на символизма и красноречив показател за това са стратегическите му позовавания на Мережковски, на Белый, на Тютчев.

В концептуалната поетика на „Тъгите ни“ Мълчанието преминава през някои съществени трансформационни фази. Преди да стане отношение и етико-естетическа емоция („красота на душата“), то е постигната модалност – не е нито чувство, нито емоция. Още по-малко интелектуална дейност. Това е всъщност едно от главните условия за „новия поет“ – да постигне пълен (тотален, медитативен) пред-творчески покой, от който да начене творенето си. Да встъпи в пространството на Мълчанието, сиреч, в себе си; да пре-твори и реализира себесъстоянието си, но насочено навън, т.е. там, където той не е. Така, както Бог встъпва със слово в пустата, безвидна и неустроена земя, за да изрече всичко, което ще бъде, и да внесе себе си, но извън себе си. По-

вече от очевидно е, че в условията на Мълчанието се извършват процесите и завършват етапите на крайното, финализиращо и перфекционистко – идеал(истич)но – (само)усъвършенстване на индивидуално-личния човек, след което той може чрез творчеството си да се себеразпростран сред тъмата на нуждаещата се човешка колективност и сред девствения хаос на природо-космоса, където Бог пребивава еднолично, без човека. Каузално, макар че Димо Кьорчев не се доверява и на каузалността, тази модалност е, както споменах, изначална, предекзистентна, конститутивна[3]. Тя именно подлежи на емоционално-чувствени и интелектуални обработки, на творчески актуализации (инвазии), за да изпълни, измени и динамизира, но по-точно да витализира Мълчанието, редуцирайки онези съдържания, осъществяващи творенето, които критикът поетично, но постулативно изброява като „философски спекулации, звучни песни или етически положения" – крайно синтезираната и редуцирана „триада" на практическото творене.

„Философски спекулации" – интелектът и разумът, едното условно стъпало, оформящо съзнаваната интенция и съдържащо известни отрицателни конотации или поне резерви. „Звучни песни" – изкуството, другото условно стъпало, съдържащо емоционалното оформяне на съзнаваната интенция (и съответно залагащо в рецепциите нови интенции) и с ясни положителни конотации. „Етически положения" – висшият етос, резултантният свръхстатут, чиито положителни конотации се подразбират (това са постигнатите анагогически обективности, съдържащи индивидуално-личните екзистенц-варианти на цялостния – идеалния – етос). Ала за Димо Кьорчев и трите конструктивни детерминанти нямат йерархично значение, последователност и стойност – макар поотделно да представляват огромни философски дискурси, те са пренесени само знаково и компактно от незначимите си функции на агенти „за лични услуги и цели" до върховното си

предназначение „да попълнят мирова обща потребност“. Пренасянето се извършва чрез символ – път (към Родината и Нирвана), в условията на „едно силно просветление“, което предхожда Нирвана и може условно да се означи като пред-(прото-)Нирвана.

В тези три синтетични конструкти (парадигмални детерминанти) е кодирана и мисията на „новия поет“. Тръгвайки „по пътя към Нирвана“, той се отделя от земното, от колективно-човешкото и от природо-космоса. За да се възвърне отново при тях, но вече друг – като носител и разпределител на противоположното им. От гледна точка на цялата универсализирана двустранност (социалното се индивидуализира, материално-земното се дематериализира, а природо-космосът от формално се превръща в смислово-съдържателно поле) поетизмите на Димо Кьорчев добиват литературно-философски стойности (критерии) и се очертават самостоятелно като фундиращи възгледите му проекции. Мълчанието е именно такава глобална проекция, вместваща универсалиите и техните взаимодействия.

Критикът прави изрично сравнение с мълчанието в природата, откроявайки неговата едновременна отединеност и паралелност спрямо изпълващото се с трансценденции и свръхекзистенциални фактори Мълчание, но същевременно откроява и фината многопластова антиномия „Мълчание – тишина“. Тишината е природна и мъртва категория, а Мълчанието е надприродно формирование, потенциращо целия живот, т.е. директно „беседване с Бога“, като Бог е надприродна субстанция, в която се интегрира и „новият поет“. От една страна, Мълчанието е форма на неслучила се още артикулация, която предпоставено съдържа своя посока и ред, а с това е и интенционално „заредена“, от друга страна, тишината е безформен (аморфен) хаос от артикулации, в който интенционалността е размита и е както творчески, така и анагогически нереализуема. В по-сгъстения си антропоморфен пласт пък тишината е локализирана в душата на „но-

вия поет", но само когато е станал „чист индивидуум", т.е. освободен (и) от колективната душа. В нея просветлението на Нирвана е само сетивно, неосъзнато и неовладяно и не може да формира своя конкретика, пораждаща висша творческа интенционалност, а остава на ниво случайност, хаотичност и формалност.

В социалния си пласт тази парадигмална антиномия съдържа разделението между колективността, от една страна, и избраността, от друга („Свръхчовекът", „новият поет", „новият човек"). Тишината е социална и хоризонтална категория, а Мълчанието е индивидуална и вертикална. С обособяването на избрания „нов поет" тишината като колективен атрибут не се губи, а се редуцира и превръща в контролирана от Мълчанието, т.е. от „новия поет", територия. Обхванал, съдържащ и изразяващ тяхната колективна душа (пречупена през призмата на индивидуалния му и естетизиран стил), след процедурите по самоусъвършенстване, след постигането на Мълчанието като себесъстояние и вече от позицията на Нирвана той контролира, насочва, обучава, влияе върху тези множества, за да преобразят те своята тишина, уникализирайки я в индивидуално-лично Мълчание, чрез което поотделно да постигнат общия „символ на живот". С това процесът („пътят") на „излизане и връщане" към тях завършва, без да се затваря, а „новият поет" се делегира като водач на множествата[4].

Като „символ на живот" Мълчанието се трансформира етико-естетически в „красота на душата", която е продукт не на „даденостите на живота", а на проекциите, на „мечтите за живот", които пък са иманентно зададени и присъстват в Мълчанието като интроекции. „Даденостите на живота" не проникват в Мълчанието – те са обект на редуциране, тъй като представляват прегради на консервативната традиция и на условностите на време-историята. Тях Димо Кьорчев буквално формулира като „традиционни пречки" и „временна условност". Семантичната тежест е в „традиционни" и „временна" и проектира Мълчанието

само като пространствена категория, в която времевите измерения не проникват и не се смесват. Това са смисловите ударения, които насочват, трасират процеса на трансформация съобразно с „мировата обща потребност“, която „новият поет“ актуализира, и изразяват отделянето на Мълчанието от тишината; на мъртво-съществуващата природа от живо-творящия дух на този поет; на обособената в Мълчанието душа на „чистия индивидуум“ от слятата природна тишина, която владее колективната душа. Ако си послужим с известната латинска сентенция „Всичко, което е на небето, е същото като това, което е на земята“, то Димо Кьорчев трасира Мълчанието към небето по твърде интересен начин. Той трансформира всичко земно – природно, социално и материално – в една надприродна, индивидуализирана и дематериализирана небесна перспектива.

Служейки си с многостранната поетика на контраста, критикът проявява тенденцията отново да конструира хтоничните универсалии в откриващите се ахтонични проекции на тази перспектива (например в антропоморфния пласт: социум-индивид-свръхиндивид, поместващ в себе си социума). Тъй като това не е възможно каузално, аналитично-интерпретативно и понятийно да се онагледи, той директно разпластява и диференцира синонимиите, довеждайки ги до ясни мета-антиномични структури, като „Мълчание–тишина“ или „Родина–свят“, както ще видим; актуализира едни значения и деактуализира други, следвайки възгледите си, на чиято поетика и разчита. Това му позволява да изгражда от опозиционни значения устойчиви изрази с ключова важност и стойност на концепти, притежаващи здрава понятийна вътрешно-парадигмална единност, като „весела религия“[5]; да подменя елементите на една метафизика, смятана за изхабена, с корелативните ѝ съответствия, за да изгради нова метафизика; да префигурира поетизмите си като понятия на актуалните философско-религиозни дискурси. Така например преобразуване-

то (трансформацията) на Мълчанието е фигуративно изведено от него като „пътят към родината“ или „пътят към Нирвана“.

„Пътят“ е символното гнездо, където протичат всички напрежения – философски, литературни, естетически (теоретизмът е чужд на „Тъгите ни“); в което се извършват всички релации на категориите и пресемантизации на означенията, включително и тези от морален характер, обективирани от него като „морални неуравновесености“ (дисбаланси, неангажиращи с оценка). Ако „пътят“ не е актуализиран, Мълчанието и заложените в него съдържания остават капсулирани и неизявени, тъй като не би се открил и референтният обект, а самото Мълчание би снизходило сред тишината, където би се и размило. „Пътят“ е само тясно функционален, а не общ символ, което ясно свидетелства и за неговата литературно-концептуална стойност (например „пътят към Бога“ е означен като „психичен процес“, което вече го прави философски концепт). Но не толкова „пътят“ като отделно значение или като съчетание („към родината“), на които Димо Кьорчев отделя по-малко внимание, колкото самата Родина е най-важна за „новия поет“ (след Мълчанието) и също така главен концепт за критика, свидетелстващ за инструментния характер на литературата към по-висша (дори надвербална) действителност, кодирана и в умножественото заглавие „Тъгите ни“.

Родината е централен архетипен комплекс, иманентен обект в предекзистентното Мълчание, който генерира страдание, мъка, тъга, болезненост, но не и мирова скръб, която пък е характерна за декадентите. Ако деконструираме смислово това понятие, ще се открои друга метатекстова антиномия: „Родина–свят“. Както споменах, Родината в смислите на „Тъгите ни“ е вътрешно присъщо съдържание на Мълчанието и без Мълчанието тя даже не би останала да „се крие“, тъй като именно поради слятостта си не би имала автономност за взаимодействие. Без Мълчанието Родината е обречена да се разлети в непостижимото за

декадентите мироздание, превръщайки се в своята противоположност, в свят. Родината насочва навътре в човешкото, а светът при декадентите насочва извън него. Като психологическа функция Родината е интроверсия, а светът е екстроверсия.

Обединителният център, но и конфликтното средоточие обаче е скръбта – тя играе еднакво важна роля и при „новия поет“, и при декадентите. Едно и също чувство – скръб – провокира поетическите търсения и при декадентите, и при „новия поет“. Едно и също усещане – скръб – определя емоционалните регистри, художествените стратегии и идейните спектри както при декадентите, така и при „новия поет“. Тук всъщност Димо Кьорчев извършва генералния си пробив във възгледите на декадентите – тъгата на „новия поет“ е ценностно по-съдържателна от тяхната тъга.

Критикът амплифицира индивидуалната душа на „новия поет“ отвътре навън посредством мито-символния мотив за Родината, която в проекциите му нараства до измеренията на макрокосмоса. От една страна, „тъга за родината е вечният плач на всички самотници, тя е по-силна от всички други чувства и е затуй неизменната тема, около която се движи човекът“. От друга страна пък, „днешната мирова тъга е плачът на безотечественика“. Съпоставяйки двете тъги, установяваме, че тъгата по Родината е дълбинна, вертикална тъга, а тъгата на декадентите е външна, хоризонтална тъга. Очевидно декадентът е безродник, защото скръбта му е световна, а световността не е отечественост. Родината, а съответно и скръбта по нея, изцяло и плътно антропоцентрализира световните универсалии, докато светът, а съответно и скръбта по него, ги детерминира, „разпилявайки“ антропоморфните им центрове. Вследствие на крайната несъвместимост между двете тъги метафизиката на декадентите пада цели два пъти, тъй като, първо, „човек, докато е в плът и кръв, не може да отчужди сам себе си – и метафизиката падна“; и второ,

защото „трансценденталната философия отстъпи място на феноменализма – и метафизиката още веднъж падна".

Антиномията „Мълчание – тишина" и антиномията „Родина – свят" са две самостоятелни, но взаимно обусловени антиномии. Първата може да се нарече „универсална". Тя проектира отношенията на човека с Бога, на човека с природата, на човека с колектива от себеподобни, на човека със самия себе си. В тези отношения е заложено израстването, обособяването на индивидуалния човек, преминаването му през отделните пластове, които обаче са универсализирани, т.е. не са еднородни, а са размесени и функционират в условията на определена културална среда. В такава културална среда например са ситуирани отношенията между него и човешката общност, която е свързана и осъществява взаимодействия съответно със самия него, със самата себе си, с Бога и с природата (посредством традициите, нормативите, конюнктурите). Преодолявайки ги и синтезирайки в себе си отделните техни елементи, човекът нараства отвътре, превръщайки се в Свръхчовек – „оня пълен тип, който е и мислител, и художник, и артист". Той е вглъбеният в себе си носител на Мълчанието, а всичко и всички, които не преминат през пластовете на своята културална среда, остават в сферата на тишината.

Тази антиномия в твърде голяма степен съответства на първото цитирано „падане" на метафизиката. Невъзможността на човека да се отчужди сам от себе си, в т.ч. от плътта и кръвта си (а може би тъкмо поради тази несъкрушима очевидност) – заради Бога, природата, общността и дори себе си – е един от най-важните фактори, налагащи универсалния антропоцентризъм на възгледите на Димо Кьорчев, а така също и свръхиндивидуализма, изповядван от него. С други думи, всички неща опират и преминават през индивидуалния човек.

Антиномията „Родина–свят" пък съответства повече на второто „падане" на метафизиката. Сам по себе си, дори сред чо-

вешката общност, човекът е феномен. Трансценденталната философия, както и познатата философия изобщо, е опит той да бъде унифициран в един общ трансцендентален проект. Човешката феноменалност е неподатлива на философски обобщения, тъй като част от тях са невалидни за нея и принуждават човека да се отчужди сам от себе си както физически, така и духовно. Тази антиномия може да се определи като „идейна“. Тя проектира противоречията между алтернативните идеи на универсалната антиномия, но и между тези на по-специфичните и по-тесни възгледи, изповядвани от „новия поет“ и от декадентите.

В замяна на декадентската метафизика, в която човекът се проектира съобразно със света, отчуждавайки се от самия себе си, Димо Кьорчев предлага „родина в пълния метафизичен смисъл на думата“, т.е. Родина, която пак метафизично побира (вмества, поглъща) и човека, и света. Както се вижда, оказвайки се и извън човека, скръбта, тъгата, страданието по Родината изравняват (приобщават към един център) двете функции интроверсия и екстроверсия; отъждествяват чрез ново пресичане Родината със света, но вече в ясно заместващ библеистичен ракурс. Защото посредством заявената метафизическа тоталност „родината не е тук, не е там, не е форма, осъдена на смърт, не е накит, не е залъгалка; тя е облачна сянка в пустиня“. Фигуративно, универсалното отсъствие на Родината се асоциира с Божието царство, за което не може да се рече: „Ето, тук е!, или Там!, защото ето, Божието царство е всред вас“ (Лука, 17:20). Също така и „облачната сянка в пустинята“ асоциативно съответства на „Гласът на един, който вика в пустинята“ (Мат., 3:3).С други думи, и Родината, и светът се засичат в скръбта по своята неприсъственост именно там, където се търсят и от декадента, и от „новия поет“. В центробежното напрежение на това засичане релативизмът, за който говори Димо Кьорчев, се ускорява и уплътнява и поражда радикалност, водеща до енантиодромия, до превръщането на не-

щото в своята противоположност – екстроверсията в интроверсия, света в родина, метафизиката в мистика.

Нирвана. Както бе вече споменато, във философските визии на „Тъгите ни“ тя е крайната цел на творящото съществуване (битие). Необходимо е да се уточни обаче, че това творящо съществуване още не е онова творческо усилие, характерно за Свръхчовека и предполагащо добавъчно значение, за да бъде разграничено и означено като творящо свръхсъществуване. Димо Кьорчев неслучайно проектира състоянието Нирвана както в предтворческото битие на колективността въобще, така и в творческото, което не оставя следи (означих го в антропоморфния пласт като пред-(прото-)Нирвана, тъй като то се отнася и за човека „не“творец).

Преди творецът да е Димо-Кьорчевият „чист индивидуум“, Нирвана съществува само проформа като отделно просветление, без статут и без задължение към творене: „фактът, че всички, гдето и да са, се стремят с опознаване близкия свят да внесат просветление в своята душа, ни кара да мислим, че началото, което импулсира всички към живот и познание, е едно“. Този „факт“ връща твореца в неговата предтворческа индивидуалност, където душата му е все още зависима от „всички“ и се простира в измеренията на колективната психика. Там също се твори, но то е „за лични услуги и цели“, затова остарява и изчезва. Себесъстоянието на мълчание още не се е обособило, архетипът на Родината съвсем не се е откроил, затова имаме само едно „просветление“, което не се е оформило в Нирвана.

Задължително трябва да се изтъкне, че в поетиката на „Тъгите ни“ Нирвана, с оглед творението, е следтворческо състояние, и то не само за „новия поет“, но вече и за колективното човечество, което по презумпция усвоява това творение. Модерният поет е мисионерът, който след мисията си потъва отвъд творението, а с него (или след него) – и човечеството; той е носителят

на това едно-начално, за което става дума в цитирания по-горе пасаж и което съдържа живота и познанието, към които пък се стремят тези „всички“. Творението не възниква в Нирвана. То не се пренася в нея като в готово състояние, а провокира медитация върху съдържанието на това творение. Едва след индивидуално-личната му, екзистенциализираща рецепция се навлиза в състояние Нирвана. Творението – посредством фигурата на „новия поет“ – концентрира в себе си „тъгите“, т.е. всички страдания, които образуват съдържанието на смисъла „Родина“: „нещастна любов, болките на съвестта от неизпълнен дълг, безотечественост и несбъднат идеал, безпътство и апатия, самоубийство и умопомрачение“.

Това изброяване у Димо Кьорчев цели да комплицира световната негация, изпълваща (изграждаща) душевността на „новия поет“; да централизира страданието като квазинаратив, направляващ цялата нарация в неговото творчество и фрагментиран (детерминиран) от по-малки, но въпреки това високи наративи, които са едностранно конотирани и притежават предимно неделими смислоопределящи предикати като „не-“ и „без-“: не-любов, нещастие, без-отечественост, без-пътство, не-сбъднатост и пр. Това е първата забележителна особеност на проективното категориално разпределение в поетиката на „Тъгите ни“: че творението и Нирвана не само не са идентични (това погрешно може да се заключи, тъй като първото предполага второто), но са и противоположни по съдържание и екзистенциална мощ. Нещо повече, тяхната крайна противоположност генерира синтеза, за който критикът говори в есето си. Творението е израз на страданието и само естетизмът, на който Димо Кьорчев съвсем не отделя подобаващо внимание, прави това страдание рецептивно и комуникативно.

В тоя ред на мисли с основание можем да допуснем, че естетическото във философията на „Тъгите ни“ е сведено само до

БАЦ
БИБЛИОТЕКА

метод и форма, чрез които страданието в творението предполага индивидуално-лично преживяване и осмисляне от страна на всеки от „всички“. По този начин всеки от „всички“ поема личния път към своята Родина, представляваща неговите лични страдания и „тъги“.

Доколкото естетическото е дискурсирано в поетиката на „Тъгите ни“, трябва да се предполага, че чрез него – по какъвто и начин да работи то в творението – страданието се поднася във възприемаема форма, потенциираща достатъчно усвояемост и репродуктивност на индивидуално ниво, за да предразположи към „скок“ от едната крайност в другата; от „умопомрачението“ в пълната светлина на Нирвана; от крайната потиснатост до пълната освободеност. „Тогава цялото ни същество се преобръща на голяма светла точка, която пуща лъчи; на слънце, което грее далеч; на силно око, що вижда всичко – ние сме се приближили до вечността, която се крие у нас, и се чувстваме щастливи, тъй като ставаме безсмъртни – физичният свят загубва своето значение и смисъл и упоени, дълго гледаме безкрая в неговия покой и светли лъчи.“

За Димо Кьорчев обаче Нирвана е все още твърде конвенционална идея, недиференцирано понятие, състояние на нефрагментирана „всичкост“, в която рецепция и творчество са изравнени не само до абсолютност, но и до пълна взаимна заменяемост. Така поне се проявява разбирането за Нирвана в есето на критика и именно широката ѝ идейност я оставя проективно отворена и незавършена. Това се дължи на обширния култур-философски диапазон, който обхваща есето и в който литературата е ситуирана като инструмент, формиращ новия свят, а „новият поет“ – като световно-обществена фигура, формираща пък „новия човек“[6]. Пребиваването в Нирвана вече не е само привилегия на твореца, а и на утрешния човек, тъй като „днешният човек трябва да се преодолее“.

Другата забележителна особеност в „Тъгите ни“ е, че именно към състоянието Нирвана се промъква и отнася категорията „време“. Тя обаче е проективно разгърната от „едно моментно просветление“ до поредица „низ от постоянно светли моменти“, като се отнася и за обикновения човек – днешен или утрешен. Модерният поет е призваният да оформи просветлението в Нирвана посредством Мълчанието, Родината и „пътя“, разрушавайки „старата“ метафизика и налагайки „новата“, която е „истинското средство да бързаме към Нирвана“. В Нирвана всички възможности, проекции, „мечти“, които иначе „се крият“ в Мълчанието (тъждествено с „беседване с Бога“), всички страдания и тъги, които иначе извеждат и медитативно локализират (централизират) Родината от архетиповата ѝ тъмнина, от предекзистентния ѝ „пашкул“, всички дисбаланси и противоречия се превръщат в своите противоположности. Но на Нирвана релативно съответства Страданието. „Пътят към Родината“ – Мълчанието, има свой „антипът“: съвестта. Той е дотолкова противоположен на Мълчанието като „път към Родината“, чрез който се и постига Нирвана, че в един духовен момент (изтъкнато от критика като „низ от постоянно светли моменти“) се слива и превръща в него, т.е. в собствената си противоположност, а оттам и в Нирвана.

Страдание и Нирвана в поетиката на „Тъгите ни“ са опозиции, които не могат една без друга; които преминават, превръщат се една в друга. Съвестта е именно този противоположен път към Страданието и „към разбиране морални неуравновесености и средство да се вгледаме във **временното**“ (подч. м. – Р. Ш.). Тя регулира (балансира), но преди всичко динамизира тъгата за Родината, т.е. актуализира комплицираните ѝ и статични съдържания (нещастната любов, болките, безотечествеността, несбъднатостта и другите форми на световната негация, преживявана от човека) и поражда практическото и конкретно духовно страдание (неслучайно критикът пояснява, че „дела наричам всички

чисти прояви на душата“). Интензитетът на това страдание съответства обратнопропорционално на силата и внушителността на противоположното му състояние – Нирвана. Тяхната смяна, преобръщането им от едно в друго, и по-точно междинното пространство (фрагмент, отсек) помежду им, обуславя „моментността“ на Нирвана („низ от постоянно светли моменти“), нейната времева прекъснатост, а с това и намесата на категорията „време“. В поетиката на „Тъгите ни“ тя е съотнесена към Нирвана, а не към Мълчанието, което не я и признава именно защото в Нирвана смисло-съдържанията на всички предхождащи я състояния и водещи до нея пътища се размиват и изчезват; всички сенки и нюанси избледняват, като и съответните им форми се изпразват в равния безкрай на Универсума, „в неговия покой и светли лъчи“.

От тези позиции Димо Кьорчев изгражда своите възгледи, влагайки в „поет“ не значението на литературна фигура, а на Свръхчовек, понасящ цялата световност. Както споменах, литературата е само инструмент, макар и единственият, който спомага за постигане на по-висше познание. За критика битието не е само език, човешката душа не общува само с език – „да разбираш с душата си значи да премахваш всяка рамка, всяка систематизация и накит“. Стремежът му да изрази и опише тези свои възгледи обуславя уязвимостта на есето му и провокира критиките към него. Един нов, по-пространен прочит обаче би открил същинските предизвикателства на „Тъгите ни“.

Бележки:

[1] Подчертавам „единственост“ и „виталност“, тъй като „Тъгите ни“ конституира човешкостта като кардинален светоустройствен фактор. Антропоцентризмът, пронизващ цялото есе, поставя човека във воде-

щата роля на единствен агент на живота в мирозданието, а виталността му – като уникум в световното пространство, чрез който се проявява и пасивният Бог. Бог се открива едва при овладяване на мирозданието, и то по човешки образ, подобие и инициатива, без които иначе остава нереферентен, макар и признат за съществуващ.

[2] Есето не акцентира не само на понятието, но и на думата „символизъм“. Същото, но в по-малка степен (и то поради по-честата употреба на „модерен поет“), се отнася и за смисъла „модернизъм“ („модерност“). Тези простички текстологични факти ясно показват, че е налице изказване за поезията въобще от гледна точка на тогавашните литература, култура и философия. То работи със символи както в тясно литературния, така и в култур-философския си пласт, но не се осъзнава като литературна система, направление, методология или идея, означена „символизъм“. Нещо повече, „програмността“ му трудно би могла да се сведе и до критическа препоръчителност към художествените практики. Използва се съществуващият до 1907 г. опит предимно – но не само – на символизма (художествен и философски), за да се даде по-пространно обяснение и комплексен модернистичен възглед за поезията – какво е това „поезия“ и какъв трябва да бъде историческият ѝ ход, в т.ч. и на декадентството, с оглед вечните стойности на битието, които тоя ход актуализира (модернизира).

Критикът проектира поезията като медиатор на невидимото и отвъдното, на „неогряната“ страна на езика и битието, т.е. като функция пренасяща (транслираща, предаваща) отвъдни съдържания посредством символа (най-вече на ахтоничната му страна), а изкуството като синтезиран комплекс от фактори, предназначени да ни приобщят към високото трансцендентно битие, за което иначе ни подготвя религията. Именно на тези нагласи и позиции се дължи и металитературният характер на „Тъгите ни“.

В този смисъл изглежда правдоподобна тезата, че есето на Димо Кьорчев, доколкото символизмът у нас черпи от него, изразява програмност само по необходимост – като най-близко до възгледите и практиките на символистите. Тоест че то съдържа послания от по-общ характер и че като универсален културен рефлекс резултира върху от-

делни художествени практики. Дали от позициите на „Тъгите ни“ не може да се погледне например на експресионизма? Пространните културноисторически отпратки и философски обобщения са позиционно интонирани с една смекчена (философизирана) императивност „трябва“, обхващаща не само и не толкова поета, колкото човека – посланието им е, че „трябва“ от „модерен поет“ да се развие „нов човек“, така както и че „от изкуство трябва да се стигне до религия (религии)“.

[3] Не трябва да се забравя, че тези три характеристики, както и самото Мълчание, у Димо Кьорчев са резултантни – те трябва да бъдат предхождани от определени процедури и обстоятелства. Едва след тях Мълчанието се оформя като същинско начало с предварително конституирани, но още неразиграни и неизявени у носителя му, а съответно и сред човешките общности и природо-космоса, фигури. Комплекса от тези процедури и обстоятелства критикът синтезирано и проективно, но и функционално, обединява в символа „тишина“, на чийто универсален и опозиционен на Мълчанието характер се спирам тук.

Аналогията с Бога-Творец, който встъпва в главната си роля да сътворява и да навлиза там, където не е, е също така очевидна. Осъществява се изместване на Бога от човека посредством отвъд-човешкото, а не на отсам-Божественото.

[4] „Новият поет“ е пресечната фигура между хоризонталите и вертикалите. Това означава кръст. Оттук нататък отворен остава интересният проблем за характера на този кръст във възгледите на Димо Кьорчев. Смея да твърдя, че подобен кръст хвърля сянката си и върху съвсем различни възгледи и практики в литературата ни и че в националните контексти творецът в своите мито-идейни конфигурации замества или интерпретира идеята за Разпнатия Бог. Това определя Кръста като потенциална метакритическа фигура, синтезираща източнофилософския характер на разбирането ни за литература чрез парадигмалната, релативираща триада „Бог – Творец – Човек“, която доминира въпреки западните влияния. Тъй или инак, в „Тъгите ни“ кръстът би се откроил още по-ясно при един подробен и обширен анализ на разнородните концепти и съотношенията между техните значения.

[5] Това парадоксално понятие е идейно-концептуален апостроф към „Веселата наука“ на Ницше. То реабилитира религията от отрицателното отношение към нейната консервативност и умозрителност от страна на именития философ. Макар че Димо Кьорчев не отделя специално внимание на разбирането си за „весела религия“ и не се спира върху отношенията и принципните връзки на изкуството с религията, той изтъква по всякакъв начин в есето си ролята на изкуството като главен неин агент, като задължителен фактор в религията изобщо.

Едва ли в нашата литература има лансирано по-парадоксално понятие – квинтесенция на цялостната визия за естетика в „Тъгите ни“. Знае се, че всяка религия – от тази на племето суахили до най-претенциозните съчетания на наука и религия, в т.ч. и тези на „Свидетели на Йехова“ – е подготовка за смъртта и интерпретация на случването ни отвъд. Обстоятелството, че смъртта съвсем не е весело нещо – потвърждавано блестящо и от всяка жива твар, – налага религията да бъде винаги крайно сериозно занимание, с което и критикът е напълно наясно. От този аспект трябва да се заключи, че в есето му парадоксалното определение „весела“ е надстроечен субстрат на пострелигиозните нагласи, а по-точно (и по-мистично) на постлеталните състояния, в които квазиобектът на религията – смъртта – е отминал и се е навлязло в състояние на радост и веселие. При това положение обаче самата религия става безпредметна, дори като превенция, тъй като в състояние на отвъдност вече не се мисли за смърт, а за непрекъсваем от смърт, вечен живот. От друга страна, „весела“ – вече като не-реторичен концепт – търси компенсация на понятието „религия“ спрямо традиционните разбирания и представи с едностранчиво наслоените им значения на нещо сериозно, строго регламентирано, нормативистично, консервативно, отстраняващо земно-физическата действителност, потискащо и изтъкващо несъкрушимата, опасна и задължителна непринадлежност на човека към себе си, живота и света.

Съвсем аналогичен е и мотивът на Шопенхауер в неговите „Афоризми за житейската мъдрост“ да компенсира хтоничното значение на „аристократ“, допълвайки го със семантичния предикат „духовен“ – „духовен аристократ“. Диференцирайки аристокрацията още на финансова и по род и ранг, в духовната той търси симбиоза между хтонични и

ахтонични категории, в която симбиоза нововъведените значения изразяват модерните тенденции, а старите комплицират консервативните традиции. Предикативността на новите пък изразява процеса на промяна, при който старите значения не изчезват, а просто допълват с нови съдържания своите субстанции.

Подобна е и симбиозата „весела религия". В семантичните полета на това двусъставно понятие ясно се разграничава динамичното от статичното значение на едното спрямо другото. „Весела" е активизиращата, субектна, иновационна функция и зад нея стои модерното изкуство (а и не само то), а „религия" е статичната, обектна и конвенционална субстанция, която предстои семантично да се енергетизира. Димо Кьорчев не е дал по-подробни разяснения на това свое понятие (в текста му то е използвано инцидентно), но съвсем не се изчерпва с лаконичния си апостроф към Ницше – критическото и философското, а и мемоарното наследство на критика биха го осветлили при по-обширно проблемно изследване. Във всеки случай този синтезиран семантичен оксиморон (или антиномична симбиоза) „весела религия" ясно свидетелства не само че е налице изказване за смисъла и същността на поезията въобще и дори за това, че тя е предназначена да служи единствено на религията, а че самата поезия е неин автономен атрибут, независим от традиционните схващания за своята субстанция – религията. Така критикът реабилитира (запазва) религията именно чрез ницшеанските възгледи.

[6] В тоя смисъл интересен полемичен заряд между Димо Кьорчев и Сп. Казанджиев се съдържа в някои от непубликуваните досега естетически фрагменти на последния, който ги записва почти по същото време – между 1906 и 1908 г. В един от тях Сп. Казанджиев изразява мнението, че „най-отрицателната черта на песимизма ще остане тая, че той завършва с Нирвана, с отричане от живота – Божественият миг, в който той иска да заспим, напротив, е само видение-примамка, която открива душата в нейната красота и ни дава идеал, образец за живот... Песимизмът се спира на тоя миг и иска да убие живота. Той показва, че страстите и силите на живота са изчерпани. Тук е всичкият смисъл на Ничшевата философия, че тя иска да възроди тия страсти и да ги про-

светли. Тъй тя иска да ни върне към вечния живот“ (НАБАН, ф. 40, оп.1, а.е. 17, л. 31).

[7] Деликатното полемично напрежение между Спиридон Казанджиев – Ницше и Димо Кьорчев – Ницше възниква при последната двойка, където Ницше е завършен в Нирвана, а при първата той е продължен чрез просветляващите ги „страсти“. Редица писма на автора на „Тъгите ни“, в т.ч. и до Сп. Казанджиев, недвусмислено показват и индивидуално-личната (биографическа) генеалогия на идеята за Нирвана – че тя произтича от острата болезненост у Кьорчев, пораждаща радикален песимизъм, за какъвто говори Сп. Казанджиев. У критика този песимизъм не стига до краен нихилизъм, както може да се допусне, а сякаш разцепва плацентата си и се озовава в своята пълна противоположност – просветлената и абсолютна свобода на Нирвана, в която се съзерцава онази пълна „красота на душата“, за която и сам критикът пише.

Естетическите възгледи на Боян Пенев в контекста на модернистичната естетика

Цветанка Атанасова

За Боян Пенев по традиция се говори като за един от отявлените естети в историята на литературната ни критика. За неговия „естетски максимализъм", „естетски ригоризъм", „естетски нихилизъм" е писано неведнъж. Що за естетизъм е обаче Боян-Пеневият и какво̀ е отношението му към естетизма на модерността, към естетиката на модерното изкуство, към теорията „изкуство за изкуството", която е началото на началата на модернизма като художествено направление? На този въпрос досега, доколкото ми е известно, не е обръщано съществено внимание.

Литератор с подчертано академична нагласа, Б. Пенев остава общо взето чужд на присъщите за неговото време жестове на манифеста. В литературното му наследство се открояват два текста, които бихме могли да определим като програмни: „Посоки и цели при проучването на новата ни литература" (сб. „Мисъл", 1910) и „Основни чърти на днешната ни литература" (сп. „Златорог", 1921, № 4–5). Първата статия заявява програмата на литературния историк Б. Пенев, а втората – на литературния критик. Тези две публикации, и особено втората, най-пряко свидетелстват за естетическите възгледи на Б. Пенев. Косвени свидетелства в това направление са пристрастията на литературния критик, изразени в критическите му текстове, и съкровените му размисли върху литературата, документирани в неговия „Дневник" и в споменните му бележки. Другият субект, другият Аз у Б. Пенев (а той е основно експонираният) – историкът, верен на

съзнанието за несъвпадение между историческа и естетическа значимост на художествените факти, грижливо потаява естетическите си симпатии и антипатии и разглежда развитието на литературата в пряка зависимост от обществено-историческия развой – подход сам по себе си показателен.

Още първите фрази в „Основни черти...“ с постановката на въпроса съдържат податки за определено естетическо гледище, както и за определена критическа методология. Като поставя въпроса за „съществените особености“ на „съвременната българска поезия“, Б. Пенев веднага пита: „В каква **зависимост** (подч.м. – Ц. А.) се намират те от самите писателски личности и от националната българска психика?“[1] – въпрос, който категорично откроява детерминистко мислене и говорене за литературата. За Б. Пенев литературата е *зависима*, но не в грубо социологичен смисъл. Критикът отхвърля като нехудожествена директната подчиненост на литературата спрямо „видимата, осезаемата действителност“. Но открива пряка връзка между литературната типология и националната психика, между литературнофизиономичното и националната историческа съдба. Според него литературната критика е длъжна да изследва тази субординация. В този план Б. Пенев е доста далеч от модернистичната теория за пълна автономия на изкуството и очевидно не споделя схващането на корифеите на модернизма Бодлер и Уайлд за „чисто изкуство“, което „не изразява нищо друго освен самото себе си“, и за „висша критика“, за която художествената творба не е нищо повече от повод за „самостойно изкуство“.

Симптоматична за статията „Основни черти...“, а и изобщо за критика Б. Пенев, е изведената още във втория абзац опозиция между българската литературна реалност и идеала на автора за художествена литература, между естетическа даденост и естетическа мечта. Това е опозицията „тенденциозен реализъм“– „художествен реализъм“. След като е констатирал, че „българ-

ската литература прави впечатление преди всичко със своя реализъм“ и че „днес в него се долавят сравнително по-значителни художествени елементи“, Б. Пенев със съжаление установява: „И все пак не може да се каже, че днес художественият реализъм е на път да измести тенденциозния...“ По-нататък в текста „художественият реализъм“ се илюстрира с „реализма на големите руски, английски и французки художници“, с „техните проникновения в човешката душа“. Докато „нашият реализъм е лишен от вътрешно съдържание и от творческа сила“, защото българският писател е „затворен в кръга на една външна действителност“ и „в твърде редки случаи успява да откъсне погледа си от нея“.

По-нататък Б. Пенев наслагва нови и нови щрихи към психологическия портрет на българския писател, за да изведе формулата за неговия „груб утилитаризъм и практицизъм“, „прекомерна трезвеност“, „рационализъм“ и „религиозен индиферентизъм“. Наистина забележително синтетичен, опрян на няколко ключови думи портрет.

Но да се върнем към определението „тенденциозен“ (за реализъм). То пряко отвежда към програмната студия на д-р Кръстев „За тенденцията и тенденциозната литература“, написана две десетилетия по-рано (тя излиза в сп. „Мисъл“ през 1903 г.). Не само етикирането на този вид реализъм като „тенденциозен“, а и наборът от образци, антиподни на тенденциозността, в значителна степен съвпадат с образците на духовния баща Кръстев. И при двамата критици на едно от първите места се нареждат образци на руския философско-религиозен и психологически реализъм. И двамата приемат за нормални, за „художествени“ нравствено-философските тенденции в литературата, но не и гражданско-политическите тенденции.

Сред основните недостатъци на българския писател Б. Пенев с болка отбелязва „бедна, непродуктивна фантазия“, „бедност на въображението“. В духа на естетиката на романтизма, която

намира продължение при модернизма, той прави апология на „безпределната и волна фантазия“ и бленува за появата на „поет с мощно въображение, вдъхновен художник, който да се самозабравя в невъзможни и невероятни светове“.

Още през 1889 г. блестяща и разгърната възхвала на творческата фантазия прави Оскар Уайлд в есето си „Упадък на лъжата“. Един от манифестите на „чистото изкуство“, това есе е апология на абстракцията и декоративността като основни естетически принципи. Но именно тези принципи в голяма степен остават чужди на естетическото кредо на българския критик. Образците на „безпределна и волна фантазия“, които Б. Пенев сочи, с изключение на Верхарн, са в рамките на романтизма – Шели, Словацки, Мицкевич.

Същевременно авторът на „Основни чърти...“ не само не е безразличен към определени явления на декаданса, присъщи на 19-ото краевековие след Христа, но изказва видимо съжаление за отсъствието на аналогични факти в българската литература. „Напразно бихме дирили в сюжетите на българската поезия нещо инфернално и демонично като непосредно преживяно съдържание“ – възкликва той, като сочи за пример „фантастичния свят на Едгар По с неговите сомнамбулни видения“. „Даже и в областта на еротичното“ българският писател според Б. Пенев е „крайно умерен“. Критикът с болка отбелязва и липсата на интерес към подсъзнателното и патологичното, характерни за Стриндберг, Хамсун и Ибсен, Бодлер, Хьолдерлин и Достоевски. Редицата от имена-образци видимо се разколебава между модернизма, романтизма и психологическия реализъм от по-модерен тип. Към тази галерия се добавят и имената на двама „наивисти“ (според определението на Пенев; всъщност вторият принадлежи към школата на символистите) – Анатол Франс и Франси Жам.

Що се отнася до еволюцията в „литературния език и стил“, Б. Пенев твърде мимоходом и по-скоро с неодобрение отбелязва,

че „стремежът към неограничена свобода във формата довежда до безстилност и безформеност“ и че „в областта на езика и днес има широк простор не само за творчество, но и за чудовищни произволи“. Критикът е далеч от Уайлдовото прозрение, че „речта е майка, а не рожба на мисълта“, сиреч, че творчеството се осъществява в живия език, в речевия акт, в дискурса, както и че „формата е всичко, тя е тайната на живота“[2]. Във възгледите си за формата Б. Пенев отстъпва дори на своя учител Пенчо Славейков, който в предговора си към второто издание на Яворовите „Стихотворения“ (1904) отбелязва като особено качество на Яворовата лирика „невидената досега у нас форма“.

Ако Б. Пенев беше запознат с друго Уайлдово прозрение – прародител на рецептивната естетика, че „щом една творба е завършена, тя заживява самостоятелен живот и може да отправи послание, съвсем различно от вложеното в нея“[3], нямаше да се диви, че в „Бай Ганьо“ „публиката влага повече, отколкото тя (творбата – б.м., Ц. А.) съдържа, създава си един образ, който не се посреща напълно с концепцията на автора“ (статията „Превращенията на Бай Ганя“).

Патосът на „Основни чърти...“ е изцяло в традицията на Кръстево-Славейковата идея за европеизиране на българската литература чрез внасяне на по-дълбоки философско-религиозни и нравствено-психологически прозрения в нея. В духа на Кръстево-Славейковите „блянове“ и Б. Пенев бленува за велика българска литература, равностойна на големите европейски литератури. Естетическите възгледи на критика остават в лоното на възприетата от кръга „Мисъл“ неокантианска нормативна естетика с характерната опозиция „художествен реализъм“–„тенденциозен реализъм“ и с ключовото понятие „художественост“. Боян Пенев наследява и Пенчо-Славейковия култ към волята за творчество като върховна самоценност – култ от подчертано ницшеански тип, многократно засвидетелстван и в неговия „Дневник“.

Изобщо индивидуализмът с ницшеански облик е сред най-здравите звена между четиримата от „Мисъл“ и техния следовник, пренесъл редица идеи от сп. „Мисъл“ в сп. „Златорог“. Донякъде нов при Пенев е призивът за надсубективен, надличностен, още по-универсален от Славейковия и Яворовия индивидуализъм, за освобождаване от „непосредния сетивен опит“ и навлизане в метафизичното, в чисто спиритуалното.

Боян-Пеневите апели обаче се отнасят до подчертано съдържателната, не и до формалната страна на литературата, на изкуството изобщо. На фона на съществуващите повече от десетилетие фовизъм, кубизъм, футуризъм и експресионизъм, на фона на синхронните на тази статия експресионистични, футуристични, дадаистични и сюрреалистични експерименти на поети като Гео Милев, Николай Марангозов и Ламар, на фона на авангардистката естетика на „Везни“ и изведената още през 1914 г. от Гео Милев (в „Литературно-художествени писма от Германия“ и в дисертацията му за Рихард Демел) опозиция реализъм–контрареализъм, реализъм–антиреализъм, статията „Основни чърти...“ звучи твърде анахронично. Призивът за по-широки философско-религиозни и нравствено-психологически хоризонти на българската литература се вписва в рамките на една модерна класичност, на един модерен „художествен“ реализъм, който, макар да има допирни точки със съществуващия отпреди седем-десет години в Европа, а от началото на XX век и у нас модернизъм, все пак е далеч от сърцевината му. Този „модерен реализъм“ е далеч от кантианското схващане за автономно изкуство, еволюирало през Теофил Готие и Шарл Бодлер до скандализиращия естетизъм на Оскар Уайлд, според когото „единственото предназначение на изкуството е да предизвиква настроение“, изкуството е „извън стените на моралното царство“, а „естетиката е по-висша от етиката“[4]. Призивите на Б. Пенев за обновление на българската литература, отправени в „Основни чърти...“, парадоксално се

удрят във фигурата на Гьоте и в „нравствено-религиозните ценности на полската и руската литература“, поантирани в края на статията.

Две линии тръгват от сп. „Мисъл“ и от кръга „Мисъл“ – на контрареализма, на авангардните модернистични течения, оглавявана от Гео Милев и заявена най-отчетливо във „Везни“, и на модерния, „художествения“ реализъм, оглавявана от Боян Пенев и Владимир Василев и отстоявана естетически в „Златорог“. Ученици едновременно на Ницше и на първопоклонника му в България Пенчо Славейков, Гео Милев и Боян Пенев се оказват в два противникови, враждуващи в началото на 20-те години лагера. Но това е част от пъстротата, от многообразието на литературния ни живот, част от богатата палитра на естетическите идеи през 20-те години на XX век – може би времето на най-страстната отдаденост на българските творци на метафизичните въпроси за съкровената същност на изкуството. Изобличителят на българската трезвост по един парадоксален начин се оказва в лагера на трезвомислещите, на умерените, за да защити една от най-плодоносните линии в литературното ни развитие в първата половина на XX век.

Бележки:

[1] Тук и по-нататък цитатите от Б. Пенев са по: **Пенев**, Б. Изкуството е нашата памет. Варна, 1978.

[2] **Уайлд**, О. Критикът като художник. Варна, 1982, с. 84, 127.

[3] Пак там, с. 93.

[4] Пак там, с. 112, 121, 134–135.

Манифестите на Кирил Кръстев

Елка Димитрова

Доколкото този текст е зачатък на по-голям проект, той има за цел по-скоро да подреди определени – съществени според мен – тези в изследването на *модернистичното самосъзнание*, отколкото да бъде центриран и завършен с оглед на една тема. Негов акцент все пак са *модернистичните манифестни текстове* на Кирил Кръстев, така че в крайна сметка би трябвало да се получи един опит за прочит на българския модернизъм (и по-скоро на българския авангардизъм) през теоретичните текстове на Кирил Кръстев от 20-те години на XX век.

В изложението ми ще бъдат въвлечени – като контекстуални фигури за сравнение – само отделни емблеми на модернистичната критика от следсимволистичния период, като Гео Милев, Сирак Скитник, Чавдар Мутафов, Николай Райнов.

* * *

Самото определяне на мястото на Кирил Кръстев в българската литературна, артистична и най-общо – културна, среда вече е предизвикателство. Този факт се дължи на необичайния размах, с който той присъства в нея (за разбирането на този размах сам той дава податка чрез сполучливата, акцентирана в Спомените му дума „замашка"). От друга страна, като критик, добил кръщението си в най-динамичния период на българския модернизъм, творческата фигура на Кирил Кръстев закономерно бива белязана от многопосочното любопитство, експерименталността

и противоречивостта на самото свое време.

Най-лесно би било да се потърси откликът на Гео-Милевата естетическа критика в текстовете му, доколкото Гео е и най-отявлено посочваният от самия Кръстев кумир. Според мене обаче повече са обективните връзки с автори като Чавдар Мутафов и Сирак Скитник, а цялостното впечатление от теоретичните разработки на Кръстев отвежда директно към обобщението за една еуфорична причастност на духа на времето. Сравнението с корпуса текстове на българската авангардистка критика, моделиращи културните лабиринти на времето, недвусмислено извежда на повърхността редица общи места – повече или по-малко уплътнени; разкрива тяхната взаимна цитатност, но и спонтанно съзвучие; откроява индивидуалните им хрумвания, но и принадлежността им към общото русло, което всеки от авторите открива за себе си и се опитва да оповести месиански, търсейки в същото време опората на някаква създаваща се традиция – въпреки тягата към опровергаване на традиционализма изобщо.

* * *

Фактът, че българската модернистична критика се отличава с една принципна овъншненост на погледа, едва ли вече буди както въпроси, така и нови обяснения. При цялата обсебеност на модернистичните ни критици от идеята за модерността, в техните интерпретации все пак остава като съществен мотив историческото и страничното обглеждане на световните културни процеси, опитът за съдене, при това – с нюанса *обективно съдене*. Това естествено произтича от манталитета на *приемници*, не толкова на *създатели*. Така модерните тенденции за тях във всеки момент се нуждаят на първо място от *обосноваване*, в което пък проличава атавизъм от *просветителската* гледна точка.

Поставено в контекста на този проблем, критическото творчество на Кирил Кръстев от 20-те години на моменти излиза от

типологията на родната среда – преди всичко с един необичаен автентизъм на манифестотворенето. В този смисъл Кирил Кръстев изживява особено напрегнато модерността и потребността от манифест, зад която се крие всъщност потребността от идеология. Той е зает не толкова с това да обясни историята на явленията и нуждата от приобщаване на родното към някаква външна тенденция, колкото с експлицирането на самото ставане на тенденцията у нас. Следователно и пространствата на неговата критика не се поддават на онази систематичност, която в по-голяма или по-малка степен е предпоставена от съзнанието за превод на *чуждото ново* и просвещаване на *своите съвременници*, което е все пак доминанта в българския културен живот. И Гео Милев, и Сирак Скитник, и Чавдар Мутафов, и Николай Райнов не пропускат да разкажат, да *преведат* на българския съвременник, да го да посветят в нещо, в което той е априори недотам сведущ. Чак след това идва убеждението, че и у нас има почва за съответната идея.

Определянето на мястото на Кирил Кръстев като модернистичен критик навежда на разнопосочни изводи. От една страна, самият той многократно изтъква пиетета си към Гео Милев. Въпреки това обаче в манифестните му текстове се натъкваме по-скоро на тягата към обобщеност, а често и абстрактност от мащабите на Николай-Райновото писане (в това отношение интересен би бил паралелът между „Началото на Последното“ на Кирил Кръстев и „Символ и стил“ на Райнов). От друга страна, като образност и понятийност някои от текстовете на Кирил Кръстев препращат директно към художественото творчество на Чавдар Мутафов (това особено важи за втория му манифест – „Витрините“). В същото време не трябва да убягва от вниманието фактът, че като типология на манифеста Кръстев е по-сроден на Гео Милев в текстове като „Небето“ и „Фрагментът“, отколкото на Чавдар Мутафов в „Зеленият кон“ например (това се отнася осо-

бено за първия манифест на Кръстев – „Неблагодарност“, който, бивайки пряка реплика срещу експресионизма, използва именно Гео-Милевата манифестна поетика). Или че въпреки родството с идеите на „Тайната на примитива“ и „Утрешното изкуство“ писането му е своеобразен контрапункт на философско-критическия подход на Сирак Скитник.

Далече съм от мисълта да твърдя, че критическото творчество на Кирил Кръстев наподобява контаминация на идеите и реториката на времето. Напротив, по-близо съм до тезата, че текстовете му в списанията „Лебед“ и „Crescendo“ от 1922 година, както и самостоятелно издаденият „Манифест на Дружеството за борба против поетите“ (август 1926 г.), дори по-скоро обзорните, отколкото манифестни „Романски или славянски футуризъм?“ и „Възможностите за една българска култура“ (публикувани във в. „Стрелец“, 1927) в известен смисъл дори „надминават“ споменатите критици на авангардното изкуство с радикалността на заявките си. И в тази радикалност прозира не толкова провинциален наивитет, колкото автентичната модерност на неговата нагласа. Затова би могло условно да се каже, че неговите текстове звучат „по-манифестно“ от тези на Николай Райнов, на Сирак Скитник, на Чавдар Мутафов, понякога дори на Гео Милев. А типологически погледнато, Кирил Кръстев определено има по-голяма склонност към синхронен, отколкото към диахронен поглед към естетическите явления, т.е. откъсва се от модела на *просветителския обзор* в българската модерност. (Впрочем може би именно затова в спомените си той с такъв ентусиазъм нарича себе си „феноменолог“.)

Типичен поведенчески израз на самосъзнанието му на актуален модернист е например кореспонденцията с Филипо Маринети. Впечатление прави, на първо място, авантюрността на жеста на Кирил Кръстев, нюансът на приключението в обръщането към емблематичния италиански футурист. („Изпратихме на Марине-

ти в Милано книжки 2 и 3–4 на „Кресчендо“ и писмо, че сме за футуризма. „Папата“ на това епохално движение веднага ни отговори с едно писмо до мен, върху бланката на движението и с енергичен почерк, започващо с обръщението „Мои драги приятели футуристи“. Освен това в пакет десетина футуристични манифеста по всички отрасли на изкуството…“ Прословутото писмо на Маринети завършва с въпроса: „Моля да ми съобщите дали Ямбол – България, е достатъчен адрес.“[1] – очевидно поради факта, че това е посоченият от самия Кръстев адрес при изпращането на „Кресчендо“.) В този тип жестове не е трудно да се разчете авантюрният нюанс, те понякога добиват дори невинно хулигански замах, какъвто е случаят с друг ямболски модернист – собственика на културния Йелоу-Хол – Васил Петков, който „готов за всякакво „дадаистично“ хрумване за предизвикателство на буржоазната действителност“ (по думите на К. Кръстев) на път за Италия праща на Метерлинк следната телеграма: „Вила Матерлинк. Пристигам в четвъртък. Излез на гарата. Петков.“ („не помня града – уточнява К. Кръстев“).[2]

Това явно е безпардонният дух на времето на авангардите, но до голяма степен това е и духът на *българското* модерно време. В тези жестове много силно е изразено съзнанието за пряка комуникация с „външния свят“ – както се мисли европейската културна реалност от българските модернисти – *въпреки* осъзнаваното неравноправие. Показателно за този дух е обобщението, което Сирак Скитник прави от относителната дистанция на 30-те години по повод на „революционния патос“, на „яростното противопоставяне на мирогледи“, на „опиянението, че пръстенът на миналото е строшен и съвременното човечество „твори един нов свят върху развалините на стария“: „Внушенията от това опиянение ний тук в България не можем да изпитаме: тряба да попаднем в Германия, Франция или Русия, в кръга на хора които повишено живеят с ритъма на новото художествено строителство, за

да разберем тяхната истина – и патоса на тая истина."[3]

Предпоставките на тази свързаност отвъд границите и неравнопоставеността обаче са в самата конституция на авангардизма – в самата му ненормативност и отношение към канона като такъв. Отново ще се позова на едновременните ретроспекция и питане към бъдещето в „Утрешното изкуство" на Сирак Скитник като на сполучливо българско обобщение на проблемите за края на единната идеология („мироглед" по Сирак Скитник), за съмнението в крайната цел и най-точно – за липсата на крайна цел като саморазбрана специфика на авангардите:

> Какво ще бъде утрешното изкуство? – Талантливи или малокръвни опити да се доказват само тези? Индивидуално или колективно ще бъде то? Класово или надкласово? Плакат или картина? Тръбен звук или люлчина песен? Или възвръщане към миналото? Ще събори ли то стените на музеите, за да излезе на улиците, на площадите? В едно революционно, неустановено време като нашето, на всички тия въпроси едвали бихме могли да дадем положителен отговор (...) Ако тая творческа правда, дори в своето бунтарство, беше единна, както в миналото, все пак с по-голяма положителност бихме могли да доловим нишките на изкуството на утрешния ден. Но нейната относителност се усилва от множеството нейни лица, защищавани еднакво фанатично от поклонниците на различните школи и направления.[4]

През 1919 г. в „Посоки и цели" (сп. „Везни") Гео Милев пише:

> Не съществува „модернизъм", не съществува чуждо и наше. Всичко е едно и също: юнифицирано изкуство, юнифицирана естетика (...) Символизмът не е школа; той е Изкуството. А защо това изкуство да не се нарече романтизъм? Въпросът е въпрос за един излишен термин – въпрос за фирмата.[5]

В „Началото на Последното“ на Кирил Кръстев (публикувано в сп. „Crescendo“ през 1922 г.) четем:

> И наистина сред „изчерпателните“ оферти от формули за Изкуството на една естетика – Е. По, до днес – сложена върху едно общо психо-историческо начало – напразно бихте потърсили да се спрете върху някоя, без опасността да бъдете катурнати от друга. Между тия „поколения“ на НОВОТО време (resp. изкуство): има антагонизъм, а не единение. (…) През индивидуалното несъвършенство, това получава винаги смисъла на **„почване отново“** (подч.м. – Е. Д.) – и от тук отрицание на предшестващото.
>
> Всъщност: всички тия „начини“ на постигане „творчески продукции“ може да се схванат само като една стълба от форми на
>
> ОБОБЩАВАНЕТО,
>
> Което трябва да намери, в края на краищата себе си в ПЪЛНАТА личност.

Приведените цитати загатват, че онова, което през 1919 г. не представлява релевантен проблем за Гео Милев, напротив – служи му дори като благодатен повод за обобщение; онова, което през 1922 г. Кирил Кръстев маркира като факт, но пак в служба на една позитивна генерализация за бъдещето – през 1931 г. навежда Сирак Скитник на недотам оптимистични изводи, зад които прозира преди всичко едно мъчително *колебание-незнание*. Както самият Сирак Скитник долавя, зад *манифестната категоричност* на предходното десетилетие се провижда именно *незнанието*: „…въпреки че фанатичната категоричност е най-убедителният аргумент на всички художествени проповеди на днешния ден. Тая категоричност иде от революционния патос, от яростното противопоставяне на мирогледи, от опиянението, че пръстенът на миналото е строшен и съвременното човечество „твори един нов свят върху развалините на стария“. На въпроса

„Какво ще бъде утрешното изкуство?“ обаче той отговаря: „...едвали бихме могли да дадем положителен отговор“.

Това е фигурата на *незнанието*, което парадоксално се осмисля в своята актуалност като търсене – дори като „фанатична категоричност“, която от своя страна маскира тоталната разколебаност, нещо повече – заменя я в екстатичността на самоопределянето.

* * *

Търсачество или незнание поражда обеззначаването на термина у протагонистите на авангардизма – онова смесване на наименования на авангардни тенденции до степен, в която няма значение как е назовано безформеното, но свръхприсъствено *ново*?

Ако за Гео Милев всепоглъщащи понятия са последователно символизмът и експресионизмът, то при Кирил Кръстев такова значение има понятието дадаизъм, смесвано понякога с футуризъм, като дадаизмът се мисли като универсалия, а футуризмът – като частност, за да се окаже обаче че става дума за едно надавангардистко понятие, сводимо най-успешно до идеята за *примитива* (тази експликация е направена в „Началото на Последното“). Концептуализациите на „примитива“ през 20-те години са много – водещи са „варварското“ на Гео Милев и разбира се, „примитивът“ на Сирак Скитник. Въвличани обаче са и толстоизмът и философията на Рабиндранат Тагор, и културният избор на Гоген („Тайната на примитива“ на Сирак Скитник). Самият Кирил Кръстев говори за Тагор като за емблема на „Науката за човека“ (в „Началото на последното“).

* * *

Последователността, която очертават манифестните текстове на Кирил Кръстев, е интересна както поради яркостта им сами по себе си, така и със сюжета на модернистичното търсене, който конструират заедно. Интересното при това е, че три от тях –

„Неблагодарност", „Витрините" и „Началото на Последното" излизат последователно в една година – 1922.

По тях не е трудно да бъде реконструирано едно движение на философско-естетическите съждения, което моделира специфичния облик на авангардиста Кирил Кръстев през двадесетте години. Особено важна в това отношение е съпоставката между „Неблагодарност" и „Началото на Последното". „Витрините", при все, че сам по себе си е интересен текст, а и е определен от самия Кирил Кръстев като манифест (той го нарича ту „футуристичен", ту „дадаистичен") – е в голяма степен есеистична импресия. Затова и въпреки съзнанието на автора за неговата манифестност той обикновено се изплъзва от обзорите на критиката върху манифестните текстове на 20-те години. В случая разглеждането му би отнело твърде много време поради спецификите на текста, който освен че е силно фигуративен, извиква и постоянни асоциации с поетиката на Ч. Мутафов. За мен важното в поетиката му е по-скоро силното съвпадане на фикционалност и критика в него, на художественост и метахудожествена текстуалност. Става дума за онова *общо* на манифестния метатекст с визирания/предписван от него тип художественост, което е характерологично за авангардите въобще и което може най-лесно да бъде обяснено със слабостта, дори липсата на метанорма, от една страна, и със засиления порив към идеологизиране, от друга – така че художествения текст сякаш няма време да догони манифеста, който го конципира, а манифестът няма време да дочака своето художествено потвърждение. Както при Гео Милев поетически и критически текст се озвучават взаимно, така при Кирил Кръстев (и то особено във „Витрините") критическият текст препраща към литературно-визуалните техники, емблематизиращи авангардните направления, обект на патоса му.

Последният манифест на К. Кръстев – „Манифест на Дружеството за борба против поетите" – също ще остане встрани от

настоящите ми наблюдения поради факта, че до голяма степен повтаря – макар и радикализирайки и абсолютизирайки – идеите от „Началото на Последното“.

* * *

В манифестите си К. Кръстев разработва много от устойчивите мотиви и понятия на времето. Такива са например генерализиращите идентификации от типа „всяко изкуство е експресионизъм / футуризъм / дадаизъм и т.н.“; понятието за условност; проблемите за изобразяването на действителността и за субективизма; понятието синтез, съпътствано от формулировката за лирика; проблемът за душата. Ако това са все пак по-общо модернистични теми, авангардните пориви от 20-те години имат и отявлено своя обща тематична територия. У нас тя е най-сводима до мотивите за рехуманизация на изкуството, до отлива от формулата „Изкуство за изкуството“, до проблемите на връзката с изкуство-философия-наука, до лайтмотива за „своето време“. А едни от най-ярките тематични отпечатъци на българския авангардизъм са оставени от идеите за примитива, варварското, детството, ясновидството, в известен смисъл и подстъпите към една идеология на победата, свръхакцентираността на настоящето, доминантният сюжет на превъплъщението, който идва да смени символистичното метафизично търсене на неемпиричните първосъщини.

* * *

Още публикуваният в „Лебед“ **„Неблагодарност“** (първият манифест на К. Кръстев, а както сам той пояснява – и първият български дадаистичен манифест) съдържа основните „манифестни“ теми на времето. Като своеобразни пароли се очертават курсивираното по значимост „Днес“, проблемът за „Истинното Изкуство“, разбира се – проблемът за „неблагодарността“ – емо-

ционално-етическата формула на прекъснатата приемственост. Тя на свой ред бива носена от по-дискретните подтеми за *статичното минало* и *динамичното настояще*:

> Днес: няма смисъл да се говори за нашето отношение към ония, които *оставихме* – към *реализма*: ние ги *забравихме* с техните викове на ужас от „декаданса" (к.м. – Е. Д.).

Очевидно протагонистите на *новото* са осъзнати от автора и като протагонисти на *движението* – като тези, които *оставят*, респективно – тези, които *забравят*. Те излъчват динамичното отношение към културната епоха. В това съзнание проличава и една ключова характеристика на манифестността на Кирил Кръстев – на него не му е необходим историко-систематизаторският подход, той импулсивно намеква неговата отживялост, неадекватността му спрямо ценностната фактология на „днес", за да избере цялостното вживяване в сегашното и бъдещото, а съответно и излъчването на критерии наместо запознаването с тях, наместо оповестяването им като нечий – преимуществено чужд – патент.

Следва друга ключова авангардистка тема – темата за *освобождението*:

> Въпросът е да се осмисли освобождението.

Тук обаче не става дума за освобождението на авангардите от канона на „високата модерност", мислен като бреме на миналото. Този първи манифест на К. Кръстев наистина бележи края на интереса към формулата „Изкуство за изкуството" (по-категорично и обобщено в естетически план, но затова пък и по-малко конкретно в етическо отношение от Гео-Милевото „Възвание към българския писател" (публикувано във „Везни" година преди то-

ва). Нещо повече – „Неблагодарност“ бележи и затихващото значение на идентификации от типа изкуство – духовност:

> …да се казва днес: Изкуство за изкуството, или Изкуството е духовно, – то значи: да не се казва още много нещо.

Което е по-интересното обаче, говорейки за „освобождението“, К. Кръстев визира разнобоя в самия авангардистки „лагер“. Синхронията на „най-новите“ модерни направления явно се разпада аксиологически, а този разпад, колкото и парадоксално да е това, търси потенциала на диахронията. Тоест – за да бъде формулиран, той търси старата формула на „изживяността“. Така неочаквано експресионизмът попада в прицела на критиката на „по-новия“ дадаизъм. В подкрепа на тезата си К. Кръстев привежда примера на манифеста на дадаиста Хюлзенбек против експресионизма.

Целият текст на „Неблагодарност“ навява усещането, че дистанцията, чрез която се търси авангардистката идентичност, панически се скъсява. Между другото, Кирил Кръстев в „Началото на последното“ сам експлицира проблема, поставяйки думата „поколения“ в кавички – като така дава да се разбере, че сам се съмнява в достоверността именно на поколенческото формулиране на различните модернистични направления, но то сякаш е по-силно от него:

> И наистина сред „изчерпателните“ оферти от формули за Изкуството на една естетика – Е. По, до днес – сложена върху едно общо психо-историческо начало – напразно бихте потърсили да се спрете върху някоя, без опасността да бъдете катурнати от друга. Между тия „поколения“ на НОВОТО време (resp. изкуство): има антагонизъм, а не единение.

Но да се върнем на „Неблагодарност“ и проблема за бързо разпадащите се митове на модернизма. Отхвърлени са не само Пшибишевски, не само формулата „Изкуство за изкуството“ и неустоимата привлекателност на Безсъзнателното (при това в респектиращата логика на откриването на един психологически натурализъм:

> Пшибишевски рисуваше всички прояви, както искаше. Но понякога нещо му подсказваше – че да рисуваш един „към душа“, така както Зола би рисувал един „към природа“: все още звучи на натурализъм – когато пред това име звучи съблазнителното определение: психологически.

В „Неблагодарност“ акцентът е критиката – макар и все още плаха – на модернистите от „предходното поколение“ и на експресионизма. Тук остава непокътнат може би само най-ултимативният призив на авангардното изкуство – към синтез. И причината е, че синтезът е работното име на механизма на превъплъщението, към което авангардите – къде съзнателно, къде несъзнателно – се стремят. (По-нататък обаче – в „Началото на Последното“ и синтезът ще бъде низвергнат като похват на затваряне на изкуството в неговата автономност и отдалечаването му от службата на човека – от смисъла му на „помощ на един към друг“: „Синтезът на изкуството е неговото унищожение.“ – пише Кръстев в „Началото на Последното“.)

„Неблагодарност“ съхранява също и разработеният най-активно от Гео Милев мотив за лирическото в неговата връзка с понятието синтез:

> Той (Пшибишевски) разбираше понякога, че Изкуство значи: не само гениална вивисекция, но и да съединиш отново: синтез. И той се домогна до величествени лирически работи.

Очертани са знаковите за времето опозиции: *„да бъдеш дух" – „да бъдеш съвършен дух"* („да бъдеш само дух: – не е всичко: трябва да бъдеш още и съвършен дух"); *„да бъдеш вещател на боговете" – „да бъдеш Бог"* („А да „търсиш", да „постигаш", и да се рвеш в позата на „вещател на боговете" – е все още несъвършенството на провинциалната сцена. Трябва да бъдеш Бог.")

Кръженето около Гео-Милевата формула за Бог Аз (от „Небето") по-нататък се разрешава от К. Кръстев в апологията на иронично-игровия дадаизъм, в името на който с лекота биват низвергнати: „театралният патос" и „Фаустовски изтъпления" на „ония, които описваха своите „стъпки към Безкрая" и на чиято визитна картичка стоеше написано: Аз – Крал Дух."

Апологията на дадаизма като алтернатива на патетичния и незрял (според Кръстев) експресионизъм парадоксално бива формулирана чрез ключови понятия на Гео-Милевата апология на експресионизма (като например антиреализма и интензивността), за да се стигне до внушението за дадаизма като следващ, повисш етап на експресионистичното търсене, открил качествено ново стъпало за възмогване към съвършенството:

> – Съвършенството освобождава душата от сериозност, – от почитание и фаворизация спрямо нещата: то ѝ позволява да лети навсякъде и да пръска над всичко Смехът на Постигнатото и Овладяното. Тогава: отричаща всичко онова, което страхливия ум е наричал до сега сериозно, изящно, постоянно, велико, – в основата на което винаги е лежало несъвършенството – , душата полита в Безкрая, за да постигне сама себе си: през сърцето на нещата – с засмяното лице на Герой, който не се бои, а побеждава. През това гротескно начало животът се разпокъсва на разноцветна панорама от шеги и парадокси – и отведнъж добива смисъл на евтин детски празник с лакомства и светлини. Не само това: – добива смисъл и детинската дума: dada.

Душата разбра, че (да рисува себе си): да рисува отделни духовни инстанции: значеше все пак да утвърждава света: реалност: застой. А тя се стремеше – и трябваше да се стреми към Смъртта: Нищото: Абсолюта: И затова: тя реши да го рисува отведнаж. Да го постигне изцяло. – Логически следва, че би трябвало да имаме винаги единствената бяла книга – за рисунка, и паузата – за музика. Но, душата разбра своето условно съществуване спрямо Света – и създаде от своето Изкуство една условност: – тя разбиваше елементите на светът: да ги съчетае – през своето *ново* видение за един *нов* свят: абсолютен и съвършен за себе си – както и създаденият по-рано. Красота значеше вече само количество *интензивност* на изобразеното: съвършенство на уравновесяване в своите закони. Изкуството – ах, идеалната пневматична машина, която би могла да изтегли до дъно смисълът на нещата, за да ги пустне в ново обръщение – заживявайки в свой нов смисъл: Безсмислието може би тук само: в тая воля на творец – и „трансцеденталната сериозност" на художника. По-нататък: всяко нещо добива значение и смисъл на ценност – ако все още се търси да се изтръгне такава от нещата – само защото е допусната от една съвършена ръка: дадаизъм.

Тук са заложени теми, които ще бъдат доразвивани и в следващите текстове на К. Кръстев – теми, които са знакови за авангардизма от първите десетилетия на XX век изобщо – например дендизмът, идеологията на победата, съвършенството на празния лист.

* * *

„Началото на последното" е средищният манифестен текст на Кирил Кръстев, в който той събира образността на есеистичните си увлечения с философията на систематичния критически поглед, като тук вече разчитаме и позицията на отдалечаващия се от манифестността автор на манифести.

Тук централни са някои проблеми, подхванати от „Неблагодарност“ и развити в нова светлина, като например липсата на едно „вечно Днес“, което да остави Вчера назад. Тази равносметка обаче отвежда към по-мащабния проблем за модернистичния манифест като документ, запечатващ парадоксалното отношение на модернизма спрямо собствената епоха. Модернистичните манифести неизменно прогласяват началото на някакво време, зачеркващи същевременно екзистенциала на приемствеността. Така тяхното „време“ се оказва по същество „невремево“, застинало време, доколкото то не е осъзнато като част от някаква хронологична протяжност. За сметка на това то е идеологически натоварено време – факт, който обикновено априорно го поставя в една аксиологична територия, мислена като превъзхождаща хронологичната.

Други теми, подхванати от „Началото на последното“, са тези за преображението, за синтеза и главно – проблемът за мярката за Изкуството.

Наред с тях намира разрешение и въпросът за стълпотворението от антагонистични школи, и което е особено важно – за апорийното отношение между модернистичните предписания и техните изпълнения:

> Без страх да се сгреши – може да се каже, че ВСИЧКО е било всякога предписвано, но много малко изпълнявано; – школата се явява тогава винаги като желание изпърво за по-пълно и ясно изпълнение на казаното, но незавършеното. През индивидуалното несъвършенство, това получава винаги смисъла на „почване отново“ – и от тук отрицание на предшестващото.
>
> Всъщност: всички тия „начини“ на постигане „творчески продукции“ може да се схванат само като една стълба от форми на
>
> ОБОБЩАВАНЕТО,
>
> Което трябва да намери, в края на краищата себе си в ПЪЛНАТА личност.

Търсенето на „мярка за изкуството“, към което е прицелен целият текст, завършва с твърдение, съкрушаващо всеки естетизъм:

Мярка за Изкуството няма; трябва да се дири мярката за Човека.

А също и:

Изкуството – в коя да е форма – е диктувана от времената – помощ на един към друг. Но опознат идеала – то става излишно.

А в самия край на манифеста срещаме една от най-ефектните формулировки на авангардистката вълна на рехуманизация на изкуството: „Всички вие, стремящи се да очовечите изкуството – очовечете човека. Така трудът се съкращава и ИЗКУСТВОТО е постигнато.“

Бележки:

[1] **Кръстев**, К. Спомени за културния живот между двете световни войни. С., 1988, 45–48.

[2] Пак там, с. 39.

[3] **Сирак Скитник**. Утрешното изкуство. // *Златорог*, 1931, № 1, с. 32.

[4] Пак там.

[5] **Милев**, Г. Посоки и цели. // Милев, Г. Съчинения. Т. 2. С., 1976, с. 141. [*Везни*, 1, № 2, 30 септ. 1919]

[6] **Кръстев**, К. Началото на Последното. // Кръстев, К. Цит. съч., с. 43.

Поетът, сватбата и смъртта

Едвин Сугарев

Никола Фурнаджиев е един от не така често срещаните и в българската литература случаи, в които един поет е безвъзвратно осъден да остане завинаги в сянката на първата си книга. Не защото написаното в десетилетията след „Пролетен вятър“ е лишено от достойнства; напротив – някои от стиховете му, например тези в цикъла „Черни дни“ от „Дъга“ (1928), се родеят с най-доброто, писано в литературата ни през този период. Причината е по-скоро в изключителната концентрираност на поетическата енергия, избухнала апокалиптично в първата му стихосбирка, която изчерпва и опустошава като гигантски пожар, след който остават само пепелища. Поетът много ясно е съзнавал тази изчерпаност и тъкмо „пепел“ е метафората, с която обозначава собствените си духовни територии след „Пролетен вятър“.

Не! – беше пламък – днеска е димът,
днес пепел тлей от страшната жарава

Тези стихове от „Писмо“ са жестока, но точна епитафия над собствената му поетическа съдба. Въпреки многократните заклинания от рода на „аз своя кървав спомен ще надвия“ цялата му по-сетнешна поезия се състои тъкмо от възвръщания към кървавия спомен или бягства от него – но бягства в далеч по-семпли и делнични сфери на поетичното, – без нито за миг да бъде достигната летвата на поетичното преживяване от „Пролетен вятър“.

Критическият прочит на Фурнаджиевата поезия почти винаги е правен през призмата на първите му стихове. Този феномен може само отчасти да бъде обяснен с политическата конюнктура, интерпретирала дълго време „Пролетен вятър“ най-вече като върхово постижение на високо ценената „септемврийска“ литература. Чисто обективно става дума за различно качество, различна въздейственост, различна мащабност на поетическото послание, различна емоционална напрегнатост, различен език, които просто заставят и критиците, и читателите да провидят дебюта на Фурнаджиев като нещо уникално и неповторимо, като катарзис, който просто не може да бъде повторен, като поетичен мит, който упорито отказва да се поддаде на всякакви усилия за демитологизация. Тази устойчивост би трябвало да ни подскаже, че парадигмата на тези стихове едва ли се крепи само върху конкретния повод за написването им и че най-вероятно тази парадигма намира своите опорни точки далеч отвъд осветяваната в течение на десетилетия парадигма на септемврийската поезия като цяло.

За разлика от „Септември“ на Гео Милев, в „Пролетен вятър“ няма да открием и следа откакъвто и да било позоваване на конкретни събития. Наративността е изцяло пометена; стих като „Мъглиж беше пръв“ е невъзможен в органичното тяло на стихосбирката. Тя не се гради върху катастрофичния и разчупващ сблъсък между „горе“ и „долу“ и възникващата от него поетична енергия – светът на Фурнаджиев е изцяло митопоетически и в този смисъл отвъдвременен. В същото време е и много по-различен от митопоетическите светове на Разцветников и Хрелков, от техните приглушено-скръбни емоционални хармонии, вместващи се в класическите представи за баладата. Стиховете на Фурнаджиев не оплакват, не призовават, не преизграждат реалността чрез метафорични мостове, не чертаят ясни граници в сблъсъка между доброто и злото. Братоубийствената

реалност на тогавашна България е изживяна отвъд всички възможни разделения и отвъд всички възможни гледни точки в тогавашната и по-сетнешна българска литература, посветена на Септемврийското въстание: като апокалипсис. За разлика от сродни апокалиптични визии в „Септември" на Гео Милев и „Хоро" на Страшимиров обаче визиите на Фурнаджиев са градени не с национален и дори не просто с човешки, а направо с вселенски размах и мащаб. Към този многократно повтарян в различни критически текстове извод бих искал да добавя и една много същностна подробност: апокалипсисът в стиховете на Фурнаджиев има много малко допирни точки с християнския апокалипсис. Той е лишен от авторитета на съдника при тоталното унищожение на досегашния свят – греховността е изживяна като всеобща, тя завихря всички и всичко в едно огнено кълбо, като в този вихър върховните човешки състояния стават прозирни, преливащи се и в крайна сметка – неразчленими. Точно това завихряне и сливане поддържа образната и метафорична плът на стихосбирката и предполага нейната универсална, ненакърнена от времето въздейственост.

Това завихряне е толкова могъщо, че не позволява дори да бъдат забелязани и смислово разграничени различните пластове в структурата на самата книга. Има например цяла серия от стихотворения, които, отделно прочетени, не съдържат и най-малък намек за каквито и да било гибелни събития – и които поскоро могат да се тълкуват като някакво прахристиянско, варварско опиянение от живота. Такива са „Утро", „Дъжд", „Жътва" и самият „Пролетен вятър". Този пласт обаче остава неразличим в общия контекст, превръща се в интегрална част от общото проникване и сливане между възторга и ужаса, между живота и смъртта – а това сливане само по себе си е и основната характеристика на Фурнаджиевия апокалипсис, и неговото основно и осмислящо го послание.

„Пролетен вятър" всъщност се гради върху една-единствена ключова метафора, поставяща равенство между сватбата и гибелта. „Сватба" е наречена поемата, която смислово увенчава стихосбирката и финализира нейните катарзисни послания. Същевременно тази метафора е зададена още в началото – в триптиха „Съвест", в едно от най-апокалиптичните стихотворения на Фурнаджиев – „Ужас":

Небесата ме гледат без милост
и със бяла и огнена брадва
вечер някой на черна кобила
ме спохожда и кани на сватба.

Идентификацията между „сватба" и „смърт" е ясна още в тези стихове, като апокалиптичността на видението е подчертана и чрез зачеркването на всякакъв трансцендентален изход. Проходите към всяка прошка са зачеркнати, осквернени – няма достъп до божието милосърдие мятащият се сред собствената си самота български Каин: *„черна кръв пълни всички съсъди / пред иконата – кървави кости"*. Тази безнадеждна осъденост кулминира във финала: *„боже господи, в мойто кандило / свети кръв вместо божие масло"*; самата покана за сватба е покана за гибел, която звучи почти като спасение при натрупаната чрез братоубийството карма.

По съвсем друг начин функционира метафората „сватба-смърт" във финалната поема. Ракурсът е сменен – ако триптихът „Съвест" условно маркира духовното самоунищожение на пролелите невинна кръв и изразява своеобразна метафизична присъда над тях, то „Сватба" е химн за венчалите се със смъртта, техният вик, тяхното извънмерно и извънвременно ликуване, тяхното тотално и в същото време апокалиптично осъществяване. Едновременно с това обаче поемата в максимална степен

оформя всички послания на „Пролетен вятър“, слива в едно нейния светъл и тъмен хипостас.

Превръщането на „сватба“ и „смърт“ в синоними има своите дълбоки основания, които могат да бъдат открити в цялостния контекст и художествената логика, по която е изградена стихосбирката, включително и на нивото на нейната структура, метафорика и образен строеж. На практика митопоетизмът на Фурнаджиев е одарен с дълбинна еротика, в която противоположностите достигат своето върхово, екстазно сливане. Земята е централното смислово ядро, територията, в която оживява миналото като наша обща и надличностна съдба – тя е същевременно раждащата, приемащата и претапящата ни женска същност; тя празнува своята сватба с небето и трансформира чрез тази сватба конкретния български апокалипсис във варварско изначално тържество на стихиите. Нейната еротична същност е доловима в „Дъжд“, например в стиховете:

Моя едра жена, моя топла и родна земя,
прелъстен от звъна на пръстта, от вика на пустинните влюбени,
тича тъмен дъждът и разгонил косматa єнага,
ще преспи тази нощ, ще лежи в твойте пламнали угари.

Тази еротика кулминира в ритуалната, трансова и същевременно ликуваща образност на „Сватба“. Тук динамиката на образността интерпретира смъртта като върховно тайнство и като сватба между човека и вселената. Земите гърмят „като тъмни и весели тъпани“, „звънят равнините“, „пеят клисурите“, „бий тъмната радост в земята запалена“, „вятърът весел и черен плющи“ – и всичко това озвучава крайния ритуал на Фурнаджиевата поезия; това, което той определя като „моя тъмна съдба, моя сватба и весела смърт“.

Вероятно би звучал кощунствено въпросът защо примерно съдбата е „тъмна“, а смъртта „весела“; и с какво тази смърт е

по-различна от онази метафорична гибел, която по-късно Фурнаджиев ще открие в очите на живите си събратя и ще опише със стиха „и във ваште зеници тлей малка и хилава смърт". Кощунствено, защото би означавало да не се разбере самата същност на неговата поетика, както и причината за специфичната му литературна съдба. Всъщност за него националният апокалипсис от септември 23-та е имал значението и на личен апокалипсис; ликуващото и пречистващо сливане с гибелта е било и негово собствено преживяване – не във физическия, а в духовния смисъл на думата. Чрез „Пролетен вятър" и особено чрез „Сватба" той е преживял всичко това и интензивността на преживяването се е превърнала в негова драма и негова участ. Този личен апокалипсис маркира края на българското – срива на цялото чувство за принадлежност към валидни, осветени от традицията ценности. За да доловим дълбочината на този срив, е достатъчно да си спомним трагичния въпрос от „Конници": *„де е народа и де е земята бунтовница, / де сме, о мое печално и равно поле!"*, или пък свирепото начало на „В нивята": *„Не знам дали ще трябва още / да бъдеме така добри"*. В същото време той осъзнава този апокалипсис и като българската Голгота, като съпричастяване с миналото и изкупление на предстоящето, което ще фиксира по безпощаден начин със стиховете:

И спят отдавна всички знамена,
а вместо слънце нощна лампа свети,
и в нощната, позорна светлина
строят си къщи всичките поети.

Фурнаджиев – нека все пак си го представим – е видял в реалния провинциален апокалипсис не само унищожението, не само униженото национално достойнство, не само края на тази България, в която е живял и в която е вярвал, но и извънвременните шансове в преживяното, величието на трагичното, възмож-

ността то да се превърне в трансцендентално убежище за духовното; да се трансформира в магическо действо, в ритуал, способен да възвиси и спаси прахристиянските интуиции на българското в неговия върховен миг – на отхвърлянето, на бунта, но и на съпричастяването на индивидуалното с общото, на несъвършения и незнаен човек с неговата по-висша същност. Това всъщност е сватбата, за която говори поетът. Не случайно тя слива не само живота със смъртта, но и небето със земята, настоящето с миналото – тя е екстремна, свърхреална и трансцендентална територия. И е наситена с такава интензивност, че за да бъде постигната и обживяна, е трябвало някой да се пожертва. Пожертвал се е Фурнаджиев. Изкачил е сам голготата и е принесъл в жертва своето собствено поетическо аз. Може да звучи фантасмагорично, но според мене тъкмо по този начин са възникнали тези стихове, които наистина са едно от чудесата в българската поезия.

Дора Габе в Чехословакия (30-те години на XX век)

Дана Хронкова

Все още има непознати документи и жива памет за някои историографски подробности, често пъти дребни и затова пренебрегвани, които показват сложността на новите пътища за контакти на Чехословакия с българската култура между двете световни войни и усилието за подновяване на литературните отношения между двете страни. Основите на взаимността дотогава традиционно се подкрепят от чешката славистика, но през 30-те години на XX век изиграват съществена роля зачестилите лични връзки между представителите на литературата и изкуството. Срещата на Дора Габе с Витезслав Незвал принадлежи към тях[1]. Приятелството им оставя особена диря в двете култури, както и в междулитературната комуникация. Стимулира прилагането на нови художествени практики и търсенето на нови естетически концепции.

Когато през лятото на 1931 г. новоназначеният пълномощен министър на Чехословашката република в България Прокоп Макса препоръчва на един от центровете на европейската славистика, Славянския институт в Прага[2], да покани Дора Габе за изнасяне на няколко лекции върху българската литература, решението му е не само израз на учтиво внимание към България. Отношенията между нашите две култури, значително нарушени поради противоположните политически позиции на Чехия и България по време на Първата световна война, започват постепенно да се

нормализират. Макса знае за успешните литературни лекции на Дора Габе в Полша, Лондон и особено в Париж. Знае и за интереса ѝ към чешкия език и литература, събуден отдавна от Боян Пенев и подновен от приятелските връзки на поетесата с цялото семейство Максови. (Жена му Маша се заема с подробното запознаване на Дора Габе с чешкия език, подпомага първите ѝ опити да превежда Иржи Волкер.) Вярва, че чешките литературни историци-слависти ще я посрещнат с радост именно заради авторитета, с който между тях се ползва починалият Боян Пенев – някои от тях лично помнят неговите проучвания на пражките архиви през 1914 г. Опитният дипломат грижливо подготвя интелектуалните среди за нейното пристигане. С основание предполага, че идва изгоден момент, когато именно на нея може да ѝ се удаде да създаде полезни културни контакти за двете страни.

Посещението надминава всички очаквания. През трите октомврийски седмици на 1931 г., в които Дора Габе стои в Чехословакия, чешките вестници и списания[3] отразяват почти всяка нейна крачка. Публикуват биографични бележки за нея и нейни фотографии, коментират лекциите ѝ за съдбата и характера на съвременната българска литература и за женския въпрос в България, изнасяни в Прага, Бърно и Братислава, с внимание се насочва към нея и кинопрегледът. Дора Габе е представена пред обществеността от влиятелни личности на академичния и културния живот, между които са славистът и фолклористът от Карловия университет професор Иржи Хорак, славистът и историкът на българската литература Милош Вайнгарт, представителят на междувоенната университетска българистика в Прага Йосеф Пата, литературоведът и някогашният добър познат на Боян Пенев Арне Новак от Бърненския университет, писателят и пътешественикът Тидо Гашпар. Приета е от министъра на външните работи Едвард Бенеш, Макса ѝ уговаря среща и с президента на републиката Т. Г. Масарик. Запознава се с широк кръг чешки и

словашки интелектуалци. Нищо не може да накърни хубавите впечатления от обаятелната българка. Пренебрегнато е и крайното недоволство на Кирил Христов от пражката ѝ сказка, с озлобление изразено в печата и прераснало в България в дълъг неприятен скандал[4].

На 25 октомври 1931 г. в пражкия Клуб на солистите от „Виноградски театър", на утро послучай смъртта на Т. А. Едисон, се рецитират Незваловите поеми „Едисон" и „Сигнал на време". Дора Габе присъства. Поетите Франтишек Бранислав и Вилем Завада си спомнят, че преводачът на поетесата я запознава с автора на стиховете и тя изразява възторг, особено от поемата „Едисон". Днес може да ни се стори, че времето до известна степен е доукрасило нейния романтичен спомен, как Незвал бил поискал среща с нея, защото я видял във филмовия кадър от кинопрегледа в едно от бърненските кина[5]. Но историята с кадъра на филмовия екран е разказвана и от самия Незвал още след Втората световна война и битува до днес в чешките писателски среди. Тука вероятно започват да се сплитат нишките на дружба, документирана с няколко произведения на чешката и българската литература, а също така в кореспонденцията между Незвал и Дора Габе[6].

В края на май следващата година чешкият печат приветства отново Дора Габе в Чехословакия, този път дошла заедно с Елисавета Багряна. Те пристигат почти за два месеца и Витезслав Незвал веднага се присъединява кам тях. Придружава ги по време на разходките, посещават известни кафенета, особено днес вече съборено писателско кафене „Унион", средище на авангардната литературна група Деветсил „Народно кафене", ходят при художниците авангардисти в кафене-салон „Манес" и в традиционното кафене „Славия". Пътуват на малки излети. С подновяването на стари и завързването на нови запознанства Габе спонтанно се включва в пражкия интелектуален живот. Движи се в приятелския кръг на Незвал – Ярослав Сайферт, Константин Би-

бъл, Вилем Завада, Адолф Хофмайстер, Карел Тайге, художниците Тойен и Индржих Щирски. В Братислава, където поетесите са съпровождани от Прокоп Макса, Дора Габе се свързва с писателите Ян Смрек, Лацо Новомески, Тидо Гашпар, публицистите Хуберт Рипка, Ченек Боржек Дохалски и др. Краткото запознанство на Габе с Незвал тогава прераства в искрена сърдечна дружба, която се отразява и в тяхното творчество. Знае се, че Незвал е свързан с името на поемата „Лунатичка" на Дора Габе, че пътуването на поетесите дава подтик за Незваловия роман „Като две капки вода" и че по време на пражките срещи на Габе с Незвал се заражда преводът на импресиите „Някога".

В интервютата си Дора Габе припомня, че дълго обмисляната ѝ поема „Лунатичка"[7] е „покръстил" Незвал в Прага. Но чешките импулси в „Лунатичка", една от извънредните, все още недостатъчно оценени литературни творби, са по-дълбоки. Въз основа на разговорите с Незвал постепенно се избистря поетиката на поемата. За дооформянето ѝ допринася литературната атмосфера на времето – основните мотиви на поемата, копнеж по побратимяване с трудовите хора, както и сюжетът за прераждане на пасивната, безпомощната личност в активен човек, са всеобщо явление в европейската литература след Първата световна война. Поемата на Габе запазва приемствеността с модерната следвоенна българска поезия: може да се разпознае генетичната ѝ връзка с „Жълтата гостенка" и „Зимни вечери" на Смирненски, проличава влиянието на експресивния език на Фурнаджиев. В същото време се задълбочават жанровите и интертекстуалните ѝ връзки с чешката поема на 20-те години и със стиховете на Иржи Волкер: жанровата специфика на „Лунатичка" и свободният ѝ стих се доближават до политематичната поема, утвърдена в Чехия във втората половина на 20-те години на XX век от естетиката на авангардната група поети „Деветсил", предимно

от Незвал. Обичан основен мотив в творбите на чешките поети е пътуването, с него се сплитат други допълнителни мотиви. В сложната тъкан на асоциативно свързаните фрагменти от изобразени случки, в които героинята лунатичка като бродница пътува през тихите нощни улици и наблюдава човешкото страдание, Дора Габе вмъква своите размишления, лирически пасажи и рефрени, както го прави и Незвал в поемите „Едисон", „Сигнал на времето" или „Акробат". „Лунатичка" е типична поема на нощта, каквито са повечето Незвалови творби, събрани в неговите „Стихотворения на нощта" (Básně noci. 1930). Лесно се документира интертекстуалната връзка на поемата с баладите на Волкер. Тя изпъква например при съпоставката, как е изобразен утихналият нощен град в началото на Волкеровата „Балада за очите на огняра", една от най-популярните чешки модерни социални балади, и как Дора Габе в „Лунатичка" аналогично изобразява единственото светещо здание – затвор в спящата София. Образът органично се вплита в българския текст, съществува и структурна близост:

Utichly továrny, utichly ulice,
usnuly hvězdy okolo měsíce
a z města celého v pozdní ty hodiny
nezavřel očí svých jenom dům jediný,
očí svých ohnivých, co do tmy křičí,
že za nimi uprostřed strojů, pák, kotlů a železných tyčí
dělníků deset své svaly železem propletlo,
aby se ruce a oči jim změnily ve světlo.
(Jiří Wolker: „Balada o očích topičových". In: Básně. Praha 1953, s. 143)

Спяха къщите и улиците,
спяха лампите по стълбовете,
спяха в своите шинели часовите,
спяха релсите по Пиротска, до края,

спяха къщици като къртичини,
в тънки бели сънища обвити.
Само каменният дом, огромен, бял,
гледаше над целия квартал.

С петстотин прозорци гледаше в нощта,
петстотин човека в него спяха,
дишаха във сън,
и в сън живяха.

(Дора Габе: „Лунатичка". Поеми. София, 1933, с .8)

И на други места в тази творба се открива проникване на поетесата в изобразителните похвати и ритъм на Волкер. Ето още една съпоставка, откъс от „Балада за сън", Волкеровата социална поема за свят, разделен на богати и бедни – две антиномии с диерезия по средата, с аналогично обработен откъс от „Лунатичка". Прилика в социалната идея при този пасаж няма, творчески са използвани строежът и ритмиката на Волкеровия стих.

Tady jsou paláce – tady podkroví,
tady jsou sytí – tady hladoví,
jedni jsou otroci – druzí diktátoři
a všichni jsou choří.
Svět je jak srdce kulatý,
a je-li do půle rozťatý,
umírá.

(Jiří Wolker: „Balada o snu". In: Básně. Praha 1953, s. 122)

...Едните весели, а други тъжни бяха,
едните плачеха, а другите мълчаха,
едни „сбогом" казваха,
а други се прегръщаха,
а младите протягаха ръце

и мускулите им напрегнати пращяха
в устрем.

(Дора Габе: „Лунатичка". Поеми. София, 1933, с. 8)

Желанието на Незвал да издаде „Лунатичка" на чешки само по себе си е оценка на поемата. Свидетелство намираме в архива му[8]: двадесет малки ръкописни страници на вече завършената поема в превод – на места художествен, на места само буквален. Черновата възниква навярно пак с помощта на Дора Габе, но остава необработена.

През късната пролет на 1932 г. възниква и и едно непознато стихотворение, което Незвал надписва на Габе вместо автограф, когато ѝ подарява стихосбирката „Стъклено наметало" (Skleněný havelok. 1931). Стихотворението жанрово съответства на цикъл поетични миниатюри за приятелите му – за В. Завада, К. Бибъл, К. Тайге, Р. Якобсон, Й. Мукаржовски, Й. Шима, които Незвал публикува в „Стъклено наметало".

Dora Gabe přichází	*Дора Габе идва*
jdu jí vstříc	*посрещам я*
v klobouku ze skla	*с шапката от стъкло*
Ìluvit pravdu	*Да казваш истината*
je krunýř	*броня*
o něco těžší	*с нещо по-тежка*
než chodit v kutně	*от расо е*
Dora Gabe čte vinětky	*Дора Габе чете винетки*
za sklem	*зад стъклото*
a spěchá	*и бърза*
nedočetla	*не дочете*
odchází pryč	*отива си*
Sbohem nebo nashledanou	*Сбогом или довиждане*
dvě slova, která vraždí život	*две думи които убиват живота*
a křiví budoucí NĚKDY[9]	*и кривят към друг НЯКОЙ ПЪТ*

Веригата на творческото взаимодействие продължава с романа на Незвал „Като две капки вода“[10]. Него, както и другите романи на автора, засенчва поезията му. Но темата на тази книга не е маловажна както за чешката авангардна литература, така и за чешко-българския литературен диалог. Тя се ражда в последните дни на престоя на Габе в Чехословакия през 1932 г. След Соколския събор, голямо физкултурно тържество, на което Багряна и Габе присъстват като почетни гости, двете поетеси заминават за Словакия и оттам за Полша, за Закопане, при приятелката на Габе Мария Каспрович. След молбата на Незвал Дора Габе да му посвети още няколко дена[11] при обратния път за България писателките спират в Бърно. С Незвал разглеждат града и предприемат пътуване за Братислава, където се разделят.

Витезслав Незвал претворява това пътуване в авантюристичното пътешествие на героинята от романа Константина, съпровождана от разказвача. Тя носи чертите на Дора Габе, той прилича на самия автор. Писателят използва автентичната разходка на двойката из Бърно и Братислава като сюжетно повествуване, което рамкира експериментален роман с нетрадиционно пъстра, увлекателна фабула и някои биографични репортажни черти. Епизодите му са забавни и сериозни, любовни и приключенски, дори и булевардни, от епизод към епизод се сменят жанровете и стилистичните равнища. В един свой разказ тайнствената Константина въвежда придружителя в случките от младостта си, съживява любовните си истории, семейния живот и тревогите му. Така по своеобразен начин, с малка модификация на събитията и с променени имена, влизат в чешката литература известни фигури и драматични случаи на българската култура – Яворов, Боян Пенев, самоубийството на Лора, Багряна. По същия начин – по думите на Незвал, „както си приличат хората един на друг, когато ни се присънват нощем“[12], се появяват в романа разказвачът и неговата красива спътница и епизодите от прия-

телството им. Романът е изграден върху автентичността, синкретичен е, с верига случайности, написан е със средствата на авангардната техника. Отразява взаимопроникването на поетизма и раждащия се чешки сюрреализъм. Незвал в тези години започва да се утвърждава като един от най-значимите му разпространители. Разговорите на разказвача с духовитата партньорка за строежа на модерната проза предлагат концепция за нов художествен изказ, представите на Незвал за нов тип роман. Те са конкретизирана естетическа програма за сюрреалистичния роман, особен принос на автора към тогавашната европейска дискусия за изчерпаността и кризата на конвенционалния реалистичен роман.

При спирането си в Прага през юни 1934 г. Габе получава романа от Незвал с посвещение, едно от многото посвещения в подарените от поета книги, които тя грижливо пази до края на живота си: „На скъпата приятелка и поетеса Дора Габе, Константина от този роман, който не съумя да изкаже дори хилядната част на нейния истински чар“[13].

За чешкия превод на „Някога“ (“Dávno”), който излиза през 1938 г. с илюстрации на прочутата сюрреалистка Тойен[14], в България и в Чехия вече достатачно се знае от интервюта и анкети със самата поетеса, от „Книга за Дора Габе“ на Ив. Сарандев и от редица статии. Писателката, усилно съдействаща при превода, обяснява на Незвал всяка дума на своите поетични разкази на полски, руски, отчасти на чешки, тълкува смисъла на текста, прочита му го на български. Преводът възниква според слуховите възприятия на поета, неведнъж се придържа към ритъма и интонацията на оригинала и така придобива особена поетичност. Стилът, образната система, мотивите на „Някога“, опознаването на света с наивните детски очи и с детската фантазия, не с помощта на логиката, а чрез интуицията и сетивата свързват творбата на Дора Габе с творческите интереси и литературното дело

на чешкия писател, за когото детството е постоянен творчески импулс. Незваловият прочит открива в поетиката на „Някога" близки до авангарда черти. Авангардистите посочват като един от новите извори на вдъхновение, програмно търсени извън „свещената" почва на изкуството, именно първичната очарователна наивност на детското въображение. В статията си по случай излизането на книгата[15] Незвал възторжено оценява "Dávno" и съпоставя творбата на Габе с върховите произведения на модерната европейска литература, за които детството, детските емоции, въображението на детето и възприемането на околния свят от него без категорични граници между съня и действителността са необятна област на вдъхновение. Незваловата интерпретация на „Някога" вижда произведението и авторката му Дора Габе от нова, неочаквана перспектива. И до днес високата оценка на Незвал за „Някога" и за „Лунатичка", както и българската следа в романа му, имат особено значение за авторитета на българската литература в Чехия.

Бележки:

[1] Подробно вж. **Сарандев**, Ив. Книга за Дора Габе. С., 1974; Дора Габе. Литературни анкети. С., 1986; **Dorovský,** Ivan: Chci žít přítomností. Rozhovor s básnířkou Dorou Gabeovou. Literární měsčník 3, 1974, N 9, s. 122–123; Dětské oči Dory Gabeové. In: Gabeová, Dora: Můj svět je širošírý. Brno 1997, s. 3–12; **Hronková,** Dana: O tvorbě Dory Gabeové. In: Gabeová Dora: Posečkej, slunce. Praha 1981, s. 56–73; Dora Gabeová v českých literárních souvislostech. In: Slavica v českém a slovanském literárním vývoji. Praha 1986, s. 299–335.

[2] В спомените на Дора Габе *научен и организационен* ***център*** *Славянски институт* често се заменя с *културно просветна* ***организация*** *Славянски комитет.*

[3] *Národní listy, Reforma, Lidové noviny, Národní osvobození, Rozkvět, Rozpravy Aventina, Salon, Slovanský přehled, Zvon* и др.

[4] **Сарандев**, Ив. Книга за Дора Габе. С., 1974, с. 171–172.

[5] **Сарандев**, Ив. Дора Габе. Литературни анкети. С., 1986, с. 162; **Dorovský**, Ivan: Chci žít přítomností...

[6] Част от **кореспонденцията** – машинописните копия на чешките писма от Незвал и писаните на ръка френски отговори на Дора Габе – се съхранява в литературен архив "Památník národního písemnictví" в Прага, pozůstalost Vítězslava Nezvala 29/C/11. На български тази част е отпечатана в книгата „Българският роман на Витезслав Незвал". Предг., съставит. и прев. Вътьо Раковски. С., 2000.

[7] **Габе**, Дора. Лунатичка. Поеми. С., 1933, с. 5–25. (За „Лунатичка" вж: **Сарандев**, Ив. Книга за Дора Габе. С., 1974, с. 186–190.)

[8] Литературен архив „Památník národního písemnictví" в Прага, pozůstalost Vítězslava Nezvala **29/C/11.**

[9] Вж: **Dorovský**, Ivan: Dětské oči Dory Gabeové, In: Můj svět je širošírý. Brno 1997, s. 7–8. В книгите на Незвал стихотворението засега не е печатано. Прочутото стихотворение „Сбогом и кърпичка", за което Габе е смятала, че било посветено на нея, е имало друг адресат.

[10] **Nezval**, Vítězslav: Jak vejce vejci. Praha 1933. (Също: Dílo Vítězskava Nezvala. XXX, Praha 1970). На български: **Незвал,** В. Като две капки вода. Прев. Евелина Йоцова. С., 2005.

[11] *Българският* роман на Незвал. С., 2000, с. 19–22.

[12] Пак там, с. 32.

[13] Посвещенията от подарените книги на Незвал публикува Иван Доровски в книгата **Gabe**, Dora: Můj svět je širošírý..., s. 7–9.

[14] **Gabe**, Dora: Dávno (Nekoga). Praha 1938 (Също: Dílo Vítězslava Nezvala. XXXVI, Praha 1984, s. 423–468.)

[15] **Nezval**, Vítězslav: Několik slov ke knize Dory Gabe. Kulturní služba 3, 15.6.1938, N 2, s. 4. (Също: Dílo Vítězslava Nezvala. XXV, Praha 1974, s. 600.)

Градът и самопознаващият се Аз в поезията на Александър Вутимски

Пенка Ватова

Пред обектива на българската поезия градът застава сериозно през 30-те години на XX век. Не става дума за града от поезията на символистите, за онзи митичен или умозрителен град, без „външност" спрямо субекта, „град на моята мисъл и кръв" (Николай Райнов). Става дума за субстанциално определения град, градът на XX век, фокусиран в една късносимволистична стилистика от Христо Смирненски през 20те години и отразен в окуляра на Атанас Далчев по това време, ала „построен" и обживян в реалиите си в поезията на следващото десетилетие. Макар неговата „външност" и субстанциалност да не е така категорична, както на пръв поглед изглежда.

За обект на настоящото наблюдение е избрана поезията на Александър Вутимски и по-специално онези негови творби, в които на първи план градът е експониран фокусно, с по-пълно или по-частично разгърната „архитектура", разчленен на топоси или със съградена от тях цялост. Ала именно в първия, видимия план, зад който това фокусно експониране може да бъде проблематично. Интересува ме преди всичко не някакакво имагинерно „самостойно" негово място в лириката му, а експресивността на топосите, техните концепти, тяхното установяване и групиране, гледани преди всичко от ъгъла на отношението им към личното преживяване и самопознание на лирическия субект. Върху формулирането и доказването на последното като главно поетическо намерение в лириката на Вутимски няма да се спи-

рам в този текст, то е коментирано неведнъж в интерпретациите на Божидар Кунчев, Ирма Димитрова, Едвин Сугарев и др.

За основата на разсъжденията си ще приема разбирането на субективното преживяване и самопознание в поезията на Вутимски като непородено от директни външни тласъци (събития, обществени възгледи и пр.), от някаква историчност, защото смятам, че в дълбинносъщностен план тази външност/историчност е вторична и асимилирана от екзистенциалната ситуация на поета, респективно от все/без/времието на света на душата на лирическия субект. И мисля, че от тази гледна точка едно връщане към предходниците на Вутимски, които имат в поезията си определено изявени самопознавателни намерения, може да бъде услужливо и продуктивно. Чрез него могат да се маркират важни за това наблюдение стъпала в парадигмата на поетически изразено метафизично самопознание, в която и лириката на Вутимски да заеме място.

Азът не като субект, а като цел и обект на познаване, не като „другия" бряг и не стоящ вън от своя хаос или космос, а като познавателна целвсебе си, е поставен във фокуса на българската поезия найнапред от Пейо Яворов в първата му книга „Стихотворения" (1901). Оттук тръгва дългият път на самопознаващия се Аз в българската поезия, прокарал своята линия и до края на XX век, – път, преминаващ през естетики, поетически езици и поколения творци; път със светли излази и тъмни и злачни места; път, менящ символите и топиката в поезията ни цяло столетие.

Перспективното четене на модерната българска поезия в този аспект обаче започва след Първата световна война, от 20-те години на XX век. Не идеалите и смисълът на живота, търсени вън от човека, а изворът, дълбоко вложеният в самата човешка същност извор на личността, става център на модерните поетически дирения. И това се случва във време, в което „Вечността е чужда на днешния човек... Вечността умира днес заглушена от

шум, прегазена в бързината и разпиляна от вятъра“ (Спиридон Казанджиев), в набралия вече скорост през 20-те и 30-те години динамичен XX век. В бързопреходното изтичане на времето, в хаоса от динамично сменящи се събития митопораждащата жажда за цел, подредба и център извиква в поезията ни търсенето на бряг в себе си, самопознаването и постигането на Аза, водещо до самооткровението на метафизичното, което е в душата на човека, до утвърждаването на своя истина и своя нравственост. Този акт се постига в безвремието и всевремието на душата, което е едно и също, и допуска откриването на така липсващата в емпиричната действителност „частица вечност“ (Атанас Илиев).

В парадигмата на поетически изразеното самопознаване на Аза, чието начало поставя Яворов, след символистическото „аз съм ***заключеник*** в мрачен затвор“, Атанас Далчев се вписва с ключовата дума ***„зазидан“*** в различните ѝ варианти и значения. Тази „зазиданост“ стои твърде близо до „заключеника“ на предходното поколение и е проблем на трасформиране и смяна на културния език. Нека спрем дотук и се върнем към поезията на Вутимски, като предложим следните два „ключа“: *„Вратата му е винаги **отключена** / но никога не е дохождал никой“* и *„Не съм **затворен** кръг“* (подч. м. – П. В.). Какво означават те, гледани в съпоставка с най-близкото предходно стъпало – поезията на Далчев? (Именно с Далчевата, защото тя, а не символистичната, се докосва до града като субстанция, макар че това докосване не засяга пряко веществеността на града, а има за резултат една нова символност, свързана с него.) Целта в крайна сметка ще бъде да очертаем **пораждането и функционирането на „градските“ образи** в лириката на Вутимски.

И при двамата поети субективното преживяване и самопознание е насочено към постигане и разбиране на цялостната личност на Аза, а тя – по Лайбниц през Юнг – и при двамата е „монадата, която съм аз и която е моят свят“. „Моят свят“ (душата,

Азът) в лириката на Далчев живее в самодостатъчност и автономност спрямо емпиричната реалност, отсам своята затвореност, отсам зида, отсам заключените врати, в застиналата и вечна статичност на дома. „Моят свят“ тук е непозволен за познаване отвън, недокосваем, застрахован от уязвимостта на бързопреходното. Той може да се съпостави с кулата на Юнг в Болинген, с нейната кръгла и сакрална затвореност (концептите на кръга, колелото, пръстена). Такъв дом е изградил и обитава самопознаващият се субект в тази поезия – дом, в който субстанциалният свят не може да влезе и стените гарантират пълна дистанция към него; той може единствено да „прожектира“ отражения – чрез елементите си, при това отражения нетрайни, способни да се деформират, чупят, бързо преминаващи.

Гледането ***през***, сенките, отраженията, отблясъците, портретите, отзвуците – те са много повече принадлежащи на съзнанието, отколкото притежаващи свой собствен реален източник. За Далчевия самопознаващ се субект в лириката му от 20-те години реалният свят е не безспорен, а само възможен, и то като проекция на нещо, породено от самото съзнание. Получава се образ, проектиран в две посоки: първата – от субекта навън; и обратно – сътворените от съзнанието псевдовеществени образи се връщат към него като сенки, отражения; едно двойно представяне, двойно гледане е засвидетелствано тук. И не са едно и две стихотворенията, в които разгърнатите картини, привидни пейзажи, въпреки „материалността“ на детайлите, са всъщност знаци на психопознавателни операции, насочени навътре към своечовешката природа и смисъл („Болница“, „Вятър“, „Коли“, „Вратите“, „Път“, „Повест“, „Къщата“ и др.). Чак през 30-те години отраженията в огледалото, което хамалинът носи в стихотворението „Огледало“, идват като че ли от една същинска реалност, макар отново разколебана в своята субстанциалност и представена като възможна поради самото отразяване (*„цял един нов*

и дивен свят"). Не е категорично субстанциален и светът в „Ангелът на Шартр", макар да *„блести, цъфти пред мене"*, защото блясъкът и цъфтежът му са атрибути много повече на неговото отражение – *„старинна стъклопис"*. В този смисъл лирическият субект при Далчев, макар да не пребивава в символно-митологичния свят, познат от поезията на символистите, в известен смисъл стои близо до него. И то е поради личностния мит за творящия в познанието и самопознанието Аз, който Далчев гради и който може да се гледа като обърнат спрямо символистичния мит за скиталчеството и невъзможното завръщане и приютяване. И двата мита са обърнати към метафизичното самопознание, и двата са центрирани към дълбините на Аза, макар при единия Азът да твори и преброжда светове, ала в стремежа си към проектиране в универсалното да е обречен на невъзможно себепостигане (при символистите); а в другия (Далчевия) – да е метафизична даденост, отсъстваща от света, сакрално недостъпна в „архитектурно" съградения си дом и самодостатъчна в добре охраняваните от затворени врати и прозорци негови стаи. Реалността и в двата случая не принадлежи на обективния свят – при символистите откровено имагинерен, при Далчев – съмнително субстанциален, представен напълно в духа на Лайбниц в една сътворена монада, „живо огледало на света" (Лайбниц, „Монадология").

Как се отнася към тези светове светът на лирическия субект в поезията на Вутимски?

Философското осмисляне на метафизичните въпроси в нея се постига чрез проекция на субективното върху вънстоящия субстанциален свят, който никъде не е оспорен като такъв, ала не е и собствен обект на съзнаващия Аз. Тук не Азът (както е при Далчев), а светът е „екран", върху който се разгръща авторефлексията (Е. Сугарев) – не скрита и недостъпна за външното око, а болезнено оголена: душата няма дом (нито като невъзможен свой приют; нито самосъзидан); нейният живот или е положен на

всички тържищни места (града, моста, хотела, кръчмата, парка, улицата, тротоара, спирката...), или ги съдържа в себе си като символи – ту едно, ту друго, без да съгражда света от отражения като у Далчев; без да съгражда изобщо. Светът е разчленен и отнесен към отделни самопознавателни актове, към отделни опитности на самопознаващата се душа. На пръв поглед монадата – като „аз и моят свят", е абсурдно саморазпадната на фрагменти. Ала по-достоверно е да се приеме, че тя е разширила обема си, раздвижила е и е напуснала кулата на своята самодостатъчност, „почувствала" се е непостижима за познаване в ограденото си пространство. Тук вече мит няма, той не е нужен, опитът за самопознаване чрез мита е някакъв отминал предетап, отхвърлен априори като невъзможен, несъответен на самопознавателните интенции, неводещ в желаната дълбина. В самопознавателните актове Азът не се нуждае от охранителността на зида и от стабилната подредба на пространството зад него, както и от здраво взиданите му люкове, въвеждащи в света на душата сенките на един съмнително реален свят, както е у Далчев.

Азът у Вутимски прави крачка към нова опитност – да се раздели със своята автономност и защитеност, която на един предсловесен етап е разбрана като невъзможна; да приеме като единствен свой шанс за самопостигане самополагането в течението на вънстоящото, но усвоено и като вътрепринадлежащо, вечно движещо се битие. И изображението на това битие се поема до голяма степен от образа на града и неговите топоси. (Неуместно е да се твърди, че пътят към това самопознаване е концептуален, гладък и безпроблемен. До него Вутимски достига в крайна сметка, преминавайки обаче през опита на Далчев, потвърждавайки го като една нова тенденция в българската поезия след Първата световна война, продължавайки го. Този път до голяма степен следва линията на самопознавателния процес на Далчевия лирически субект, тук може да се прочете дори и един „свръхдал-

чевски" стих: *„не е валяло, а съм слушал дъжд"* („Стихотворения за синьото момче", 1). Ала градът в поезията на Вутимски не е вече нито митологичният град на символистите, нито отразеният (или излъчен от съзнанието), превъплътен в една нова символност абстрактно вещен град на Далчев, нито пък просто декор, както би го окачествила една опростителска гледна точка. И не на повърхността на този градски екран, а вътре в тъканта на съчетаните ниши е положен животът на Аза. С други думи, на града в поезията на Вутимски може да се гледа като на един нов модел на Далчевата сграда, но не стояща на височината на балкона, не зазидана и недостъпна и не отразяваща.

Градът по самата си природа на модерен град (този, който Вутимски познава) е отворен, незащитен, тържищен, място за преминаване, протичане, безначален и безкраен в своята относителна и неясна кръговост, безцелен. Той е много повече отъждествим с улица (булевард, тротоар, паваж), мост, алея, канал, зададени нееднократно като *топоси на безкрайното движение* и снети модели на града/битието, отколкото с някаква съградена стабилна цялост. Затова и сградите в поезията на Вутимски са много по-близки по значение до топосите на движението. Хотелът, болницата, кафенето, кръчмата, киното, участъкът – това са не сгради в далчевския смисъл и не сгради въобще: те са отключени, достъпни, вратите и прозорците им са отворени – те са места, в които се срещат или разминават всички възможни лица, в тях можеш винаги да пристигнеш и винаги да си тръгнеш, но не можеш да останеш. И единствената им отлика от улицата, моста, канала е тази, че в тях можеш да се спреш, да разтеглиш във времето мига на срещата със себе си, да различиш лицата си, с които преминаваш през света, да ги припознаеш като свои или да ги отхвърлиш. По този белег – *спрялост*, към групата на образите „сгради" могат да се причислят още ъгълът, кръстопътят, паркът, спирката, пейката – *топоси на временно спрялото дви-*

жение. Те също са точки по безкрайната и безначална линия на протежението на битието, но разградени напълно, открити и достъпни – белег, по който пък се доближават до пълноценните топоси на движението.

За самопознаващия се Аз в поезията на Далчев разтварянето на вратите, прозорците е равносилно на смърт (*„в леден камък превърнал сърцето ми"*). При Вутимски срещаме противоположното внушение: *„като ручей размръзнал пробудихте / мойто снежно сърце, ветрове!"* („Пролет"). В неговата лирика разтварянето и излизането навън, полагането на Аза в света зад далчевския зид е условието за дълбинно самопостигане. В този процес топосите на движението дават възможност на Аза да се самоусети като част от вечното движение на битието, докато в пространството на „сградата" това движение е забавено или моментно спряно на „стопкадър", за да даде възможност самопознавателният акт да се осъществи до възможния си предел, да се осмисли, вдълбочи, формулира, а после отново да продължи. Или ако първите се докосват до сетивата, през които светът взаимопрониква по един неосъзнат път с Аза, то вторите проектират срещите на Аза със самия себе си, драматичното припознаване на синьото момче и развратния ангел като две невъзможни едно без друго своесъщия – припознаване, основополагащо за разбирането на цялото творчество на Вутимски, в което Азът в крайна сметка не е различен от Другия, Другият не съществува.

В тази поезия има не по-малко огледални и прозрачни – отразяващи или пропускащи, повърхности, отколкото у Далчев. Но в нейния условен свят те са белег на ново интенционално отношение към предметите, знаци на едно друго битие на духа, в което проекциите не са просто резултат от пропускането на света, а показват многото лица на Аза. Прозорецът например не приближава, а отдалечава хоризонтите. Часовникът се е отказал от своята ритмична смисленост, той не разчертава метрически

пространството на живота, а върти стрелките си механично и равнодушно; нито календарът прави това в безкрайното си завъртане и в него ръката може по свое вдъхновение да напише деня на седмицата („Неделя“). Огледалото отразява не някакъв свят, дори съмнителен или разколебан, а тъмнината („Стихове за едно момче“), символ на дълбинните пространства на душата.

В този контекст въпросът за града в лириката на Вутимски е не дали той е субстанциалният вещен град (такъв не може да е поради самата природа на изкуството), а как се отнася към него. Ако се върнем отново към Далчевия лирически Аз, „творящ“ света от „разрешени“ отражения, ще трябва да поставим самопознаващия се Аз у Вутимски гърбом спрямо него – той не отразява, а сам е ***„едно безкрайно бледо отражение“*** („Луната на прозореца дохожда...“) на *„вечността на небесата“*, на *„могъщия и равномерен ритъм“* на вселената, т.е. представата за самото Себе се гради от представата за света. И тук можем накратко да формулираме града (заедно с топосите му) като един обемен символ на самопознаващия се Аз.

Нещо се е случило за едно десетилетие в поезията ни. И макар лириката на Вутимски да говори на същия културен език, който Далчев въвежда в културноречевото общуване през 20-те години, тя не остава при него, а преозначава, разширява обема на топиката му, преобразувайки концептите от позицията на друго виждане на света. Азът у Далчев обитава един добре зазидан космос, съграден като неприкосновено свое вместилище в следвоенния хаос. Десетилетие по-късно Азът у Вутимски преминава оголен и уязвим през хаоса на видимо и невидимо, взаимопроникна ги, за да постигне прозрението за един вечен Космос, в който той е всеки и всичко, и всеки и всичко е той; за да постигне по нов начин своята идентичност.

Архивът на Змей Горянин като литературноисторическа ценност

Цвета Трифонова

По-голямата част от архива на писателя Светлозар Димитров, известен с псевдонима Змей Горянин, се съхранява понастоящем в Националния музей на българската литература. Описът му представлява фишова конфигурация, в която са класифицирани 189 архивни единици. В една архивна единица може да има един, както и сто или повече документи, напр. архивна единица със 110 писма на Змей Горянини до неговата любима Соня. Хронологическите граници на архивното съдържаемо се покриват с периода от раждането до смъртта на писателя, т.е. от 1904 до 1958 г. Материалите от 60-те – 70-те години основно са молби на съпругата Соня Димитрова до СБП и издателствата за преиздаване на историческите произведения на Змей Горянин (молбите впрочем остават без последствия). Архивният фонд обхваща разнообразни биографични документи, лична кореспонденция, творчески ръкописи и материали от други лица. Досега той не е изследван и не е описван аналитично, публикувани са откъси от произведения и част от стотиците епиграми. Не е извършена никаква реставрационнна и консервационна работа за опазване на ръкописите и някои от тях са в критично състояние.

Богатството на архива и най-ценна негова част са творческите ръкописи на писателя. Едва когато този дял стане обект на целенасочено изследване и усвояване, ще може да се види какво крият неизбродните страници, какви възможности за изследователска работа се откриват за литературните историци. Но и час-

тичните наблюдения разкриват големия ценностен потенциал на архивен фонд „Змей Горянин“, ако той се разгърне многопосочно в личностни, творчески, социалнопсихологически, художествени и политикоисторически аспекти.

Ще се опитам само накратко да очертая някои от стойностните акценти на фонд „Змей Горянин“ с ясното съзнание, че това е само първоначална стъпка в тази насока. В личностен план цялостното съдържание на фонда разкрива духовния облик на един неординерен човек и творец от първата половина на отминалия XX век. Той открива магията на художеството слово още в ранните си ученически години и оттогава живее със самосъзнанието на писател. В архива му се пазят тетрадки и бележници с първи лирически опити и проза от 1922–1923 г.[1], както и негов младежки дневник. В тях се разкриват още хоризонтите на една разностранна личност с изявен интерес към изкуствата и културата, религията и философията. Основополагащи за характерологията на младия поет са пиететът към природата и любовта към българската история, а християнските нравствени идеали на неговата младост остават непокътнати през целият му живот. Този одухотворен образ се очертава в ранните стихотворения, но и в късните автобиографични съчинения, останали неиздадени до днес. Освен ръкописа „Моят дневник“ (А667 / 79*), това са недовършената битовопсихологическа повест „Приключенията на Венцислав Галушкин“ и автобиографичният ръкопис „Червеният хотел“. В епистоларния дял също има сведения за необикновеното обаяние на Змей Горянин – негови кореспонденти и приятели са видни български интелектуалци и общественици като Александър Балабанов, Елин Пелин, Цанко Лавренов, Фани Му-

---

* Цифровите конфигурации в текста оттук нататък обозначават инвентарните номера на архивните единици в архивния фонд на Националния музей на българската литература – София.

тафова,Трифон Кунев, Никола Мушанов, Александър Гиргинов и редица от църковните архиереи. Още при първата им среща през 1923 г. проф. Ал. Балабанов е силно впечатлен от интелектуалния потенциал на Светлозар Димитров и изразява радостта си от тяхната среща, превърнала се в трайно приятелство до края на дните им (А 636 / 78). Всъщност това е началото на приобщаването на Горянин към елитния литературен кръг „Развигор" на Балабанов, Елин Пелин, Ал. Божинов, Д. Б. Митов, Тодор Боров, Яна Язова и пр.

В ръкописното наследство, съхранено през десетилетията с изключителна грижовност и прецизност, се открива психографският портрет на Змей Горянин, но в неговата личност се провижда и манталитетът на българските творци и писатели от времето между двете световни войни. Роден в началото на века, той е син на своята противоречива и драматична епоха – животът му е съпътстван от погромите и бедствията на четири войни и национални катастрофи, от кървавите ексцесии на една гражданска война и политически преврати. Но на фона на историческите и социални катаклизми Змей Горянин си остава светла еманация на талант и добротворство, въплъщение на най-хуманните и благородни черти на етноса: като редови български интелектуалец, той е беден и бездомен, но не се пречупва от мизерията на бита и упадъка на обществения морал, а напротив – преодолява ги артистично, с неподражаемата си тъжна ирония и всеопрощаващо разбиране към превратностите на света. Бедността и изпитанията не го тласкат в гонитба на меркантилни цели – докрай остава отдаден на своето призвание и на духовните си стремежи; съхранява живо любопитството си към загадките на универсума и се самоизгражда като личност с енциклопедични интереси. Разностранният му интелект е насочен към широки области на човешкото знание, съчетава писателската дарба с приложни занимания по химия, физика, астрология, народна медицина. По-

пулярен исторически писател в продължение на две десетилетия, той е и човекът, влюбен в старината, в изкуството и красотата – едновременно с книжовните си занимания той музицира, рисува графики и изработва миниатюрни пластики от дърво.

В архива съществуват документи, показващи, че е сътворил текст на кантата за св. Йоан Рилски и е търсил композитор, който да напише музика към нея (А5782). Архивните материали фиксират една необичайна културноисторическа ситуация. През април 1946 г. Змей Горянин току-що е излязъл от затвора и вместо да се оплаква от съдбата, веднага се посвещава на най-висша материя, както сам определя – *„великото духовно творческо дело на свети Ивана Рилец"*. Написал е кантата *„в класическия размер на патетичната поезия"*, според собсвените му думи, и очаква от свещеника Николаус да прояви музикалното си вдъхновение и да напише музика към текста. Друг е въпросът, че кореспондентът му все още е затворник в Софийския централен затвор, заедно с други приятели и *„двамата мои бележити учители, професорите Консулов и Арнаудов"*, както ги назовава Змей Горянин.

Каква е съдбата на това произведение за свети Йоан Рилски по-нататък не се знае – вероятно е тъждествена на ситуацията, в която културата неистово се съпротивлява на варварското поробване на духовността, но си остава самотен воин в неравната битка с диктатурата на посредствеността. Всъщност не съвсем самотен – чаровният и талантлив шегобиец е успял да плени с човеколюбието си дори своите надзиратели и да превърне охранниците на властта в свои приятели (в едно от писмата осведомява Николаус, че кореспонденцията им ще предава надзирателят Чиликов, а директорът на затвора му разрешил да посещава и се вижда със затворените си приятели). Само този епизод, съхранен в архива, в достатъчна степен документира поведенческата стратегия на Змей Горянин в новите условия – да се съпротивля-

ва на политическото статукво, запазвайки своята духовна същност и творческата си независимост, да не предава ценностите на християнството, на традицията и словесността. В този смисъл той е продължител на просветителския дух на възрожденската интелигенция, на Софроний Врачански и Петко Р. Славейков, носи завещаната от предците гражданска и будителска мисия и в условията на имперското комунистическо робство.

Тук достигам до един възлов компонент от духовната биография на Змей Горянин, отразен доста пълно в архивните експонати – неговата дълбока религиозност и привързаност към църковната институция като стожер на българщината. В лирическото му творчество, дори да имаме предвид само стихосбирката „Майчина вяра", издадена по оригинален ръкопис от В. Балевски, неизменно присъства идеята за света и за човека като Божии творения, но Бог за него е и нравствена категория, мярка за делата и упование на човека в изпитанията на живота и смъртта.

Освен десетките стихотворения, в архива има и други свидетелства за житейско и духовно спътничество между църквата и твореца. Важен щрих в биографията му е бягството в манастирските обители. Той превръща това периодично пребиваване в ритуал на спасението, като всяко лято потъва в самотията и тишината на светите места, далеч от суетата и враждебността на големия град. За него тези обиталища са пространство на уединението и покоя, където духът му се обновява и възмогва – тук са месторожденията на десетки лирически етюди и епиграми, но също така и на по-рационални дейности в полза на църквата – например в архива има документ за това, че е почистил и подредил 180-те икони на Бачковската обител, подредил и манастирската библиотека. Името му завеки остава свързано с този манастир, защото е автор на извънредно интересен труд от 209 машинописни страници, озаглавен *„Кондика или же Летопис на светата ставропигална обител „Успение на пресветата, пречис-*

тата и преблагословена и славна владичица Богородица и приснодева Мария".[2]

Това съчинение е феномен в творческия път на писателя – по самобитен начин то синтезира жанрово и стилистично наратива на агиографската книжнина и фолклорните предания с езика на документалните извори и модерната историография. При това повествованието е облъчено с поетическата чувствителност на автора. Използвани са различни източници – недовършен ръкопис – чернова на летопис на манастира от Станимир Станимиров[3], житийната литература, византийски паметници, народни предания и легенди, но към всяка част на съчинението е приложил и научен апарат с бележки и библиография на академични историографски издания. Консултантите му са видни учени от институтите на БАН, историци, лингвисти, турколози, византолози, археолози, литературоведи, сред тях са Кръстьо Миятев, Александър Бурмов, Петър Динеков, Всеволод Николаев, Петър Миятев и др.

Така летописът на старинния Бачковски манастир от възникването му през XI век и делата на грузинския арменец и бивш византийски архонт Григорий Бакуриани до преминаването под егидата на Българската екзархия през 1894 г. се превръща в история на национално живеене през осемте века на българското средновековие, Възраждане и Освобождение. Всички фатални събития, свързани с тегобите на робството, драматичните съдбини на хората от Рупчос и Родопите и потурчването им от Мехмед Кюпрюлю, погромите над манастира, борбите за национално еманципиране, делата на патриарси, игумени и свещенослужители, благодеянията на миряните и чудесата на светците на вярата са хронологично проследени и увлекателно разказани от Змей Горянин, като при това са сверени с тезите на научната историография. За целите си авторът е използвал дори докторска дисертация на гръцки учен от 1886 г., защитена в Хайделберг.

С изключително чувство за мярка Змей Горянин обединява старинната книжовна традиция със съвременното знание, свързва нишките на вековете, а не ги противопоставя. С уважение към ритуалното писане и към средновековната жанрова норма прибавя и обичайните за агиографската книжнина „приписки", съдържащи авторска идентификация или опазващи заклинания. Кондиката е завършена на 29 септември 1955 г. От писмо до варненския митрополит Йосиф е видно, че освен машинописните копия Змей Горянин е подготвил и ръкописен, художествено изработен екземпляр, аналог на старите евангелски книги (А 662 / 79). Ето как е отразено това в една от „приписките": *„Пишейки кондиката, аз имах и горещото желание да изработя и действителната, уникалната книга – ръкопис със съответните винетки, заглавки и начални букви – нещо, което бих могъл да изработя сполучливо, понеже съм работил графика. Изработването на ръкописната книга всъщност ще даде на монастира истинска кондика."* Може би този уникален експонат днес се намира в манастирската или в синодалната библиотека, или в нечий частен архив. Но и до днес прецизният труд, създаден с любов и старание, остава недостъпен и неизвестен за съвременната публика. А в него се оглежда – с въздействащата сила на документа – трънливото битие и мъчителното пребъдване на българския дух през вековете.

Историческото значение на архивния фонд е широкообхватно, забавеният каданс на отминалите епохи се наслагва с безумното ускорение и резките преходи на настоящето. Змей Горянин е страстен родолюбец и патриот на своето Отечество, поради което се озовава на фронта като военен кореспондент, когато го призовава дългът към родината. Така той се включва реално като субект, свидетел и участник в обнадеждаващото историческо време на народността. Раждат се пътеписите и разказите му от фронтовете на Македония, Западните покрайнини и Беломорска

Тракия. В тях се обговарят любовно свидните места, преди отново да се превърнат в кървящи точки на българската национална драма: „От Ниш до Велес“, „От Велес до Битоля“, „От Битоля до Лерин“, „Една светла задушница във Велес“, „От Беласица до Пенгей“[4] и пр. са заглавията, които и до днес предизвикват болезнени спазми в националната чувствителност. В пътеписите на Горянин е проследено братското посрещане на българските войски при завръщането им в изконните български територии, вероломно откъснати от Ньойския диктат. Изобразителният талант на писателя е в пълен синхрон с пулсациите на пламенно, дори фанатично родолюбие и така се раждат незабравими описания на срещи, картини и преживявания. Ето как изглежда старинният град Прилеп в един от пътеписните текстове: *„По зъберите на един от тези хълмове са Марковите кули, а в подножието им – Прилеп. Името на града не произлиза от животното „прилеп“, а от това, че градът е прилепен до хълма с кулите и че прилепва към сърцето на всеки, който го види, макар отдалеч. Толкова необикновен и благороден е далечният изглед на Прилеп, че не можем да откъснем очите си от него. Той има във вида си някаква ирационалност, нещо напомнящо повече театрален декор от кадифе и скъпа дамаска.“*[5] Пътните бележки следват панорамата на македонските планини и градчета, достигат завоя на Черна и легендарната кота 1050, където *„няма един разкрач неокървавена от юнашка кръв земя, а снегът аленее от спомена за толкова много кръв, проляна по битолското равно поле“.*

Архивът на Змей Горянин има силата и сега, след толкова десетилетия, да сродява читателя визуално и емоционално с надеждите и страданията на предците, със свидната земя на Македония, която през 1941 г. празнува Великден и празнува свободата си. Не трябва да забравяме тези текстове, в които са спотаени скъпи сенки и възпоминания, неугаснали блянове и незарас-

нали рани – те са част от родната история и спят дълбоко в колективното битие на етноса.

Освен тези записки за годините на войната напомня и една тетрадка с оригинални ръкописи на разкази, написани според саморъчно свидетелство от „Змей Горянин през *„юлий – октомврий 1945 година, когато беше политически затворник"* (А669 / 79). Документът свидетелства за ролята на творчеството в психическото устояване на човека, но също така е част от екстремната история на българската литература. Змей Горянин е човек от рядка творческа порода – олицетворение на несмирима и витална дарба, която не се пречупва от страданията, а напротив – възвисява се и се окрилява, търсейки неутолимо доброто и хармонията на фона на повсеместната ненавист и разруха. В тази синя затворническа тетрадка са записани четири разказа – „Пенелопа от остров Тасос", „Свобода", „Пирин" и „Белчо". Те показват как интелектуалният дух се изтръгва от оковите на враждебната сегашност, дирейки упование във вечните ценности на битието – в любовта, свободата, саможертвата за род и родина, в общуването с животните и природата. Внушението на разказите е, че това са спасителните за човека ценности, когато преживява периоди на отчаяние и безнадеждност.

Все трябва да намеря момент, в който да спомена една особена характеристика на този архивен фонд – след 20 години ровене в десетки сбирки и хиляди ръкописни страници открих, че единствено архивът на Змей Горянин се състои само от белови. Уникален е калиграфският почерк на ръкописното му наследство – красив, равен и четлив навсякъде, без никакви поправки или зачертавания. Почеркът несъмнено говори за характеристиките на писателя естет, влюбен в изяществото на нещата, сам той инструмент за сътворяване на красота, но това е изследователски обект на графологията. Докато за всеки е очевидно сакралното отношение към писаното слово, култът към писмото изобщо.

Към това се прибавят и миниатюрните графични рисунки в някои от архивните екземпляри – например в тефтерче с тъмнозелени корици от 1950 година, където са събрани 186 епиграми, като всяка е на отделен лист и с цветна винетка (А5689 / 95) .Творецът има вродена калиграфска дарба и изтънчен усет за изящество и финес. За него висотата на словото е неделима от естетиката на писмото. Всъщност писмената на Горянин съставляват обособен, автономен космос, удържащ класицистичната успокоеност, подреденост и перфекционизъм в травматичната естетика на един модерен, динамичен век. Това е един от инструментите на съпротивата на писателя, своего рода естетска контратеза спрямо изострената графика и сюрреалистична разпокъсаност в стила, в рефлексиите и чувствителността на неговата катастрофична епоха. Чрез краснописите, нанизани като мъниста, благородните отблясъци на миналото се стремят да балансират и смекчат поне малко трагичното светоусещане на следвоенния свят.

Всъщност Змей Горянин изработва своите текстове като самиздатски книги, знаейки, че те нямат шанс да се появят като печатни издания в публичното пространство. В условията на идеологически диктат, на дирижираната и контролирана литература от времето, когато се налага тоталитаризмът, те са табуирана, строго забранена, преследвана и опасна книжнина. Ето два примера в това отношение – *„На 3 март България бе веч освободена ! / Блажени, о наивници! Блажени лековерни! / Народецът ни пак е роб, натикал врат в ярема / и носят българките пак забрадки черни“* (1946 г.) или: *„Ще дойде пролетта, но тя / едва ли с цвят ще е накитена – / че разцъфтяват ли цветя / върху земя на кръв наситена?“* (1.II.1951 г.). Това наистина са текстове, опасни както за автора, така и за авторитета на властта. Единственият им възможен живот е в нелегалност и тайно пребиваване в литературното подполие. Създаването им е интелектуален подвиг, както е удивително опазването и оцеляването им, като се

има предвид бдителността на Държавна сигурност и перманентните репресии. Как са укривани и запазени през годините затворническото тефтерче, онасловено „Афоризми, мъдрости и глупотевини", записките „Скици и ескизи", синята тетрадка с разкази, всички писани в затвора, както и стотиците листчета с ръкописни епиграми, номерирани грижливо от автора, за мен си остава загадка. Приемам този факт като културна енигма и като символика на безсмъртието на Словото, надмогващо насилието и страха и в битийни, и в конкретноисторически и персонални измерения.

Струва ми се, че литературната история би следвало най-сетне да спре поглед на тези реликви – те наистина са „друга", извънмерна и екстатична литература, феномен на екстремната политическа реалност и проява на гражданската смелост на един виден български писател. Родени са в затворническо пространство, обременено със специфични характеристики – социална изолираност и безправие, насилие и болка. Писани са тайно в мрак, зловоние и теснота, под заплаха от сурово наказание. Целта им е да свидетелстват за катаклизмите на епохата, за бруталното потъпкване на свободата. Затова не могат да се четат като обикновени литературни произведения, а като екстатични текстове, представящи творческия дух в сюблимния момент на пробив и на полет, когато се изтръгва от пепелта на страданието и доказва, че е равнозначен на Свободата. Какво друго би могло да означава миниатюрното затворническо тефтерче с размери 7/10 см, с 10 листчета, половината от тях изписани грижливо с червено и синьо мастило. То е снабдено с идентификационен и заглавен наслов на вътрешната корица, изрично уточняващ следното: *„Афоризми, мъдрости и глупотевини от Змей Горянин – политзатворник. Софийски централен затвор, октомврий 1945 г."* (А5688 / 95). Следва невероятната епиграма за „стилото", което не скърца, а „въздиша", след нея и няколко епиграми с полити-

чески характер и две автопортретни стихотворения, от които се вижда, че в творческо-житейския светоглед на Змей Горянин самоиронията е най-доброто средство за устояване. Изкушавам се да цитирам едно стихотворение от това легендарно тефтерче:

Мен мъничко са ми останали
затворническите страдания
и мисли веч са ме обхванали
за бъдните ми занимания:
Ще мога ли да влеза аз
в народната интелигенция,
щом имам сигурен запас –
от съд народен референция?
18.XI.1945

Мога да кажа, че редом с историческите съчинения епиграмите на Змей Горянин са безценно наследство за българската литература. Голяма част от тях бяха публикувани под вещата редакция на Вихрен Чернокожев. Но в архивите стоят още стотици ръкописни творби – в тетрадки и тефтерчета, навити на рулон или номерирани в отделни листчета. Те засягат различни сфери на действителността – политиката, бита, нравствеността, църквата, писателската гилдия, народопсихологията и пр. и са автентично свидетелство за периода на тотален диктат над човешката съдба, над обществото и над културата. Художествената стойност на тези сатирични или иронични миниатюри доказва, че Змей Горянин е един от майсторите на жанра и може би най-големият, защото ги създава в условията на жестоко подтисничество, рискувайки живота си. Засега пълният обем на епиграмите очаква своя час, но да се надяваме, че един ден те ще достигнат до тези, към които са адресирани горчивите им истини и поуки.

Още един оригинален експонат тепърва ще ангажира вниманието на литературни историци и културантрополози – ръкопи-

съст „Скици и ескизи“, подписан с псевдонима *Витан Скребър* (А666 / 79). По жанров признак текстът е мемоарен, но би могъл да се определи и по други начини – като изобличителен документ или като пантеонна композиция. В него е описан един ден на политическите затворници в Софийския централен затвор през 1945 г. Започва с пролог-апология на слънцето, от което са лишени нещастните обитатели на затвора, но и тук е съхранен характерният самоироничен почерк на Змей Горянин – утешава се с факта, че жителите зад полярния кръг не виждат слънчевия диск половин година и пак си живеят добре. Парадоксалното е обаче, че в наказателното място са затворени не престъпници, а светилата на българската наука и култура, мъчениците на разгромената българска демокрация. С колоритен щрих Змей Горянин рисува характерностите на техните фигури и осанки, жестовете и реакциите им, заниманията и поведенческата им философия в необичайните жизнени условия. Сред тях са д-р Петър Джидров, по определението на Горянин – *„мастит юрист, политик и държавник, забележителен драматург и прекрасен човек“*; професор Георги П. Генов, известен и зад граница учен по международно право; някогашният премиер-министър на България Никола Мушанов; професор Михаил Арнаудов – *„знаменит литерар – историк, бивш министър на народното просвещение и може би един от най-кадърните министри на това ведомство“*. Също Димитър Гичев – водачът на земеделска България, проф. Стефан Консулов, бившият министър и банкер Атанас Буров, известният строител и кмет на София инж. Иван Иванов, главният редактор на вестник „Зора“ Матей Бончев – Бръшлян и др. Писателят разказва за затворническите несгоди, но по-важното е, че улавя постоянното и непроменимото – стоицизма и високия дух на българските учени и политически мъже от тази епоха. Всеки от тях е запазил гордостта, чувството за хумор и личното си достолепие, а учените дори в затвора са от-

дадени на любимата си наука. Въпреки унизителното битие тези хора не са окаяни и сломени, а тъкмо обратното – в суровите изпитания доказват, че са били достойни духовни първенци на нацията.

Особено запомнящ се с несломимото си жизнелюбие е образът на акад. Михаил Арнаудов, осъден на доживотен затвор, но съхранил присъщата си приветливост и доброжелателност към всички, за да се превърне в „най-обичания затворник", по думите на писателя. Няма паметници и писания за уникалните „пансионери на Червения хотел", както остроумно ги нарича Змей Горянин, но ръкописът „Скици и ексизи" принадлежи по качества и по право към „златния фонд на националната памет". Според мен наличието на интертекстуални единици като току-що цитираната доказва, че той е част от по-големия автобиографичен проект – „Червеният хотел". Но и в този фрагментарен вид ръкописът представя сгъстената еманация на субективното, етнопсихологическото и историческото себетърсене и себепознание на българина в един от най-кризисните периоди на националния живот.

Ако след 15 години свобода на словото и на издателската дейност архивът на Змей Горянин, както и фондовете на Владимир Василев и Александър Балабанов продължават да тънат в забрава и неизвестност, то това е печален факт, който доказва няколко неща:

Че българската интелигенция – литератори, изследователи, критици, издатели, не изпълнява адекватно своята мисия като пазител на националната културна памет.

Че увлечено в гонитба на конюнктурата и настоящето, обществото ни не се нуждае от честното и безкомпромисно слово и от заветите на своите видни синове и будители. Но като не ценим и не уважаваме миналото, ние рискуваме да повторим мрачните му рецидиви.

Че живеем в демокрация без демократи и с това квазистатуквото няма да се проврем в съюза на културните европейски нации независимо от всякакви договори. Освен икономически те ще ни отхвърлят и като духовно непълноценни субекти.

Бих могла да продължа песимистичните констатации, но те няма да спасят положението. Дано обаче подтикнат по-младите към работа и към търпеливо сподвижничество в името на хилядолетната ни европейска култура.

Бележки:

[1] НМБЛ, а. е. А5635; А5636 / 95; А5637 / 95.

[2] НМБЛ, а. е. А662 / 76.

[3] Църковен историк, завършил Духовна семинария в Цариград, преподавател в Богословския факултет на Софийския университет.

[4] НМБЛ, Пътеписни бележки от Македония: А5672 / 95; А5673 / 95; А5675; А5676 / 95; А5678 / 95.

[5] НМБЛ, От Велес до Битоля. Пътни бележки. А5673 / 95.

Водачът и неговото (не)битие в историята

Огняна Георгиева-Тенева

Българската историческа белетристика до Вера Мутафчиева изгражда два инвариантни образа на личността – водач. Единият представя лидерството като защитена властова даденост – в лицето преди всичко на царете от Първото и Второто българско царство (в историческата проза на Любен Каравелов, Иван Вазов, Николай Райнов, Фани Попова-Мутафова и особено – в четивата на популярните исторически библиотеки в периода между двете световни войни). Вторият инвариант представя личността като разпознаваща себе си и разпозната от колектива като лидер (в историческите разкази на Стоян Загорчинов – „Ден последен – ден господен"; на „левите" писатели от 30-те години на XX век – Людмил Стоянов, Крум Велков, Орлин Василев, Марко Марчевски; през 50-те и началото на 60-те години на XX век).

И двата модела обаче използват сходни художествени техники: почти одическо идеализиране на Силната личност; хиперболизиране на историческата ѝ целенасоченост, първостепенна структурооорганизираща роля и голяма семантична натовареност на нейния образ. Така се създават образи митове, които наред с художествения си потенциал (невинаги задължителен) носят и силен дидактически заряд, съответен на актуална идеологема. Независимо от разновидността на „принадената" идеологическа стойност митологизираният водач винаги има силна физика, още по-силен характер, бистрота на ума, ясна цел – „на ползу роду", и умения да управлява.

Романите на В. Мутафчиева загърбват познатото митопроизводство. Те четат историята не като корпус от заслужили имена и свещени ритуали пред отечествения олтар, а като отделни сбъднати възможности за свободен избор, направен от хора колкото „специални", толкова и „случайни", разпръснати по всички нива на социалното пространство. Белязани и небелязани от съдбата заедно творят живота, съответно и историята, независимо от тяхното себеосъществяване, от люлеенето между успеха и неуспеха, от разминаванията между позитивните очаквания за техните действия и разочароващите резултати. Силната личност в традиционния смисъл, влаган от българската историческа белетристика в този образ, у В. Мутафчиева не присъства: „Летопис на смутното време" (1964–65) и „Случаят Джем" (1966) – романите, които са обект на вниманието тук, демитологизират овластения водач. Ако прозата на историческа тема до В. Мутафчиева си служи преди всичко с героическа оптика, която – според романтическите си пристрастия – фиксира мотивите *борба, подвиг, жертва*, то при В. Мутафчиева тези мотиви функционират с противоречиви значения или направо се разбягват: личността с мисия най-често е героически немаркирана.

Образът на Селим III от „Летопис на смутното време" е лишен от държавническа монументалност, дори от монолитност. Тъкмо обратното, неговата формула е противоречивостта. Тя сякаш е заложена в генетичния код на Селим – той е дете на турски султан и грузинска селянка, и се разпростира върху целия му вътрешен свят, с многобройни проекции в личния и в държавническия живот на героя. Селим е любознателен и образован: „Четеше, четеше без избор и мярка, като почнеш от елинските философи и свършиш с мислителите на Възраждането и Просвещението. Четеше стихове и военно дело, история и естествени науки". Културата на Селим обаче е несъответна на средата му: „Никому (от принцовете на Топкапу – б.м., О. Г.-Т.) не бе

хрумнала нелепата мисъл да се учи". Селим не просто остава неразбран от обкръжаващите го – за тях той е повече от странен: „Селим се отделяше, чудновато чужд, от всичко, което го заобикаляше".

Това е обаче само началото на Селимовите „несъобразности" спрямо предстоящата му държавноуправленска роля. Бъдещият монарх се възхищава от русоистките идеи за обществения договор и свободното възпитание, възприема и следва идеята за изначалната човешка свобода. „Малоумен ли е или смахнат? – попита се лекарят. – Може ли да се намери живо същество, така лишено от чувство за самосъхранение?... Родил се е принц – толкова! Трябва да размишлява и действа като принц – толкова! Всичко друго би било самоубийство." Просветеният ум, самотен в буренака от преобърнати ценности и духовен примитивизъм, от нравствена деградация и втвърдени обществени порядки, изглежда налудничав. Абсурдно е според чужденеца Лоренцо разумно същество да изповядва идеи, които противоречат на вродения според него инстинкт за власт. Така в очите дори на просветения европеец Селим III изглежда неадекватен, болен.

Проявите на несултанско поведение не спират дотук. Селим има неограничени права, които не използва. Колеблив и нерешителен, той е лишен от способността да управлява според личната си воля: на джулюс-бакшиша, колкото и неприемлив да му изглежда, не се противопоставя; започва реформа в армията, но се отказва от нея; предприема наивен и неефективен отпор срещу размирието, проиграва и шанса да бъде истински просветен монарх... Опитите му за реформи в държавата са все сакати, с което постепенно предизвиква омразата на всички социални кръгове – аргати, селяни, еничари, дервиши... За да се откаже от престола и за да бъде убит от своите – закономерна съдба за един съвсем „неисторически" султан, за една провалила се във властта фигура, със съмнителни заслуги на държавник.

И останалите образи на водачи в „Летопис на смутното време“ са изградени не по модела на романтическата идеализация на силната личност. Осман Пазвантооглу, за разлика от Селим III, притежава живо чувство за реалността, гъвкавост на сметките и действията, политически прагматизъм и находчивост, които го издигат до аян на Видин, а сетне и до видински паша: „Осман имаше качества, на които биха завидели ред именити мъже; Осман знаеше цената на хората, извличаше полза от всекиго и всичко, не беше роб на дребнавата суета...“ За съвременниците си Осман става истинска легенда. Това е обаче „осветената“ страна на героя. „Сенчестата“ е позната само на двама души: на майка му и на лекаря му. Единствено те познават слабия Осман – онзи, който е стегнат в оковите на болестта, и, още по-зле, – онзи, който е вцепенен от подозрителност, включително и спрямо собствения си син. Тези човешки недостатъци приземяват героя, ореолът на изключителност, характерен за традиционното историкобелетристично изображение, тук липсва. „Историята... предпочита героичните години, предпочита образа на победителя“ – пише В. Мутафчиева в очерка си за последните Шишмановци. И историческият роман ги предпочита, ще си позволя да добавя.

В действителност обаче историята съвсем не е верига от успехи, не е низ от преуспели личности – в това ни убеждава и „Летопис на смутното време“. Впрочем в този роман образ на победител изобщо няма. Даже Кара Фейзи – отроденият, безотечественикът, а по тази причина може би и най-устремно мотивираният да постигне триумфа на водач, та макар и с мрачния образ на шейтан, – познава и развенчаната слава, и горчилката на самотата – в късните часове на денонощието и в късните дни от живота си. За пореден път В. Мутафчиева убеждава, че водачът, подобно на всеки човек, е практически раздвоен между силата и слабостта, между непобедимостта и уязвимостта. Единството

на някогашния монолитно изграден образ на герой се е разпаднало на множество от противоречиви, невинаги представителни черти.

Не е единен и образът на Софроний Врачански, който цял живот страда от „душевна теснота“ – от малодушие, страхове, болести, и този мотив пронизва целия роман. Стойко прилича на дете и на болник едновременно: той плаче с уморени от вътрешно пренапрягане сълзи, трепери, мята се, разкъсва се от терзания и колебания – дори по отношение смисъла на църковните книги и на митрополитството си във Враца. В същото време той пише и отпечатва първите книги на новобългарски език, поема факела на националната идеология от Паисий и го придвижва далеч напред, превръща се в духовен наставник, когото народът убедено следва. Двойственият живот на водача между слабостта и силата – новост за българския исторически роман, е в полза на реализма, с неговите „неблагопристойности“ и „неприлични страни“, по думите на Т. Жечев[1].

Възможно ли е обаче да се създаде оригинален исторически роман само чрез рушене на стари митове, без съграждане на нови?

Онова, което В. Мутафчиева митологизира, е извисеният дух, и по-конкретно – четящият и творящият слово човек. От пиедестала на славата слизат царе, пълководци, революционери, за да се възкачи Логосът. На титанизирания водач са противопоставени познанието и талантът да изразяваш и да градиш света със слово. Който владее словото, владее и битието, надзърта в пространствата на вечността, в нейните непреходни тайнства, внушава повествованието на В. Мутафчиева.

Така в съзнанието на читателя образът на Селим III от „Летопис на смутното време“ се утаява не с блясъка на източен владетел, не и като султан със заслуги към империята, а с ореола на книжовността. Единствен сред поколения турски принцове Се-

лим III има учители, има и книги. Османският шехзаде, вместо да се отдаде на традиционните за хора от неговия ранг удоволствия с жени и опиати, чете книги. Чете книги от различни жанрове, теми и автори, но най-голяма роля за формирането на мисленето му имат Волтер и Русо, идеите на Просвещението.

Повествованието постоянно дава доказателства за духовната осененост на Селим III, за неговата изключителна книжовна вдъхновеност, несъответна на глухотата на турския XVIII век. Дори след като опасва меча на Пророка и приема халифата, Селим продължава да чете – за да стигне до голямата драма на своя живот, при която свободолюбието му се сблъсква с вкостенелите закони на империята.

Именно върху драмата на неосъществения просветен монарх акцентира романът, върху конфликта между русоисткия му идеал за равенство и невъзможността той да бъде осъществен: върху драмата на мислещия, на духовния човек. Колкото до тесните възможности за личен избор – султанът отхвърля много от султанските труфила: облеклото му е съвсем не по източному семпло, чалмата му е от проста материя, сараите му са от дърво и недялан камък. И когато доброволно отстъпва престола си, героят се опитва да погледне отстрани на себе си като на султан и тогава възкликва: „То пък едни покои!“, „То пък една империя!“, „Какъв идиот съм бил!“ Селим европеецът се надсмива над Селим азиатеца, направил неуспешен опит да модернизира една варварска империя. И романът недвусмислено настоява: след смъртта си Селим ще обитава две ценностно неравностойни полета. От една страна, той ще „стои“ във вече затворените страници на историята – като пример за неуспеха, за проваления държавноуправленски шанс. От друга страна обаче, името му ще е живо, защото ще е част от духовния свят, чиито контури не съвпадат с политическите: „...Селим хан оставаше изящен писател от голяма величина – историята му призна отпосле и това, за-

щото Селимовите творби продължаваха да затрогват, сякаш писани вчера, запазваха своето безсмъртно майсторство и сила".

„Летопис на смутното време" отказва да митологизира владетеля, за да превърне в легенда словотворeца, образованата личност, отказала се от жезъла заради всичко, което му е дала книгата. „Докога, докога ще има красота за очите на просяка и роба, а аз – само аз – ще бъхтя осъден, с осъдено дело?" – говори на себе си Селим, изпълнен с трагично самосъзнание за своята обреченост да живее в разобщение със света на прекрасното, докато се гърчи с конвулсиите на агонизиращата империя, на която е султан. Една жадна за красота, изтънчена душа страда във вртопа на държавата, „управлявана от ужаса", потопена в „жестокост и грозота".

Митът за човека на словото живее и чрез образа на Вели. Като разбойник и бивш спахия, този герой принадлежи на непозната, дори чужда за Селим социална орбита. Но колкото и далечни да са и в сюжетен, и в семантичен план, двата образа се засичат – в пространството на словото: там Селим и Вели създават светове на красота, преди всичко нравствена. Да, нравствена, макар по отношение на един размирник това да звучи странно. Анадолските приказки на Вели не просто развличат – те излъчват нравствени послания, градят образи на съвестта, която единствена може да сложи юзди пред кървавата алчност, да извика малкото човешко, останало у размирниците. Неслучайно след грабежите и насилието, когато се събере вечер край огъня, дружината вече не принадлежи на Кара Фейзи, а на Вели разказвача, чието слово има пречистваща сила и е самотен нравствен коректив на освирепялото сребролюбие.

Митът за логоса се разгръща в „Случаят Джем". Романът категорично доказва, че този мит не е еволюирал вариант на познатите до В. Мутафчиева митове на историческия разказ: битие в историята имат двигателите на човешкия дух, и конкретно –

поетите. Митът за поетите работи на всички равнища, които сме свикнали да разпознаваме като „високи“ за човешката екзистенция. Така романът конституира понятийните двойки *слово – духовна сила*; *слово – религия*; *слово – (политическа) власт*; *слово – духовно родство*; *слово – красота*; *слово – история*; *слово – световно гражданство*. Всички референции са изградени на субординативен принцип, с подчиняващата функция на първия спрямо втория елемент на съотнасянето.

Ако от позициите на историческата дистанция е лесно случаят *Джем* да се проблематизира като трагичен, то сред съвременниците първи трубадурите прозират обречеността на турския принц. Поетическото слово е синоним на прорицателство, то е про-глеждане в бъдното, четене на настоящето като история.

Според романа единствено поетите носят знака на изключителността: те са мъдреци, ясновидци, пророци. „Джем е белязан, за да въплъти мечтите на поколения мислители и поети.“ Романът въздига Джем до висините на религиотворството. Неговата поезия владее човешкото съзнание по-убедително от самия Коран: „Не напусто нашите духовници отричат персийските стихове – нищо не руши вярата по-силно от тях“.

Поетите са заслужили почти религиозното благоговение на обществото, нещо повече – заслужили са и неговите охраняващи жестове. За да се стигне в Джемовия двор до истински узаконен култ към творците на словото: „...нямаше длъжност, която да не бъде заета от поет или певец“. Романът още в самото си начало достига до деиктично утвърждаване на една „диктатура“ – тази на духа. Историята, изобразявана от историческата проза до В. Мутафчиева, познава различни диктатури, но всичките въоръжени. „Ние, дворът на Джем – казва поетът Саади – не бяхме войници... Бяхме певци.“ Певци, които не познават страстите на кървавите баталии или на политическите интриги, защото вечно пиянстват... с поезия. Култът към поезията е дър-

жавноуправленски закон: „...почитта към словото у нас е задължение за един владетел“ – посочва Саади, визирайки творбите на Джемовия баща, Мехмед Завоевателя, писал не защото е имал вдъхновение, а защото е бил длъжен да засвидетелства уважение към поезията.

Двойката *слово – власт* има още едно семантично измерение, отнасящо се вече не до „овластяването“ на хората с поетически дар, а до властовите функции на самото слово. Романът утвърждава една нова за българското повествование за миналото идея относно мястото и ролята на изкуството за хода на историята, според която то обладава сила, по-голяма от тази на останалите двигатели на човешките съдбини: „Поетът има повече власт от краля ... стига да е остър и строен, да бие в целта – поетът срива което земните властелини трудно са градили десетилетия“. Поради което – нищо ново под слънцето до днес – кралете (искат да) хранят поета от златно блюдо. Оттук и съветът на Саади към поколенията: „Не обиждайте поетите, изберете другаде своя враг!“

Словото е сила в живота на обществото и държавата, но и на личността: то може да се противопоставя и да руши, но може и да свързва както нищо друго, повече и от кръвта. Между двайсетгодишния Джем и мъдро изящната старица Зейнеб хатун, едничката жена поет в Карамания, възниква най-голямата и респектираща близост, каквато може да има между хората – духовната. „Тук бяха двама съработници върху полето на словото, осветени от еднакъв огън, неимоверно близки – както никога не биват майка и син.“ Словото според „Случаят Джем“ е особена субстанция, в която възрастовите, обществените и всякакви други различия се стапят, за да се отворят пространства за духовно възвишеното.

Романът започва с деиксис – този, който утвърждава духа, и завършва с деиксис – този, който удостоверява духа като дос-

тойния обект на историята. Не събитията около Джем ще помни историята. Името на турския принц ще бъде забравено, пророкува романът, но стиховете на Саади – Саади поетическият реформатор – ще бъдат четени. Поезията, словото, с тяхната мъдрост и духовна сила, са едновременно и памет, и път към паметта; минало, насочено към бъдещето. На човека на духа принадлежи всевремието. И всепространството, ако може така да се каже, защото за него географски и политически граници няма. Той говори на универсален език, борави с универсални ценности. Не служи в никаква армия – служи единствено на мъдростта и красотата. Според В. Мутафчиева битие в историята има единствено той – водачът на духа.

Бележки:

[1] **Жечев**, Т. Нов роман на Вера Мутафчиева. // *Летописи*, 1992, № 2.

[2] Романите „Ангелогласният" от Д. Немиров (1938) и „Боянският майстор" от Ст. Загорчинов (1950) разглеждат изкуството вън от всякакви властови координати – в рамките на естетическия ракурс към миналото.

Духовната автобиография на едно поколение

Евелина Белчева

„Пътуване към себе си“ е първият роман на Блага Димитрова. Излязъл от печат през есента на 1965 г., той е съзрявал в ръкопис повече от десетилетие, каквато е съдбата и на романа „Лице“. Началото е през 1952 година. Обсебена от общата „строителна“ еуфория, младата поетеса, наскоро завършила аспирантура в Москва, заминава за Родопския минен басейн, където, „сред хората“, тя работи почти две години (1952–1953). И „творческата задача“ е изпълнена – сбирката „Песни за Родопите“ (1954), лиричен дневник на нейното пребиваване там.

Мъртъв труп на родена блестяща поетеса – това са тези стихове! Не са случайни двете думи, които се налагат в целия цикъл – *самота* и *пусто*, забелязани още тогава от критиката. Удивително точно е наблюдението на Борис Делчев (1954), макар изразено в негативен план: „Сякаш Бл. Димитрова е бягала от себе си и е търсила да се покаже такава, каквато тя не е.“ Ами как не! – би казала Блага сега със самоирония.

А тогава веднага съзира метафората в това *„бягство от себе си“* и отговаря с антитеза – *„бягство към себе си“*. Така се появява романът „Пътуване към себе си“ – една огромна метафора в проза. В самия му край четем: „Бягството не е спасение. Бягството не е никакъв път. Да останеш верен на вътрешната си посока – най-трудното на тоя свят.“ И тя тръгва – с цената на всякакви загуби, по стръмния път към себе си.

Ето, това съм истинската аз – говори в романа поетесата. Аз съм историята, аз съм „кипежът на живота", в мене се „случва" историческият процес: „Сама раждам себе си, такава, каквато съм сега – бронирана срещу сантименталности, илюзии и заблуди." Блага Димитрова споделя схващането на Бердяев, че реалният представител на историята е личността – не тя минава през историята, а историята минава през нея: „Лицето ми измести всичко друго. Не аз минавах по пътя, а грапавият път минаваше през мене."

Събитията в романа са фиксирани с документална точност – преломната есен на 1953 г. За 1965 г., когато излиза книгата, това е почти съвремие. Но между интерпретацията на живота в „Песни за Родопите" и в „Пътуване към себе си" лежи огромна бездна – на самотърсещата се и самооткриваща се личност. Вероятно романът е бил замислен като сюжетно-хронологично произведение в стила на тогавашния „строителен" роман, но събитията в това драматично десетилетие неизбежно са „коригирали" проблематиката и структурата на повествованието.

Героинята – дъщеря на съден от Народния съд царски офицер, е дошла в Родопите, за да избяга от себе си, от името си, да изкупи неизкупимата „родова вина", в която няма никакъв дял: „Аз не можех публично да се отрека от баща си и да се наслаждавам на моралното си очищение. Исках на дело, а не с думи, да докажа, че съм негова дъщеря, която ще изкупи вината му." Този *страх от своята биография*, който я преследва постоянно, в това време на доноси, подслушване и страх, изправя героинята пред ред компромиси, пред загуба на човешкото ѝ достойнство. Пред най-страшното – да предадеш своите.

Не случайно във фокуса на творбата е проблемът за драматичното самоосъзнаване и саморазкриване на личността, за личностната идентификация. Този роман идва като дългоочаквано откровение, както ще стане с „Лице" през 1981 г., като роман-

изповед, духовна автобиография на едно „изгубено“ поколение, забравило собствената си идентичност. И още – роман-монолог, в който като дух от бутилка избухва набираната и години наред потискана енергия на поколението, натрупаните мълчания, отговорността да участваш в собствената си съдба. И жаждата на авторката да бъде честен глас в големия разговор на преосмисляне и преоценки.

Не е случайно, че в тази книга Бл. Димитрова поставя и обмисля най-същностните, *ключовите си въпроси* – стожери на житейската ѝ философия, които ще раздипля цял живот. Първият ѝ роман е особен вид есеистичен „компендиум“ на цялото ѝ творчество, пръв симптом за философията на самопознанието, към което тя ще бъде устремена цял живот.

В „Пътуване към себе си“ сякаш съзрява и започва да се оформя трагичната проблематика на „Лице“ – темата за страха, особено за страха на този, който поражда страх, за търсенето на врага у всекиго, за недоверието, догматизма и фанатичната принципност, която няма нищо общо с човешката етика. С дълбок трагизъм е изпълнен диалогът между *бдеца* („железния човек“) и неговия младежки портрет. *Бдецът* стига дотам, че търси петно в собствения си образ от младини. Оказва се, че между днешния партиен функционер и наивния идеалист от младостта му вече няма нищо общо. И той стига до пароксизъм – обвинява се, че е останал жив, за да стигне до деформациите на сегашния си образ. Още тук писателката предупреждава, че *рано или късно целта, постигната с недостойни средства, се сгромолясва под тежестта на средствата.*

За пръв път в този роман се поставя и страшният проблем за призрака на досието. Досието тук е неотменна и неотменима участ на човека, независеща от самия него, вменена му неизвестно от кого, заплашваща да обсеби и подмени собствената му съдба: „Може би то знае повече, отколкото аз зная за себе си. То

е по-действително от мене самата.“ Нямаш право на лична тайна, на личен живот. Всичко може да бъде предложено за продан. Погубена е човешката съкровеност, подменена е личностната идентичност. Истината е изместена от вездесъщото досие: „То е така неопровержимо, че аз изчезвам, стопявам се в неговата мрачна сянка, сама ставам тъмна, кална. Сега сме едно – аз и моят черен двойник – досието.“ И сам започваш да се съмняваш – кой всъщност е твоят истински живот? Ставаш *чужд сам на себе си*. Нямаш собствена самоличност. Една от най-зловещите форми на отчуждение – отчуждение от самия себе си. Раздвояване. Болно от шизофрения общество.

Блага Димитрова не се уморява да обмисля и разнищва този проблем до края, поразително последователна в становището си. Действителната личностна идентичност е въпрос на *личен избор*. Собствената биография е собствена версия за живота на човека. Никой „отгоре“ не може да му я вмени. Единствено в този избор човек е абсолютно свободен: „В досието е скрит не моят живот, а призракът на моята смърт. Моята биография е моето незнание какъв е бил животът ми. Благодаря на Бога за това светло незнание!“ („Страх от биографията си“, 1991).

Романът не спира дотук, а разкрива и механизма, по който се създава доносникът. С дълбоко отвращение Бл. Димитрова пише за т.нар. борба „за чистота на нравите“, която има нужда от доносници. Хващат се за някое петно в живота на човека, спекулират със страха за името му, за достойнството му, със страха от родовата вина. И му възлагат задача: „Проучи какви са настроенията, разузнай кой как мисли! И ми кажи!“

Така достойнството става високата цена на успеха: „Започнах да подозирам зад всяко велико откритие една скрита подлост, зад всяка осъществена мечта – един компромис, зад всеки успех – едно предателство.“ Героинята решава този въпрос с цената на отказа. Личността се изгражда със самоотказ. „Никой не

може да ти отнеме човешкото достойнство, ако ти сам не си го потъпчеш." Да бъдеш човек – това значи да надмогнеш себе си – основна теза на Бл. Димитрова през целия живот, развита във всичките ѝ творби – *себенадмогването, самоотказът* – високата цена на човешкото достойнство. Изборът да бъдеш никой – драмата на едно поколение, принудено да се отрече от себе си, да избере губещата позиция, за да съхрани достойнството и вътрешната си свобода. А това значи право да решаваш сам живота си.

„Пътуване към себе си" е книга, която предизвиква особена стръв у всеки, изкушен от литературата. По нея като на длан може да се разгадае творческата „светая светих" на поетесата. Тъканта на романа гъмжи от зародиши на стихове, вече написани и публикувани, раждащи се в момента или далечни обертонове, предусети за стихове и проблеми, които ще станат основни в творбите ѝ през следващите години, та до края.

В образа на поета Мирон съвременникът с просто око ще разпознае прототиповете – небезизвестният Радой Ралин и „поетът с ватенката" Пеньо Пенев. Родени от една неспокойна интелектуална съвест, стиховете на Мирон – „стихове без вътрешен редактор", са израз на зреещия отдавна в обществото конфликт между *твореца и властта*. Всъщност вечен конфликт. Натрапващият се непрекъснато детайл – двете издадени лопатки на гърба, „като непоникнали криле", превръщат Мирон в образ на Поета – символ на духовна извисеност – „чувствителна мембрана на света, резонираща на всяка човешка болка". Лаконични като предсмъртни, тези стихове стават лирически стожери, лирически поанти на романа, които очертават творческото кредо на авторката:

Когато говоря
за своята вяра
с големи фрази.

Когато немея
за свойто съмнение
с голямо мълчание.
Когато подпирам
свойто безсилие
с големи цитати –
значи ли, че съм голям?

От любовта – „съкровена до съкрушение“ – всичко започва отново. В този аспект романът съдържа поразяващи психологически открития, стъписващи със своята глъбина и проницателност за женската психика. Непостигнати и досега в нашата проза, тези дръзки откровения се превръщат в повик за *реабилитация на съкровеността*.

При появата си „Пътуване към себе си“ се посреща с особен интерес от читателите и критиката. Интересно е, че критическите оценки на авторите мъже и жени са доста различни. Отначало стреснати, после очаровани (но пак неудовлетворени!) – мъжете критици, стъписани от тази открита и дръзка изповедност, реагират с раздразнение и скепсис – например: „Блага Димитрова прекарва първоматериите на живота през много мозъчни филтри.“ С цялата си сериозност един критик най-чистосърдечно признава, че жадува да усети – вместо нейния „необичайно остър ум“ – „гъстия сок, протекъл по сетива и органи“! Изтънченият морализъм на писателката е наречен „умозрителен експеримент“ от друг критик.

„Женската“ критика посреща книгата с благодарност и съпричастие – като лично откровение. Но най-високата оценка е останала в архивите. Нищо чудно за онова време. „Романът-есе на Бл. Димитрова е едно литературно явление“ – пише в записките си писателката Анна Каменова[1].

Много скоро, въпреки големия си обем – над 400 страници, романът е преведен на английски от Радост Придъм, издава го

Лондонското издателство "Cassel" (1969). Английската критика се отзовава с разбиране. Романът е преведен и на чешки, полски, словашки и румънски.

Бележки:

[1] В края на декември 2002 г. актьорът Петър Петров, зет на Анна Каменова, донесе тези записки на Блага в „Пирогов". Тя бе много щастлива от този коледен подарък, закъснял с 40 години, особено от това, че високата оценка е от писателката А. Каменова, която тя много цени-ше. Случайно бях там и включих диктофона. Петър Петров заговорнически замълча. Блага развълнувано си спомни за „голямата помощ и насърчение" на проф. Петко Стайнов, бивш министър на външните работи, който ѝ помогнал да вмъкне отново изхвърлените от цензурата страници за рибата, изтровена в река Арда. „На моя отговорност!" – казал. „Страшна картина на мъката – вълнуваше се все още Блага след 40 години. – Цялата река покрита с риба – с обърнато коремче. От двата бряга на реката се носи оплакване. Родопчанки, надвесили черни чембери над вълните, се огъват като тръстики под силен вятър – вият на умряло! И това искат да зачеркна! Аз не мога да зачеркна тези неща!" Когато по-късно не издържах и си признах „прегрешението" със записа, Блага със смях каза: „Ех, малко са ме записвали, че сега и ти..."

В началото бе литературата за деца

Светлана Стойчева

„Въпросът за съвременната тема застава с особена острота и настойчивост в нашата детска литература. Малките читатели прочетоха вече доста стихчета за поточето и за зайчето, за първия сняг и за училищното звънче. Сега расте ново поколение, което се сблъсква ежедневно с необикновени събития. Децата търсят в книгите отговор на много нерешени въпроси…“

Не е ли това един от вечните въпроси на една литература на прехода – обръгване от износената тематика, но и държане о нея, съзнание за новото, но не и за езика му; луфт, който или креслив, или мълчаливо зее. И ще се наеме ли някой да познае за кой точно от преходите ни става въпрос? Споменатите „необикновени“ събития – те неотменно присъстват във всеки преход, подобно на „Аз съм българче“, написано „във“ и „за“ годините на Първата световна война, в което „дните велики“ и „славното време“ могат повторно и повторно да се случват. Очевидно проблематиката (да говорим за литературната проблематика) на всеки преход е сходна, а поставя на изпитание и поведението на литераторите.

„Въпросът за съвременната тема...“ се отнася към самото начало на 60-те години, а го акцентира младият тогава литературен критик Йордан Василев[1].

БАН
БИБЛИОТЕКА

За мнозина подобно начало може да изглежда „лесното“ начало с „лесната“ литература – литературата, която никога не е могла да изгради каквито и да било механизми за самоотърсване от плагиати и графомани, дори и в „златния“ ѝ период между двете световни войни, когато нейни автори стават строителите на родната литература и пътят ѝ – от затлачен между страниците на списанията и вестничетата за деца – се втурва право през модерното нагоре.

50-те години за литературата за деца са години на „пренагласяне на гусли“ и запяване на „нови песни“ (заглавието на стихотворението „Нова песен“ от Ран Босилек наистина е емблематично) със силно изразена декламативна реторика, с манифестиране на новите социални роли и с една зациклена поетичност. Дори за мнозина от класиците ни (Фурнаджиев, Елин Пелин, Каралийчев, Багряна) тези години минаха под стряхата на литературата за деца. Сякаш литературната продукция тогава налага възклицателното: „сега не е за литература – сега е за детска литература“.

На това литературно „позорище“ на детската ни литература през 50-те, използвано като удобно показно на новия идеологически речник, първите критически статии на Йордан Василев, посветени точно на настоящата детска литература – в края на десетилетието и в началото на следващото, със сигурност не са лесният избор. Към тях се прибавят и няколко статии-рецензии, в които той се заявява като **„критика естет“**, както можем днес да го наречем, радетел за *„поетическа култура“* на младото поколение, а не като например „екзалтирания поръчков критик“. Затова и в погледа му още тогава *„купчината на сивото, невзрачно стихотворно производство“*[2] е толкова голяма, колкото и днес би била, ако се наемем да я измерим. Затова и примерите, които дава за фразеологична, формално-поръчкова поезия, са толкова

смехотворни, колкото и днес биха били, само че без полъха на музейността: *„Да преизпълним с труд желан / прекрасния стопански план!“* (Цв. Ангелов); *„Работен стопанин / е чичо Младен, / на работа ходи / от изгрев червен (...) // От декар получи / най-много овес, / затуй беше пратен / на важен конгрес.“*(Ат. Митев); *„Ех, че самодейност блика / в нашия прочут отряд! / Този скача, онзи вика, / всички чудеса творят.“* (Ас. Босев). Затова и пътят към идеята не е през лозунговото ѝ повтаряне, а през „едно истинско откровение“[3].

Тези рецензии издават таланта на критик, който умее моментално да дистанцира обекта си, да уталожи емоциите на времето, за да постигне и историческите му стойности: „Трябва да се мине дълго време, мислите и чувствата да се уталожат и чак тогава разбираме, че има още нещо, което не достига в поемата. Искаме по-пълно и по-индивидуализирано да бъде пресъздаден характерът (...) по-голяма стегнатост...“[4] (това са все препоръки към едно второ издание на поемата „Лиляна“ на Блага Димитрова).

Отново подчертавам: в едно време на незабравени идеологически култове Йордан Василев издига в култ естетическото верую на литературния критик и историк, абсолютно безпристрастен към старите, утвърдени автори като Геров, Фурнаджиев, Багряна; към десетките непознати автори и към тези, които се налагат в съвремието – като Цветан Ангелов и Асен Босев.

Отзивът за сборника „Наши познайници“ на Цв. Ангелов е несъмнен опит за естетическо шлифоване на писателя за деца – да се изхвърлят скучният, лишен от картинност разказ, многословието и претрупаността, неангажираното натрупване на фрази, предвзетостта, изкълчената и изкуствената фраза; да се развива жива поетическа образност; смешното да се изгражда чрез цялостен образ, емоционалната наситеност също да е обвързана с това; да се върви в посоката, при която стихът *„се вие свободно, леко и мелодиката му не е отежнена от предварителна схема“*,

или се постига картинен образ – *„с неговата музикална оцветеност в повторенията, вътрешни рими и сполучлив вътрешен подбор“*[5].

С други думи, в т.нар. оперативен жанр „детският“ критик Йордан Василев показва способност не само да открива стойностния литературен факт, но и да го историзира моментално, да го вижда в парадигмите на по-голямата цялост – останалите книги на писателя, творчеството му за възрастни, цялата литература. И още в тези първи текстове личат качествата му на критик и историк – с изградена единна естетическа мярка към литературата за деца и към литературата изобщо. Без да отрича *„някои специфични особености на детската литература“*[6] (а в статията си „Съвременни задачи и стари истини“ през 1963 г.[7] се заема да ги изведе на поетологично равнище), той недоумява пред определението „стихотворения за деца и юноши“ и вметнато го коментира като *„общоприетото, незаангажирано и същевременно толкова неточно“*[8]. Дори в ранните му оперативни рецензии, в които и под лупа не се открива синдромът на претенцията „да бъда забелязан“, намираме идея за по-адекватно назоваване на т.нар. юношеска литература – ***„литература на преходната възраст“***.

Ако все пак зададем въпроса, в какво се изразява младостта на началото на критика Йордан Василев, то може да посочим на няколко места „бойна фронтова стилистика“, очевидно отекваща гласовете на времето. Например: „Цв. Ангелов е един от постоянните и несменяеми бойци на фронта на нашата детска литература“[9]; „Всеки скучен спектакъл, всяка несполучлива книга е куршум, който се е забил в пръстта“[10]. Оперирането с клишетата на времето обаче е и иронично игрово, то води и до тяхното пренюансиране, което е безспорен белег за автентични критически заложби. Младостта на критика можем да усетим и в бодърстващия „съвременен“ дух, който отрича всякаква меланхолия в поезията за деца (така според него стихотворението „Дете на прозо-

реца“ на Ал. Геров не би трябвало да се адресира до децата). Особено характерно за литературнокритическата практика на автора е заклеването в съвременността, което се усеща на много места в тези текстове, но е принципно осмислено: *„истинското дарование минава несъмнено през съвременността“*. Ще добавя и два изкусителни примера за владеене на фин критически артистизъм: „Няма да се спирам сега на тези автори (...), за които създадените няколко сполучени стихотворения им дават упованието да пишат непрекъснато, да засипват редакциите си с ръкописи, и което е най-лошото, да издават почти всяка година и книга“[11]; „Остроумието в такива случаи има ефекта на стар виц. Хубав, но стар.“[12]

Встрани от удоволствието да се чете такава критика ще посоча нещо, което респектира и днес – патосът на Йордан Василев се надгражда над цялостната картина на литературата ни за деца през периода. Всичката литературна продукция, заедно с историческите сравнения и препоръчителните насоки, е поставена на длан и тогава позицията на критика действително тежи и може да провокира дискусии и полемики. Такава е откровената му цел и с една „неприятна реплика в разговора“[13].

Ала все пак не можем да не се попитаме риторично-съжалително: защо – дори и с подобно рядко присъствие на литературен критик от ранга на Йордан Василев в литературата ни за деца – тя не зае подобаващо място в културата ни и в литературнокритическото око на родната литература; как тази истински артистична и остра фраза и сериозна позиция не възпламениха страстите, както това стана с дискусии от типа на разгорялата се по страниците на в. „Литературен фронт“ около поетите на 40-те години на XX век. Главните участници в нея, Здравко Петров, Кръстьо Куюмджиев и Тончо Жечев, бяха също наричани „критици есеисти“, или „артистични критици“. Въпреки достойното отнасяне на такъв критик като Йордан Василев към литература-

та за деца – дали причината не се корени в ненарушимата инерция на нея да се гледа все като на чернова, при това безобидна, на литературата за възрастни? Така за кратко време с добри критици тя се сдобива, но със систематична и полемична, широка критика – не; специфика има, но специфично място в литературната и културната стратегия – също не.

Струва ми се, че Йордан Василев не е имал илюзии за трудността на битката за детската ни литература. Защото твърде песимистично напомня думите на Любен Каравелов като досущ валидни и след сто години: ***„Децата купуват и четат всякакъв боклук, който затъпява техните способности, самите издатели не могат да различат полезното от вредителното и не са в състояние да си съставят вярно понятие за оная книжовна нужда, която съответства на днешните съвременни потребности и която способства за народното развитие.“***

И след още петдесет години пак е същото, Йордане Василев!

Бележки:

[1] **Василев**, Й. За децата – съвременна поезия. // *Нар.* младеж, № 112, 12 май 1960.

[2] **Василев**, Й. Доверието. Анастас Стоянов. // *Септември*, 1962, № 2.

[3] Пак там.

[4] **Василев,** Й. Поема за една героична младост („Лиляна" от Бл. Димитрова). // *Пион.* ръководител, 1960, № 2.

[5] **Василев,** Й. Винаги при децата. // *Лит.* фронт, № 16, 18–24 февр. 1960.

[6] **Василев**, Й. Доверието. Анастас Стоянов. // *Септември*, 1962, № 2.

[7] **Василев,** Й. Съвременни задачи и стари истини (Поглед към поезията за деца). // *Септември*, 1963, № 8.

[8] Пак там.

[9] **Василев,** Й. Винаги при децата. // *Лит.* фронт, № 16, 18–24 февр. 1960.

[10] **Василев,** Й. Съвременни задачи и стари истини (Поглед към поезията за деца). // *Септември*, 1963, № 8.

[11] Пак там.

[12] Пак там.

[13] **Василев,** Й. Разговор за детската литература. Неприятна реплика в разговора. // *Пион.* ръководител, 1965, № 10.

Черен прах

Прахът като квинтесенция на източното познание*

Иван Христов

Аз пристигнах тук да погледна в миналото, не в бъдещето, защото последното тук го няма: то, каквото и да е, също е отпътувало оттук на север. Тук има само незавидно третокачествено настояще на трудолюбиви, но ограбени от интензивността на историята на това място хора.

Йосиф Бродски[1]

Ако е възможна Свобода без власт, това ще бъде Свободата на езика. Изгубеният рай ще се завърне като невъобразаем образ.

Николай Кънчев

„Книга за българския народ“ на Стоян Михайловски излиза през 1897 г. Йосиф Бродски пише своето есе „Пътуване до Истанбул“ през 1985 г., а „Нова книга за българския народ“ на Никола Георгиев излиза през 1991 г. Онова, което ме впечатли в трите текста, бе приблизително еднаквата регистрация на културни и обществени явления, наблюдавани в този край на света, в който имах неблагоразумието да се родя и аз. Приблизително, или по-

* Публикуваният тук текст е част от по-голямо литературно-философско есе върху три книги – „Книга за българския народ“ на Стоян Михайловски, „Нова книга за българския народ“ на Никола Георгиев и „Пътуване до Истанбул“ на Йосиф Бродски. (Б.а.)

скоро поразяващо еднакви, въпреки различните години на създаване на текстовете. Това ме накара да приема, че паралелът, който правя, е естествен. И трите текста изхождат от действителността, в която са живели или живеят техните автори, като се опитват да видят не само актуалното, но и общото и закономерното.

Най-ценното на тези произведения за мен е, че те правят опит да се погледне на проблемите за властта и управлението през призмата на литературата, която е много по-близо до същността на човека, отколкото която и да било партия или форма на управление.

Разбира се, когато човек види колко еднакви са деспотите, както и масата, която ги възкачва на техните пиедестали, независимо от епохите и времената, сигурно ще изпадне в депресия. Това е постоянното състояние на поетите от Изтока. Закономерността на явленията обезсмисля дори самоанализа, на който се надява авторът на „Нова"-та книга. Единствената утеха остава пребиваването в Словото, което ражда само себе си.

* * *

Аз твърдя тук, че империализмът, чиито вкаменелости като египетската, китайската, римската държава, индийския свят, света на исляма се запазват за столетия и хилядолетия и преминават от един завоевател в друг – мъртви тела, аморфни обездушени маси от хора, похабен материал на една голяма история – това трябва да се разбира като типичен символ на края. Империализмът е чиста цивилизация.

Освалд Шпенглер, „Културите и техните цивилизации"

Вглеждайки се в тази туристическа възможност (пътуване до Истанбул) и осъзнавайки невъзможността (поне засега) тя да се осъществи по принципа на плоскостта, т.е. като придвижване в

пространството (една стара българска мечта), избрах пътя, поценен за Бродски, а именно – пътуването на мисълта. Изглежда този град продължава да излъчва онази тотална енергия, чрез която индивидуалното протичане на времето за отделния човек бива репресирано от скоростта на протичане на историята. Онази история, след която няма нищо, не оставя нищо, освен субстанцията на безнадеждността и отчаянието – праха в градовете от Изтока.

Съдбата на този Град се оказва важна – особено когато човек живее в сянката на посланията, които тя излъчва, и се опитва да познае себе си, вглеждайки се в различните перспективи, които му задават времето и мястото на съществуване, властта като трето измерение на пространството. В края на краищата и Бродски, и Михайловски пътуват до този Град. Поетите го посещават, следвайки измеренията на мисълта, диктаторите – измеренията на пространството. И двата пътя са взаимно обречени от скоростта на протичане на историята. Тук бих могъл да изведа един нескопосан поетически принцип: *Когато скоростта на протичане на времето надхвърли човешките измерения, тя е равна на нула.*

*

И тъй като Бродски посещава този Град, изолирайки го в перспективата на погледа като възможност за проникване на заразата, а културите се разпространяват точно така, под формата на зараза, смятам пътуването, което правя, за по-здравословно, защото поетите посещават Истанбул тогава, когато става въпрос за деспотия и политическо зло.

И тъй като самата идея за Третия Рим не е чужда на българите и на българската история, смятам неслучването на тази история за случване в областта на духа. Има нещо симпатично в усилията на този малък народ да се представи за нещо голямо. Нещо лично-трагично в стремежите му да следва Големия Чужд

Път. Нещо комично в начина, по който осъществява Големите Проекти на епохите. Нещо специфично човешко в „грешките“, които задават физиономията му, предпочитането на малкия и толерантен поглед в перспективата на Голямата История, „грешките“, които рисуват точка, точка, запетая в окръглеността на нулата, предпочитана от деспотите.

*

В този смешен битов деспотизъм, до който все достигаме (и Михайловски, и Никола Георгиев говорят за изключеността на този народ от бъдещето), мисля, се крие възможността за преосмисляне на Пътя и оценяване на мъдростта на момента. Освен че репресира индивидуалното протичане на личното време, историята би могла да послужи за синтезиране на наличния опит и за оттласкване от мъртвата точка. Не времето прави човека, а човекът времето – една от идеите на Михайловски.

*

Като се вглеждам в праха по собствените си обувки, този прах, който е регистрирал и Яворов („В полите на Витоша“), материята, с която би могло да се опише ареалът на ощетените от интензивното протичане на историята люде, балканските сенки, тъмните субекти, мрачността на властта, каторгата, материята, в която единствено кристализира Опитът, в която се превръща Библиотеката, която влиза в очите и затруднява общуването с Другия, която придава своеобразната кафяво-жълта цветност на некомуникативния поглед, съвсем естествено идва сравнението между Вторият Рим и Неслучилия се Трети, български Рим.

*

„Книга за българския народ“ и „Нова книга за българския народ“ – повторяемостта на историята, самотността на пътуването

в сферата на идеите. Какво би станало ако владетелите следват рецептата на Бродски за съхраняване на отлятото в книги познание. Те биха били по-благоразумни. Как да прочетем времето, в което живеем, когато опитът, съхранен в книгите, днес е тотално маргинализиран. Библиотеката и Ханът:

Властта е хан, където хитреците
завземат най-разкошните салони.
(Стоян Михайловски, „Книга за българския народ"[2])

Разликата между действителността и идеала, принципът на двойното счетоводство (един от методите за прилагане на властта на Изток). Според Бродски пренебрегването на традиционното римско право от страна на Константин е основна причина за краха на неговия Град, пренебрегване на правилата, на необходимите ограничения за съществуването на една обща Свобода. Източното като непроменимо. Идеята за спрялото време. Втори поетически принцип: *Спрялостта на източното време се корени в подменимостта на човешкия живот като ценност сама по себе си.*

Без да съзнават, и владетелите, и народите на Изтока се оказват жертви на собствената си подменимост. Липсата на разбиране за ценността на човешкия живот превръща отделната личност в историческа жертва, попаднала в капана на Властта с главно В, Властта като лунна инстанция, за която са без значение както властникът, така и подчиненият.

* * *

Смятам, че в нашето общество и в онова, което сме, съществува дълбоко историческо измерение и вътре в подобно историческо пространство дискурсивните събития, произвели се от векове или години насам, са

твърде важни. Ние сме неотделно свързани с дискурсивните събития. В някакъв смисъл не сме нищо друго освен онова, което е било казано – от векове, месеци, седмици насам...

Мишел Фуко[3]

Властта е навсякъде. Тя действа в нас и извън нас. В нашето общество и в нашите лични взаимоотношения. Според Михайловски самоизолирането на личността от обществото води до мизантропизъм, но това е единственият начин да запазиш ръцете си чисти. Възможно ли е бягството от обществото и самозатварянето в себе си да бъде противодействие на вещите пипала на властта. Това е схоластическата гледна точка (по Бурдийо). Своеобразно оттегляне от света и от действието в света, за да бъдат те мислени. Гледна точка от позицията, на която се произвеждат мисли или думи, свободни от принудите и границите на историческата конюнктура. Тя позволява произвеждането на твърдения, претендиращи за универсална валидност – посредством отдръпването на изследователя от практическия контекст на анализираното явление. В този смисъл говорим за драматичното раздвоение на Михайловски между мисленето за света и действието в него. Това е позицията на интелектуалеца като коректив на властта. Поетът живее в словото, владетелят в действието. Властта и литературата. Разминаване между дискурса на властта и дискурса на литературата – драматизмът на Михайловски. Властта маргинализира литературата. Литературата днес е в незавидна позиция.

Много често обаче в тази своя маргинализираност литературата може да провиди различните начини за отместване на властовите механизми, за тяхното деактуализиране. Всеки текст притежава онова, от което властта се нуждае най-много. Способността да управлява и да бъде управляван. В тази своя функция текстовете не съществуват изолирано от властта. Те са вплетени

в сложни отношения с нея, те я поддържат или ѝ се противопоставят, раздвоени, колебаещи се, безразлични.

*

Времето в сблъсък с паметта разбира, че е нищожно.
Йосиф Бродски

Михайловски като поет, който винаги страни от конюнктурата. Като поет, погледнато от когото, поезията придобива други измерения. Критиката от неговото време неизменно го разглежда като чужд автор в българската традиция. Поет, който не говори със собственото си слово, а се обръща към самата литература. Поезия, която гъмжи от обяснения, цитати, самоцитати. Опит да се придобие автономността на литературата, нейното самобитуване, да се постигне автономността на литературата спрямо историята. Тя трябва да се очисти от всичко в нея, което не е литература, от онова, което властта би могла да употреби за нелитературни цели, и в същото време литературата като коректив на властта. Като поет от Изтока и в него, както у Бродски, има предубеденост за човешкото като злощастно дадено. Той е първият, който прави литература през литературата, през пластовете на световната литература, особено античната, древната. Историята у него не е памет, а просто лежи запечатана в ставащото. Михайловски е първият в българската литература, който разбира историята като непрекъснатост, съвремието е само момент. Именно гледната точка от позицията на вечността задава неговия морален патос. Пред лицето на вечността човек се отърсва от нечистоплътността на всекидневието и търси в себе си извечния човешки опит, добродетелите, които са способствали да съхрани човешката си същност. Позицията от гледна точка на вечността е висока морална позиция. Тя впримчва човека във всекидневното му съществуване и го кара всеки път, когато дей-

ства, да мисли за нравствената същност на постъпката. В този смисъл тя прави човека трагичен, колебаещ се, но и мислещ, отговорен. Тя превръща индивида в гражданин.

В своята поява той е пред настоящето и след належащото в българската литература. Оттук и самотността му в нея. У него има стремеж да разкрие паметта на българското слово. Паметта като необходимо условие за присъствието на личността, която изхожда от позицията на наличния човешки опит. Източното е употребено от него като начин да се изрази различието.

* * *

...робът е непоправим, когато обикне своето робство...

Стоян Михайловски

Така например синологът Токей обяснява как освободеният роб някак си губел своя социален статус и се оказвал препратен към една уединена оплаквателна субективност, към елегично съществуване, откъдето щял да извлича нови форми на власт и знание.

Жил Дельоз

Ако робството остане в социалната инфраструктура, то няма да закъснее да се възпроизведе в нов образ и подобие.

Никола Георгиев [4]

„Книга за българския народ“ и „Нова книга за българския народ“. Повторяемостта на историята. Чрез „източното“ Михайловски оспорва понятия за „западното“ като прогрес, еволюция:

Според страната и закона, чадо:
в Рим – Правило, в Станбул – Благоволение!

В тази перспектива се разкрива мисията на поета като носител на традиционните европейски добродетели. Моделът на „източното“ е наложен върху „своето“ с цел оразличаване. Така се постига ефектът на сатирата. Сякаш не е имало никакво Освобождение. Проблемът за управлението на Османската империя е твърде актуален. Нищо не се е променило, времето е спряло: „..или казано на по-човешки език, зачеркни короната и тури на нейно място петолъчка, вземи думата дворец и приший към нея едно „народен“ и преходът от монархия към република е готов“ (Н. Георгиев, „Нова книга...“).

Когато така се осъществяват промените, те не могат да се радват на историческа перспектива. Михайловски се обръща към цялата общност, но битува в съзнанието на малцина, „избрани“, или по-скоро само на тези, които не пренебрегват книгите. И това е вечният проблем за личността и масата. Вече споменахме за паметта и четенето на книги като необходимо условие за наличието на личността. Самото протичане на историята опровергава това твърдение, като показва незачитането на личността. Разликата между население и маса. Населението като цел на властта: „Интересът като съзнание на всеки от индивидите, съставляващи населението (каквито и да са интересите и индивидуалните въжделения на съставляващите го) – именно това ще бъде мишената и основният инструмент на управляването на населението.“ (М. Фуко) Масата – биовещество, предназначено за моделиране в ръцете на владетеля. Според Михайловски душата на масата обитават „едновременно ужас, мраз и мртвост“. Една от характеристиките на масата, това е патологията. За Фуко е много важен интересът като съзнание на всеки от индивидите, съставляващи населението. Съзнанието на масата е патологично. То е основен източник на деспотията. Маса и деспотия са две синонимични понятия.

Михайловски обаче се обръща не към масата, а към народа. Народът би трябвало да чете „Книга"-та и да знае какви средства използват деспотите, за да го управляват. Четейки „Книга"-та, масата ще се превърне в общност от индивиди, граждани, всеки със свое собствено съзнание; в народ, който ще следва своя собствен интерес, придобивайки власт чрез знанието. Това е фигурата на Паисий в нова културна ситуация. Когато знаят своята история, българите ще бъдат народ. Когато разберат как да управляват своята държава, ще станат граждани. Както научаваме обаче от предговора на „Нова"-та книга, нито владетелите, нито народът са чели и искат да знаят.

*

Един от образите на Михайловски, които битуват в мисленето за него, е образът на „гражданската съвест", образ, който той отстоява неотклонно. И това е позицията на интелектуалеца като коректив на властта. Съвестта е неизменен компонент на личността. Тя е свързана със съзнанието на индивида и отговорността, която той носи, когато действа, осъществявайки личния си интерес като част от общия интерес на населението. Масата – подобно на семейството – потиска личния интерес на индивида чрез инертността си. Тя е лишена от съзнание. Следователно и от възможност за избор. Оттук и колебанията – кой път да се следва, по кой път да вървим: „Като гледа човек съдбата на тоя народ, българския, който повече от век насам все трябва да е на път и все да върви нанякъде, кога на изток, кога на запад, иде му да каже: народ-Ахасфер. Добре, но прокълнатият на вечно странствуване евреин върви поне праволинейно, подир вътрешното си безпокойство. А ние?" (Н. Георгиев, „Нова книга...")

Може би това е само илюзията за следването на пътя. А в действителност стоим на едно място, като онези вкаменелости, за които говори Шпенглер – аморфни тела, обездушени маси от

хора, похабен материал на една голяма история. Това е предубедеността на Михайловски за човешкото като злощастно дадено.

* * *

Човек „литературничи" история, тръгвайки от някаква политическа действителност, която прави възможна тази история; човек „литературничи" политика, която все още не съществува, тръгвайки от някаква историческа истина.

Нима вярвате, че след като затворниците задействат панoптичния диспозитив и се настанят в кулата, нещата биха тръгнали много по-добре, отколкото ако там са надзирателите?

Мишел Фуко

И книгата на Михайловски, и книгата на Георгиев дълбоко се усъмняват в българската промяна. Раздвоение между дискурса на властта и дискурса на литературата. Героите на Възраждането са се превърнали в отрицание тъкмо на идеите на Възраждането.

Властта действа, съобразявайки се с моментното състояние на нещата. Тя е захваната за всекидневното им състояние – за разлика от литературата, която мисли за закономерното, трайното, вечното. По този начин властта на Изток има доста варварско отношение към управлението. То се изразява в невъзможността за преосмисляне на наследеното, за извличането на неговите положителни дадености и още повече в неговото разрушаване. Нагонът към разрушение е много силен в българската култура. Опирайки се на този нагон, властта разрушава концепцията за човешка еволюция, прогрес.

*

Проблемът за публичното мнение като коректив на бюрократично-административната власт и за мястото на интелектуалеца в това поле:

Словоохотливите газетари
говорят често за публично мнение;
у нас подобно нещо няма; впрочем,
и да го има – то е дим и вятър...

Михайловски като поет, който се опитва да конструира полето на публичното мнение и като такъв, потънал в критическо мълчание именно поради отсъствието на такова мнение. Разминаването между маса и интелигенция. Маргинализирането на интелигенцията като част от публичното мнение:

От учени мъже аз нямам нужда;
науката се ражда и усилва
във разномислие; а монархизмът
не може да вирее без единство
в душите.

В балканските страни държавата се създава рязко, изведнъж и неин коректив не е публичното мнение, а стереотипите на традиционното общество, които се поддържат от семейството. Така семейството се привнася като модел на държавно управление (не случайно великият везир подготвя за влизане във властта точно своя племенник), като по този начин блокира изкуството да се управлява: „Такъв тип семейство в такъв тип общество бута пред себе си старото и мачка индивидуалността на новото и новотата на индивидуалността." (Н. Георгиев, „Нова книга...")

Отсъствието на публично мнение се корени и в липсата на съзнание на индивидите за техния интерес като част от общия

интерес на населението, тъй като моделът на населението не съществува. На неговото място функционира моделът на семейството, гаранция за непроменимостта на малкия, затворен български бит – независимо към кого ще се присъедини страната ни.

*

Бъдеще не се полага.
Никола Георгиев

Моделът на семейството се обособява като модел, който цели запазването на властта, а не нейното канализиране в посока на населението. Ето защо въпреки своята устойчивост той е и дълбоко уязвим, тъй като съсредоточава разпределението на ресурсите в своите собствени граници, а масата остава недоволна. По този начин масата винаги остава в позиция на зареденост, откъдето ще бъде излъчен същият модел на „ново" политическо семейство.

В модела на семейството се корени и подменимостта на индивида. Както посочва Георгиев, функциите на този модел са биологично оцеляване и социално напредване, функции, които „не преизпълват семейството с нравственост и духовност, а още помалко с възможности за обособяване и оценностяване на индивида – в цялата история индивидът и индивидуалността са последна грижа". И дейността през Възраждането, и следосвобожденската дейност на хора като Стефан Стамболов са една и съща борба за символическа власт, излъчена от народа, или по-скоро от масата.

* * *

Тъй жалкото съзнание в страхливци ни обръща!... И яркий цвят на нашата решителност могъща бледней пред гъстий мрак на тези размишленья!... О, няма изход нашето опитване смело и горките ни размисли са сенки и виденья, и планът ни не се превръща в дело!

Стоян Михайловски, „Из „Хамлета"[5]

Недоверието в човека от епохата. Краят на Възраждането. Състоянието на кризис. Ренесансовата тема за лудостта („Лудите – те да са живи!"), която днес е кристализирала в темата за шизофренията като болест на нашето време. Може би тази тема става актуална в края на една епоха и началото на друга. Раздвоението – основен компонент на шизофреничното съзнание. Едва ли. Сложността на Михайловски като културно явление. В него непрекъснато се взаимопротивопоставят възрожденски и следосвобожденски жестове. Михайловски като човек, у когото си дават среща явления взаимнопротивоположни: Изток – Запад, автократизъм – демокрация, сатирик – философ, гражданин – отшелник и т.н. Само на българска почва е възможно толкова противоречиви тенденции да се съвместят в една личност. И това е свързано с ускорeността на развитието.

Спорът – чия е родината на Михайловски, Франция или България, е доста безсмислен, тъй като със зараждането на българския модернизъм се осъществява отваряне на националната тема в литературата ни към европейската. Поставят се основите на задълбочено философско осмисляне на художествените идеи. Около проекта „Мисъл" гравитират интелектуалци, получили своето образование в европейски университети. Ето защо е по-добре Михайловски да бъде разглеждан в общочовешки план. И все пак в неговата драма може да се види избледняването на европейската ценностна система с приближаването към Истанбул.

Една от основните причини за неговата неприспособимост в следосвобожденското време е чувството му за дълг към обществото, което той наследява от своите роднини – възрожденци в прекия и преносния смисъл, и което едва ли има по-висша еманация от думите: „Ако спечеля – печеля за цял народ“. Така, служейки на обществото, Михайловски се обрича на самотно служене. Неговото движение е това, което той препоръчва на своя народ чрез най-светлия химн – придобиване на знанието, гаранция за правилността на Пътя. Но колкото повече се приближава той към знанието, толкова повече обществото не се нуждае от него. Кому служи Михайловски?

Сблъсъкът между действителността и идеала. Неговото поведение се характеризира с едно непрестанно раздвоение на границата на две епохи. Много изследователи сравняват „Книга за българския народ“ с „Епопея на забравените“. Вазов като лечител. Михайловски като изобличител. Краят на Възраждането. Кризисът е неизбежен. Това е поредният неосъществен български проект. Според Михайловски покръстването на българите било насилствен акт, който довел до изкуствено приемане на християнството[6]. Българската нация като нация, обречена на подражание. Така българинът запазил в себе си езическата си същност. Като такъв той запазил и склонността си към жертвоприношения. И какво друго представлява литературната ни история, ако не една история на жертвоприношенията, история на напразно погубените човешки животи. Това е своеобразното балканско отношение на Властта с главно В към поетите. Те или са луди, или са мъртви. Незрелостта на българската литература се корени в рано прекъснатите човешки животи. Ето защо тя е по същество революционна. Когато поетите са живи, те не означават нищо. Мъртвите поети са вече емблеми. Те са лицата на кампанията, необходима за добиването на Властта. Старата максима: „Революцията изяжда своите деца.“

*

Българското възраждане – храмът вече е създаден, остава да се внесат иконите. Това прави Вазов. За Михайловски то не е достатъчно. Неговото питане по отношение на света надхвърля рамките на националното. Утопията, че човешката личност може да постигне своята свобода. Докъде стигат границите на свободата? Може би една от причините за неговия песимизъм е осъзнаването на невъзможността за постигане на свободата – човекът като граница на самия себе си. За какво им е на българите свобода, след като не знаят какво да правят с нея? Свободният човек е печален, безцелен. Всяка цел ограничава в своята посока. Неприспособимостта на Михайловски се корени в търсенето на идеалната свобода вътре в себе си.

Идеята за слабия Бог, която е водеща в ранното му творчество и която е брънката в посока „поетизация на злото" („Поема на злото"), е всъщност усъмняването на човека в самия себе си. През времето на Ренесанса човекът заема мястото на Бога в центъра на Вселената. Тази инверсия превръща човека в действаща личност, която, пребивавайки в света, желае да го променя, пречупвайки го през призмата на хуманитарните ценности, заложени като естествени в самия човек. В този смисъл следването на идеята за свободата като условие, без което човек не може да се развива, и стремежът към нейното постигане са основна характеристика на Българското възраждане. В български условия това може да се види в най-концентриран вид в Ботевата личност и творчество, в репликата към Бога: „а ти що си в мене Боже, / в мен, сърцето и душата". Човекът присвоява от Бога функцията на създател. Фигурата на слабото божество се явява едновременно с разколебаването на човека в самия себе си. Безсилен по отношение на себе си, човекът или ще повярва отново в Бог, или ще приеме своето безсмислие.

* * *

Идеята за Бог е важна както за Михйловски, така и за Бродски. Може би тя е един от основните концепти, в които мислим света. Разликата между западното и източното християнство за Бродски, най-общо казано, се изразява в следната формула: Църквата като Христова невеста и Църквата – държавна съпруга. Михайловски по същество има западно отношение към църквата и към Бога. Този негов начин на мислене му донася още главоболия. Той също е една от причините за неговата „неприспособимост". И всичко това заради нравствения принцип, който лежи в основата на неговото разбиране за човека, принцип доста чужд за българската действителност.

Нравствеността във взаимоотношенията между хората е необходимо условие за наличието на демокрация. В демократични условия човек действа, следвайки своята собствена нравствена мяра. Развращаването на нравите е основен принцип за утвърждаването на автокрацията.

Защо нравственият принцип на конципиране на света е толкова важен за Михайловски? Защото нравствеността е необходимо условие за разбиране на Свободата. Съвестта и нравствеността са важни компоненти от съдържанието на личността. Комбинацията от римско право и собствената логика на развитие на Римската църква се обособяват в етико-политическа система, рожба на чиято традиция е и самият Михайловски. Залегнала в основата на индивидуалното битие на личността, тази система поддържа нравствения принцип както като условие за обособяването на всеки индивид, така и като фактор, важен за социализирането на индивида в обществото. Нравствената мяра определя границите на Свободата, която е немислима без самоограничения.

Нравствеността на Запад е качество на индивида. На Изток тя бива поддържана от традицията на рода. В този смисъл източ-

ният човек е ужасно консервативен. Неговата ценностна система е почти непроменима. Формирана в условията на семейната среда, тя е самозатворена. Всяка форма на модернизиране е изкуствена и по същество представлява снобизъм.

Изтокът е преди всичко традиция на подчинението, на йерархията, на изгодата, на търговията, на приспособяването – традиция, в значителна степен чужда на принципите на нравствения абсолют. Пренебрегването на нравствеността води до пренебрегване на законите, върху които се крепи демокрацията. Пренебрегването на законите води до пренебрегване на личността.

* * *

Свободата е друго и друго е освобождение. Свободата, както рекох, е явление из вътрешния живот. Истинската свобода почнува непременно с морално възраждане. Освобождението е явление из външния живот. То е нещо вещественo. Свободата се добива чрез вековни усилия за превъзпитание. Освобождението може да бъде плод на едно щастливо военно действие – и да дойде в един ден. Българинът не е свободен: българинът е само освободен.

Стоян Михайловски[7]

Понеже смисълът на историята е в същината на структурите, а не в характера на декора.

Йосиф Бродски

Бащата на баща ми умря в робство, моят баща също. Не знам точно каква е разликата между инфаркта и инсулта. Може би нещо като разликата между Хитлер и Сталин, между Съветския съюз и Османската империя. Не знам каква съдба бих могъл да очаквам. Спомням си, че в годините на усилна безработица ба-

ща ми беше избягал в Гърция. Беше преминал границата нелегално и работеше там в един чифлик за жълти стотинки. После го хванаха и го екстрадираха. Единственото, което успя да донесе, бяха няколко стека цигари "Marlboro", които изпушихме за две седмици. Баща ми много се гордееше, че синът му пуши вносни цигари. По-късно, в разговор с приятели, преди да започне да споделя преживяното в Гърция, казваше: „Когато бях на Запад..." Така той спечелваше уважението на всички. Все пак беше посетил една демократична страна. Неговото докосване до гръцката класическа скулптура, литература, философия, до Фидий и Софокъл, до Сократ, до Перикъл и гръцката класическа демокрация се изразяваше в няколко стека вносни цигари, които ние изпушихме за две седмици. Седяхме на дървената пейка пред нашата къща, някъде в дълбоката провинция, нещо повече – някъде сред неизмитите крака на Европа. Лятото ни пържеше в своя черен казан, сякаш сме непоправими грешници. И ние пушихме цигари "Marlboro", дълго пушихме, а после кашляхме. От дробовете ни се въздигаше облак чер прах и лицата ни ставаха черни, и дървената пейка ставаше черна, и дълбоката провинция ставаше черна, и краката на Европа ставаха като краката на Африка, и слънцето дори почерняваше, а когато се обърнах, видях, че баща ми го няма.

Като се замисля само колко пъти са се проваляли опитите да бъде установена демокрацията по тези географски ширини. Изглежда наистина, независимо от смяната на столетия и хилядолетия, смяната на поколения след поколения, на деспоти след деспоти, на системи след системи, тук нищо няма да се промени. И цивилизацията на древните гърци, тяхната изваяна демокрация, за която са копнели толкова много времена, за нас ще остане само един мраморен сън. Нещо, което сме били, преди да се родим. Черният прах от градовете на Изтока, субстанция – противоположна на гръцкия мрамор.

Бих искал да запазя вярата, че не всичко е загубено. Бих искал да спотая усмивката на презрение. Все пак Словото съществува. Него го има. Смятам, че *постигнатата в Слово свобода е по-ценна от веществената, защото тя не може да бъде отнета* – последен поетически принцип.

В крайна сметка повторяемостта на книгите е гаранция за това. Навярно точно това е имал предвид Бродски, когато казва, че изкуството едва ли ще спаси света, но отделният човек може да бъде спасен, винаги.

Бележки:

[1] Тук и нататък цитатите са по: **Бродски**, Й. Изотникъде с любов. Прев. Б. Ламбовски. С., 1994.

[2] Тук и нататък цитатите са по: **Михайловски**, С. Книга за българския народ. // Михайловски, С. Избр. съч. Т. 1. С., 1960.

[3] Тук и нататък цитатите са по: **Фуко**, М. Власт. С., 1997, с. 20.

[4] Тук и нататък цитатите са по: **Георгиев**, Н. Нова книга за българския народ. С., 1991.

[5] **Михайловски**, С. Из „Хамлета" (Волен превод). // Михайловски, С. Божествен размирник. С., 1987, с. 232.

[6] **Михайловски**, С. Как западат и се провалят държавите. // *Защо* сме такива? С., 1994, с. 110.

[7] Пак там, с. 102.

Едно ухание в литературния салон

Нина Иванова

Когато сто години чаканият принц пристига в замъка на Спящата красавица, той вижда целия двор осеян с тела на хора и животни. Но принцовете – освен млади, влюбени и храбри (както твърди Шарл Перо) – очевидно са и наблюдателни: принцът веднага съобразява, че щом носовете на пазачите са *пъпчиви*, то значи техните собственици са живи. И второ, щом в чашите им още има капки червено вино, то значи те са заспали, тъй както са си пили. Такива едни отрадни заключения!

Това обаче, върху което привличам вашето внимание, са капките червено вино. След като за сто години виното не е успяло да се изпари докрай от чашите, вероятно същата съдба ще да е сполетяла и Парфюма на унгарската кралица.

Но да започнем отначало.

Редактирам превод на приказката „Спящата красавица“ от Шарл Перо. Кралят вече е забранил употребата на вретена в своите земи и петнайсет-шестнайсет години по-късно заминава с кралицата в далечно имение. Принцесата, останала без надзор, тича из замъка и се качва в кулата, където се убожда на вретеното и заспива. Насъбират се много хора и се мъчат да я свестят: пръскат лицето ѝ с вода, развързват шнуровете на корсета ѝ, масажират ръцете ѝ, разтриват слепоочието ѝ с Парфюма на унгарската кралица, но нищо не помага. Привлечен от шума, кралят се качва в кулата… и така нататък.

Тук в две последователни изречения съседстват скрупульозно описание и пълна немара към фабулата.

Шарл Перо е сметнал за необходимо да съобщи точно с какво е разтривано челото на принцесата, но вече е забравил, че преди няма и страница е отпратил краля и кралицата в далечно имение. Ако вестител ги беше повикал обратно по случай инцидента, то кралят нямаше да се „качи, привлечен от шума".

Привлечена от несъответствието, реших, че парфюмът е някак особено важен и трябва да потърся сведения за него, но преди това отброих и другите „реалии", които Перо вмята в хода на своя съвсем не безизкусен разказ (за самата небезизкусност ще стане дума по-нататък).

В „Спящата красавица" тези „реалии" са пет. Поставям думата в кавички, защото две от тях са не само нереални, но изобщо не става ясно защо са споменати и какъв смисъл носят. Затова пък други две са съвсем реални и дори учудват с битовостта си, а петата, също реална и също внезапно битова, е забулена в легенди.

1. Кралство Матакен

Принцесата се е убола на вретеното и вече спи, а добрата фея, която е заменила смъртта на девойчето със стогодишен сън, е далеч – чак в кралство Матакен, намиращо се на „дванайсет хиляди левги". Една стара френска левга (lieue) се равнява на около 4 километра – тоест феята е в някакво кралство, отдалечено на около 50 000 километра. Явно е важно да се подчертае, че феята е мно-о-ого надалеч. (Всъщност прекомерно надалеч – да припомня, че дължината на екватора е около 40 000 километра.) Но защо именно в кралство Матакен, а не например „през девет земи в десета" или „вдън гори тилилейски"? Името само те примамва да му търсиш смисъла. Моите опити бяха неуспешни. Намерих един-единствен етимологичен разбор, който стига до из-

вода, че кралството се нарича „петкратна смърт“, но защо, авторът на разбора също недоумява.

2. Император Канталабют

Изведнъж в приказката се появява и човек със собствено име (извън Зора и Ден – децата на Спящата красавица). Нито принцът, нито майка му, нито съпругата му имат имена. Принцът вече е крал, довел е в двореца жена си и децата и трябва да отиде на война срещу своя съсед, император Канталабют. Въпросният Канталабют повече така и не се споменава. Защо е важно единствен той да има име, остава неясно. Не се разбира и значението на самата дума – един английски или американски автор безцеремонно я „превежда“ като „Граф на планината“, обаче чете и изписва погрешно самото име: не „Cantalabutte“, а „Contalabutte“ (което може да се разчлени на Conte a la butte и да се преведе така).

3. Старомодната яка

Тя изниква насред най-прочувствения пасаж в приказката. Принцесата и принцът са се срещнали и приказват вече цели четири часа. Но всички други в замъка, също вече разбудени, примират от глад (понеже не са влюбени – както уточнява авторът). Ето защо придворната дама подканя на висок глас високопоставената двойка да заповяда на трапезата. Принцът помага на принцесата да стане от ложето. Тя е напълно облечена – отново се чувства длъжен да уточни авторът, – при това прекрасно. И продължава: принцът не споменал на принцесата, че роклята ѝ е като на *баба ми*, с висока яка, защото всъщност това ни най-малко не я загрозявало.

4. Сос „Робер“

Това е най-стряскащата реалия в приказката. Майката на младия крал, определена от него за регентка, иска да изяде Спящата

красавица, Зора и Ден непременно със „сос „Робер". Може би този сос е фигурирал в обичайното меню на един висок благородник? Или пък е придружавал някой особен деликатес? Да уточня, че това е сос за печено или задушено месо, особено за мозък. И се прави от масло, лук, брашно, бяло вино, пилешки бульон, сол и горчица.

5. Парфюмът на унгарската кралица

Ето го и него. Той се оказа всеизвестен – първият голям европейски парфюм на спиртна основа, бащата (или по-скоро майката – „вода") на одеколона. Съставът му е описван различно, защото същинската рецепта не е достигнала до наши дни. Общо е обаче мнението, че най-важната му съставка е розмаринът. Останалите са – с вариации: лавандула, бергамот, жасмин, амбра, лимон, розови листенца, мента и тъй нататък.

Една френска авторка простодушно се провиква, че надали на света има човек, който да не знае прочутата легенда за унгарската кралица. Легендата обаче се оказа не една и затова ще я разкажа вкратце с всички нейни разклонения, които намерих.

През 1367 (1370, 1380) година неизвестен монах ботаник създава за унгарската кралица този парфюм. Благодарение на благовонието владетелката – бидейки на седемдесет (или осемдесет) години, парализирана, скована от артрит, грохнала – се преобразява така, че съблазнява двайсет и пет годишния полски крал и се омъжва за него. Според едни източници течността е само парфюм, според други е и средство за подмладяване и разкрасяване, според трети тя е и лекарство за вътрешно и външно приложение, а според четвърти освен всичко изброено дотук е и афродизиак. Изобщо – дамска панацея. Но така или иначе парфюмът е прочут и е действителен, а при това е и пионерът в тази изискана територия на европейската култура. (На розмарин, бергамот и амбра е ухаела, твърди се, мадам Дьо Севинье – впрочем съвре-

менница на Перо, една от най-финитe интелектуалки в историята на Франция и всепризнато най-добрата описателка на френските салони.)

А коя е фамозната седем(осем)десетгодишна съблазнителка? В различните разкази кралицата се нарича ту Елизабет (Ержебет – за по-автентично), ту Изабела, ту Жана. Но тъй като годините на създаването на парфюма с нищожните си колебания могат все пак да служат за ориентир, а и се търси кралица, свързана с Унгария, избрах две владетелки, запомнени от историографията и същевременно достойни да бъдат увековечени в капризната памет на устното предание. Всъщност те са и роднини – омъжени са за двама братя.

Едната е Жана I Анжуйска. Тя е изключително пригодна за легендарен живот, макар че съвсем не доживява до 70(80)-годишна възраст, а и се омъжва за мнозина, но не и за полския крал: умира (удушена е), преди да навърши шейсет, а при създаването на парфюма е в началото на четирийсетте си години. Съдбата ѝ е дотам осеяна с перипетии, че вдъхновява Фредерик Мистрал да съчини драма за нея.

Втората е Елизабет Босненска. Тя е истинска унгарска кралица консорт, а става и кралица на Полша, въпреки че не се омъжва за полския крал, ами си е женена за него, когато той е възцарен на полския престол. (Да не говорим, че според титлата на своя съпруг е кралица и на България!) Тя пък е обезглавена, при това на 39-годишна възраст.

Жана I Анжуйска (1326–1382), кралица на Неапол и Сицилия, графиня на Прованс и Форкалкие, е красива, умна, страстна и не особено образована жена. Обвинена е в убийството на своя съпруг Андре Унгарски (1327–1345) и неговият брат, знаменитият унгарски крал Луи I Велики, нахлува в Неапол и принуждава кралицата да се оттегли за известно време в Прованс.

Според един вариант на легендата тъкмо тук, в Прованс, тя

получава парфюма в дар от френския крал Шарл V Мъдри (1338–1380). (Шарл V е голям покровител на литературата и изкуствата и между другото тъкмо през 1367 година, сочена с най-голяма честота като рождена година на парфюма, той основава първата френска кралска библиотека. Какво приятно съвпадение – и толкова уместно тук!)

После Жана се омъжва още три пъти. През 1370 г. осиновява и обявява за свой наследник Шарл III дьо Дюрас (1345–1386), но през 1380 г. оставя кралството си в наследство на Луи I Анжуйски (1339–1384). Шарл III завладява кралството през 1381 година и урежда убийството на „майка" си. Луи Анжуйски напразно се мъчи да придобие приписаната му собственост и умира, а Шарл пък (действителен крал на Унгария в продължение на 38 дни) бива убит по поръчка на вдовицата на Луи Унгарски, Елизабет Босненска, която го надживява само с месеци и на свой ред е посечена.

Елизабет Босненска (1337–1386) е втора съпруга на унгарския крал Луи I Велики (1326–1382). Този храбър владетел води победни битки срещу войските на султан Мурад I на Балканския полуостров. Славата му е толкова голяма, че през 1370 г. поляците го обявяват за свой крал, още повече че неговата майка – Елизабет Полска – е дъщеря на Ладислас I Къси (1306–1333), крал на Полша.

Елизабет Босненска е властна жена. Луи I нарежда при неговата смърт дъщеря им Хедвига да бъде кралица на Унгария, а Мария – кралица на Полша. Елизабет обаче престъпва заповедите на съпруга си и само седмица след неговата кончина обявява Мария за кралица и на двете страни, за да може да бъде фактическата господарка. Полските благородници обаче недоволстват и Хедвига (Ядвига) става тяхна кралица. Унгарците пък съсичат Елизабет и за малко да обезглавят и Мария (1371–1395), спасена от своя годеник и възцарена през 1387 година заедно с него.

Това са фактите, които не само се разминават изцяло със сюжета на легендата, ами носят и съвършено друг дух. Какви ти парфюми насред тези вероломства и хвърчащи глави? Все едно четем „Синята тетрадка“ на Зошченко.

Но време е да зададем въпроса: защо всъщност Шарл Перо вмята тези очевидно излишни финтифлюшки – парфюми, яки, сосове – в своето повествование? И отговорът е: те са очевидно излишни само в повествованието, което почти всички ние познаваме, а то не е автентично. Изглежда, че първият превод на приказките на Шарл Перо без преразказваници и съкращаваници датира едва от недалечната 1992 година (работа на Тодорка Минева, отличена с награда на Съюза на преводачите за 1994 година; издание на „Дамян Яков“).

Изобщо, приказките на Шарл Перо битуват на български език доста безобразно окълцани (за разлика от немалко преводи на английски, испански и италиански, които прегледах). А тези истории показват една много добре темперирана приказкова реч. (Под „добро темпериране“ тук разбирам ненатрапчиво и елегантно съ-звучие.)

За хората, които не са чели достоверен превод, ще кажа, че Шарл Перо съвсем не е простодушен вдетинен дядко, макар да е възрастен, когато публикува своите всеизвестни истории. Приказките му не разчитат единствено на увлекателността и на поучителността на един бързо протичащ сюжет. Речта на автора е промислена, дори бих казала, *пресметната* така, че да доставя удоволствие със собствената си плът, извън „приложните функции“ на приказката – възпитаващата и развличащата. Ще нарека тази реч „фриволна“ заради нейната пълна непринуденост, съчетана с ведра, артистична, дори капризна смяна на интонациите: един лекокрил афоризъм, един лаконичен каламбур, един внезапен битов щрих – и ето че слушателят, може би разсеян, може би

неспособен на продължителна концентрация на вниманието, се оживява. И не само той. Като изкусен писател Шарл Перо се съобразява не единствено със слушателя, по презумпция детето, но и с читателя – майката, гувернантката, бабата, салонната дама.

И тъй като споменавам думата „изкусен", може би да припомня: с приказките си Шарл Перо премества целия жанр от фолклора в литературата; той е, тъй да се каже, професионален писател (макар и висш държавен чиновник, юрист); той е, още повече, член на Френската академия и неин библиотекар; той е равностоен противник на Никола Боало и воюва с него против превъзнасянето на античността за сметка на съвременността; той е поет във века и в двора на Луи XIV, Краля Слънце, а същевременно е притежател на осем къщи в Париж и на дворец в провинцията; той е, накрая, от първото поколение обитатели на двореца Версай, а брат му, Клод Перо, е архитект на източната фасада на двореца. Никакъв наивитет и никаква простосмъртност не може да се очакват от него.

Твърди се, че сам той не ценял особено своите приказки, затова и в първото издание на „Истории, или приказки от стари времена" (1697) те са подписани с името на неговия единайсетгодишен син – Пиер Перо д'Арманкур. В предговора към второто издание на събраните приказки обаче Шарл Перо обстойно и страстно изтъква достойнствата на народните приказки и тяхната задача – да възпитават децата в мъдрост и в добродетелност чрез развлечение. Целта им той формулира в една пленително излята фраза, която се изкушавам да цитирам тук: приказките „са посети семена, които на пръв поглед раждат само пориви на радост или тъга, но които непременно разцъфват в добри наклонности".

Та когато принцът коленичи пред ложето на Спящата красавица, той няма как да не усети аромата на Парфюма на унгарска-

та кралица, така както е бил достатъчно зорък да види капките червено вино в чашите на спящите слуги. Но ние няма как да усетим уханието на розмарин и няма как да видим пъпчивите носове на пазачите.

Факт е, че преразказът и адаптацията са вездесъщите сечива изобщо на културата, предназначена за деца – „Уолт Дисни" създаде агресивна и хомогенна детска цивилизация, завладя с нея кажи-речи цял свят и едни от конквистадорите ѝ са именно елементаризиращият преразказ и бутафорното доизмисляне. Недопустими във „високата" литература, те безгрижно и безочливо си безчинстват в „детската", кой знае защо винаги смятана за някак доста по-нисичка. (Направо изумително е как си позволяваме да се отнасяме с пренебрежение към литературата, която е предопределила в голяма степен собствения ни духовен строй. Всеки от нас помни до гроб, като важна, и то пълнокръвна част от собствената си същина, книгите, които е прочел в предпубертета, и все пак, само да попорасне, гледа на детската книжнина с едно саморазбиращо се, съвършено естествено високомерие.)

В случая с приказките на Шарл Перо се проявяват – не знам точно как да ги нарека – две коренно противоположни умонастроения, които атакуват историите откъм двата полюса, но с еднакви оръжия, и постигат съкрушителна победа.

От една страна, очевидно е, че приказките на Шарл Перо се числят към литературата за деца, а в тази територия открай време си цари произвол.

От друга страна обаче, приказките на Шарл Перо, очевидно е, не са написани само (или най-вече) за деца. Това е тип салонна литература. Ето защо е съвсем ясно, че за да станат годни за деца, приказките трябва да бъдат „опростени". Именно тази рецептивна нагласа е споделяна на практика от почти всички български преводачи и издатели на Шарл Перо.

Е, „Пътешествията на Гъливер“ или „Приключенията на Робинзон Крузо“, или „Тримата мускетари“ пък изобщо не са писани за деца. И все пак те се издават и в автентичния си вид – макар и по-рядко напоследък.

Може (и е редно) да ми бъде възразено, че целият финес на „Спящата красавица“, който изтъквам тук, изобщо не може да бъде усетен например от едно тригодишно момче. Но това не е и нужно. Просто на тригодишното момче *още* няма да му бъде четена тази приказка.

Можеш да избираш, разбира се, но не и да фалшифицираш.

Понеже да окастриш от „Спящата красавица“ остроумните вмятания, каламбурите, сентенциите, дяволитите усмивки; да заличиш цялата ѝ не толкова стилова, колкото смислова, съдържателна елегантност, пък да вземеш и/или да резнеш половината от нея и после да твърдиш, че това е приказка от Шарл Перо, си е фалшификация.

Знаете ли например какво казва Спящата красавица, когато отваря очи след стогодишния си сън и зърва прекрасния принц? Тя възкликва: „Вие ли сте, принце мой? Доста дълго бяхте очакван тук.“

И така, за да заключа: преди повече от триста години Шарл Перо въвежда приказката (тази пепеляшка) в салона на високата литература. Ние обаче май не сме забелязали това. Надявам се скоро нашите високомерно вирнати носове да доловят уханието, което се разнася около литературата за деца, нищо че понякога яката ѝ е като на *баба ми*. Понеже засега (и най-вече точно сега), падне ли ни в ръцете, просто сграбчваме тази яка – и я отпорваме!

Сирачествата на душата

Наталия Андреева

В началото на 1978 г. българската литература преживя една от най-големите си загуби – умря големият Атанас Далчев, духовната опора на няколко поколения български литератори.

Преживявах тази смърт не само за всички, но и твърде лично. Той беше българският поет, когото най-много бях харесвала и с когото освен това ни свързваше близо двегодишно познанство. За възрастта, на която бях тогава, това изглеждаше като една малка вечност.

Далчев беше помогнал и за излизането на първите ми стихове в литературния печат, пращайки ме от свое име при още съвсем младия тогава поет и редактор в списание „Пламък“ Иван Цанев. Поради тази причина го възприемах не само като един от моите учители по поезия, но и като близък човек.

Няма друга област от призванието, където връзките между хората да са така съдбовни, както в литературата. За изкуствата има училища, в тях се създават естествени взаимозависимости между преподавател и ученик, които не е задължително да продължат и в живота. Но няма на света такова училище, което може да произведе дипломиран писател. Точно поради това в отношенията между литератори са преплетени и приятелство, и ученичество, и чиракуване, и стажуване, и пристрастия, и всичко онова, което го има и в живота освен в училището.

Литературата е занимание за духовно самотни хора. Повиканият в света на словото идва с тази самота в себе си и целият му

последващ живот е къде повече, къде по-малко успешен опит да се приспособи съм нея, да я надмогне или поне да я осмисли. Стефан Цанев описа това състояние твърде добре в стихотворението „Когато се ражда поет", посветено на Миряна Башева.

И така, мислех, че светът свършва с тази моя и негова – на света, загуба. Преследваше ме чувство за изоставеност, едно сирачество на душата, което изживявах с цялата интензивност на още младите си тогава сетива. Въпреки това, или може би – още повече поради това, моята обвързаност с литературата продължаваше да блещука като неугасващо пламъче в далечината.

В основата на запознанството ми с Блага Димитрова са именно тази самота и една книга – „Младостта на Багряна", и продължението ѝ „Дни черни и бели", написани в съавторство с Йордан Василев и излезли през 1975 г. Спомням си, че успях да си купя двутомника от софийската антикварна книжарница, намираща се по онова време на улица „Граф Игнатиев".

Прочетох го на един дъх.

Да си призная, дотогава Багряна не беше сред предпочитаните от мене автори. Но на фона на партийните лозунгарства и възпяването на символите на социалистическото индустриално безумие книгата за Багряна и нейния живот приличаха на малък оазис сред все по-разширяващата се пустиня на диктатурата.

Тя, разбира се, не беше посрещната радушно от официалното марксистко литературознание, което явно беше разчитало на един по-изгладен и идейно изблизан образ на Багряна. Вместо това то се беше натъкнало на разказ за жив човек с неговите проблеми, болки, страсти, любови, възходи, падения и разбира се, значимо литературно присъствие. Догмата се беше препънала в добросъвестността на двамата изследователи – качества, с каквито тя нито беше свикнала да оперира, нито искаше да ги толерира по какъвто и да е начин.

По същото онова време из въздуха витаеше една дума, която още никой не се осмеляваше да произнесе официално. Десет години след събитията в Чехословакия стагнацията в обществения, политическия, а оттам – и в литературния живот беше така силна, че социализмът изглеждаше още по-непоклатим и вечен от времената на най-кървавия си период. Затова думата „дисидент", изричана по отношение на Блага Димитрова, се произнасяше под сурдинка и в повечето случаи с едва сдържан правоверен гняв.

Официалната теза беше, че в България дисиденти няма и не може да има. Че българите, и особено техният авангард – художественотворческата интелигенция (един от множеството твърдо битуващи шаблони в тогавашната ни реч) са „беззаветно предани на социализма (разбирай Москва) и на БКП (разбирай КПСС)". Системата се опитваше да прикрие все по-разширяващата се пукнатина по своето уродливо лице. Но въпреки всичките ѝ усилия упорито се говореше, че книгата на Блага Димитрова и Йордан Василев за пореден път е допринесла за увеличаването на тази пукнатина.

Бяха времена, когато процъфтяваха иносказателността и метафората. Дори невинни на пръв поглед явления се тълкуваха като антирежимни и носещи опасност за „народната" власт, установена от група човеконенавистни червени олигарси.

Горният слух ме накара да посегна към книгата, но само нейната качественост – да я дочета докрай. А след прочита, непоканена, да застана пред вратата на един дом на улица „Паренсов". Носейки стихове за мнение. На вратата се показа висока, красива жена. Помня как стреснато я загледах. Тя беше руса, синеока и от нея струеше нещо, което тогава почти не се срещаше сред сивотата на социалистическото ни всекидневие: тя излъчваше аристократичност. Сякаш не кости, а някаква вътрешна уплътненост я държеше на крака, с добре изправен гръбнак и горда осанка.

После, когато гледах как този гръбнак все повече се превива под тежестта на времето, продължавах да се чудя защо аристократичността въпреки това не изчезва. Днес знам, тя ѝ е била вътрешно присъща.

Уговорихме се да се обадя по-късно по телефона. Измина доста време, преди да се реша на това. Причината беше в онази неувереност, която младият човек изпитва при първите си стъпки в едно поприще като литературата.

Но един ден това най-после стана, добре школуваният и изпълнен с добронамереност глас ме покани на гости и така за първи път прекрачих прага на един дом, в който бе съдено да прекарам доста от предстоящите години.

Тя отдели на стиховете ми повече от час. Говореше за добрите им страни, подчертаваше някои слабости в тях, някои езикови несъвършенства. Но накрая настоя да идвам и занапред и да нося новите си неща. В това време в хола влезе висок, много красив мъж. Тя го погледна и каза: „Всъщност Данчо пръв ми обърна внимание върху Вашите стихове. Прочете ги и ми каза непременно да ги погледна и да Ви поканя на разговор."

От изреченото разбрах, че това е Йордан Василев. Така този човек, който винаги тихо и незабележимо прекосяваше хола на път към другата стая, без да каже една излишна дума, освен редовния си поздрав, ми подари едно от най-необикновените приятелства на моя живот.

Усещането за духовно сирачество постепенно се разсея с годините. Обаждах се редовно и често ѝ гостувах. Говорехме за книги, за писатели, тя ми стана нещо като втори ориентир в литературата. Това гледане през чужди очи на текстовете и породилите ги събития всъщност е университетът на писателя.

Вярно е, че без Божието не може да се постигне нищо в тази област, но Човешкото е това, което маркира пътя на духа, за да не се изгуби той в лабиринта от служебни постове, привилегии,

конюнктура и посредственост. А времето, в което израснахме и живяхме, особено предразполагаше към това.

Колкото повече опознавах двамата автори на „антирежимната" книга, толкова повече нарастваше недоумението ми. Тези хора не бяха някакви бунтари или революционери, а само добросъвестни писатели, учени и изследователи. Бяха си свършили отлично работата, а вместо награда бяха удостоени с недобросъвестен шум около имената им. Този шум ги преследва и до днес.

С течението на времето започнах да разбирам, че дисидентството на Блага Димитрова и Йордан Василев се изразява в това, че те си позволяват лукса да се държат като реални хора в един свят на кървавочервен сюрреализъм. Че се опитват да мислят в света на догмата. Че искат да останат почтени към истината във време, когато това не се толерира.

Веднъж споделих с нея, че от известно време работя на бюрото на Боян Пенев. Бях попаднала на квартира при негови роднини и вътре още стоеше едно масивно, облечено в зелена материя бюро, от което те не искаха да се лишат, нито имаха друго място, където да го съхраняват. Така разговорът се пренесе и към книгата, за която вече стана дума в началото. И оттам – към двете поетеси – Багряна и Габе, съпътствали краткия живот на критика Боян Пенев. Говорехме за ревността и приятелството им. За огорчението на съпругата от това, че са представили реалистично картината на този литературно-любовен триъгълник, без да се влияят от светски и приятелски съображения.

Сякаш като по поръчка телефонът иззвъня. Отсреща беше Дора Габе. Помислих си весело, че някаква телепатична връзка може би я е повикала точно в този момент. Блага обясни на Дора Габе, че има гости, и я помоли да отложат техния разговор.

Върна се и седна срещу мен. Тогава ѝ признах, че в моето съзнание тя е свързана с Далчев по някакъв съдбовен начин, и то именно посредством тази книга за Пенев, Габе и Багряна. Та-

ка бяха протекли събитията от живота ми, че подобна връзка наистина съществуваше: преминавайки през него, тя обвърза тези хора от няколко литературни поколения чрез личното ми преживяване.

Разговорът ни някак естествено премина към Далчев. Бях останала с впечатлението, че той е живял доста изолирано през последните години от живота си. На раздяла ми беше дал името си, за да го ползвам навсякъде, където мисля, че може да ми послужи. „Но – беше добавил той с огорчение – страхувам се, че то повече ще Ви навреди, отколкото да Ви помогне."

Блага опровергава основанието за подобно чувство. „Напротив – каза тя, – всички от нашето поколение стояхме така плътно около него, че никога не сме го оставяли сам."

Изведнъж ѝ дадох право. Неговото име ми беше помогнало, не навредило, както бе предположил той. Странно, но думите ѝ разсеяха няколко доста мрачни облака над главата ми. Мислех си, че щом един поет от ранга на Далчев е живял в подобна изолация, каква ли ще е съдбата на останалите? Но тогава през нейните очи видях и другата гледна точка – че този поет е бил обичан от следващото поколение и едва ли е бил толкова самотен, колкото му се е струвало на самия него през последните години от живота му.

Тя никога няма да научи с колко оптимизъм ме заредиха тогава нейните думи. Оптимизъм, който ужасно ми липсваше през онези първи години в столичния град.

И Блага ме поведе за ръка през годините и литературата. Най-красивото във всичко това беше, че тя боравеше с историята не само като литератор, но и като очевидец. Онова, което ме беше привлякло навремето в книгата за Багряна, стана с течение на годините един от най-ценните подаръци, които съм получила през живота си. Разказите ѝ живеят в мен и до днес, те са моите пътеводители в огромния литературен мегаполис.

Някак се опитвам да съвместя в съзнанието си онова, което беше, с онова, което последва. Втурването ѝ в политиката, после горчивото разочарование от нея. Есетата, писани през последните години от живота ѝ, с гората от отрицателни реакции за книгата ѝ „Лице", върху която напълно опитомени от тоталитарната система критичета си пробваха нечистите пера. Не художествени недостатъци на книгата им бяха проблемът, а заплахата, виснала над догмата, над устоите на захлупилата като тежък похлупак страната ни власт на червената олигархия. И не на последно място – онова, което правеше дори плах опит да пренареди ценностите на историята, както и тези на литературата, да доведе до нов прочит на събитията по време на и няколко десетилетия след 9 септември 1944.

Днес нещата постепенно застават на местата си. Не без битка, не без болка, не без горчиви колизии на съвестта и опити за изличаване на историческата ни памет.

Има и куриози. Спомням си как няколко години след смъртта на Далчев един мастит литературен критик и храненик на Системата написа, че значението на Далчев е намаляло и той постепенно престава да играе онази съдбовна роля за следващите поколения, каквато е играл дотогава. Днес никой не си спомня за писанията на онзи храненик, а Далчев е все така значим и неговата роля за всяко следващо поколение расте с течение на времето.

Наскоро прочетох в мрежата, че Блага Димитрова днес не е интересна никому освен на няколко литературни ценители и приятели. „И вечно шумят горите", както обичат да илюстрират германците поредната глупост, изречена от поредния самоизживяващ се като литератор сноб. За да опровергая подобни неоснователни надежди, достатъчно е да назова едно заглавие – „Отклонение", и една строфа, която децата и до днес си разменят по форумите, както правехме същото в ученическите си лексикони навремето ние:

Не, ние не можем да бъдем добри познати.
Няма среда в любовта.
Бяхме най-близки... Затуй отсега нататък
ще сме най-чужди в света.

Блага Димитрова няма да бъде забравена, времето само ще отсее онова, което е за ползване от хората, от другото, което е обект на литературоведството.

Критиката, и в особена степен българската, се слави със своите самозвани пророци. На кого ли не предсказа тя смъртта – на този или онзи значим писател, на самата книга, на литературата като цяло. Но въпреки това рафтовете на книжарниците продължават да се огъват от тежестта на книгите, духовният човек не тръгва наникъде, без поне едно томче в куфара си, а мрежата се пълни с все повече проза и стихове, наред с другата информация. Да перифразираме Марк Твен: „Слуховете за смъртта на литературата са твърде преувеличени." Такива са те и за този или онзи писател.

Огромен е дългът ми към Блага Димитрова. В миналото винаги си мислех, че ако събитията следват своя естествен ход и един ден тя си отиде преди мен, някак си ще мога да ѝ платя този дълг с незабрава.

Днес с почти непреодолима тъга гледам към този настъпил вече ден. Не знаех, че толкова ще боли, не знаех, че с такава трудност ще вадя думите от себе си!

Е, какво, ние се спасихме с бягство, осигурихме си добър и дълъг живот. Но тези, които ни напуснаха, винаги ще ни дърпат обратно, в едно минало, където всички сме още живи, още сме приятели, съмишленици и колеги. Ала тази поредна ненавременна загуба (макар че всяка загуба на близък човек е ненавременна) ме научи на нещо важно – че няма спасение поединично, че е сладко само спасението вкупом.

Мнозина от нас днес са се превърнали в приятели на сенки, които затъмняват новия ни живот. Поради това светлината в него не е достатъчна и навярно никога няма да бъде.

С всяка смърт една частица от нас се преселва отвъд. Колкото повече близки хора губим, толкова по-малка част от нас остава на тази земя. А онова, което остава, често няма нищо общо с нас и е само обвивката на едно отдавна състояло се бягство.

„Кога ще се върне?“, чувам Блага да пита приятелката ми.

Миглена съвестно ми препредава думите ѝ.

Аз смотолевям нещо от рода, че засега нямам такива намерения.

Нямам никакви намерения всъщност. България ме е потресла, отчаяла, обезверила, разболяла, отблъснала. Ще се връщам все по-рядко там, през все по-големи периоди от време. И не ще намирам вече нищо от стария, познат ми свят, а новият изобщо няма да ме привлича.

В деня, когато я погребваха, отидох в Мюнхен. По едно странно стечение на обстоятелствата Писателската къща се намира точно до гръцката църква. Не исках да се сбогувам с нея в католически храм и след като не можех да си отида в България за погребението ѝ, реших да я изпратя поне в най-близката до нас православна църква.

Купих свещ, запалих я. Вътре нямаше жива душа. Не, не плачех, само ми беше пусто и празно, сякаш бях по-обезлюдена и от храма. Помолих я да ми прости, че ме нямаше през последните години в живота ѝ. Че ме няма и в този ден, за да я изпратя до вратата на духовния ѝ дом, както навремето изпратих Далчев.

После седнах да обядвам в Писателския ресторант до църквата. И изведнъж я видях да седи на празния стол до мен. Така правехме някога, когато се срещахме извън дома ѝ. Само че сега тя беше млада – такава, каквато я видях за първи път в рамката

на вратата на нейното жилище. Усмихна се, впери поглед в мен, дори леко ми кимна, и миг след това до масата отново стоеше само празният стол.

Сълзите ми изведнъж рукнаха.

Оттогава вече не казвам: „Отивам в Мюнхен“, а „Отивам да се видя с Блага“. И до мен винаги има един празен стол – за всеки случай, ако тя реши да се върне.

Откакто по-голямата част от мен се пресели заедно с близките ми хора отвъд, вече мога да виждам онези, които са там. Всичко ги вика: една случайна дума, някаква стара книга, някаква уличка, напомняща ми нещо от родината, някаква ситуация. Границите между реално и отвъдно постепенно се размиват, душата расте и става все по-опитна във финитe материи. Така тя навярно се съпротивлява срещу своето сирачество.

Ние сме пътници между световете и присъствието ни в едния е задължително отсъствие от другия. Въпросът на Далчев: „Защо не можем наведнъж да бъдем и тук, и там?“, постепенно намира за мен своя логичен отговор: Да, ние не можем да бъдем едновременно и тук, и там, но можем да бъдем и ТУК, и ТАМ.

Това, което тялото не го може, го може душата на човека. А сирачеството навярно е плод на отказ да се възползваме от тази своя могъща даденост. Но кой е толкова глупав, че да се откаже завинаги от едно подобно предимство?

Блага, ето, отварям входната врата на вашата жилищна кооперация на улица „Паренсов“. Не се изкачвам по стълбите, летя. Отново съм на двадесет и три, стискам в ръката си свитък стихове. В другата ти нося цветя. Знам, че ще ме упрекнеш, че си харча парите за цветя, но аз ще ти отговоря хитро, че в мига, когато нямам пари да ти купя дори цветя, значи наистина съм обедняла и едва тогава можеш да ме окайваш.

Ти ми отваряш, сякаш си ме чакала зад вратата. Усмихваш се заговорнически, влизаме в преддверието, после в хола. Фикусът все така расте – огромен, хищен и дълголетен, много по-дълголетен от нас навярно. Сядаме. От кухнята се носи аромат на сладкиши, домашната ти помощница ги прави за нас. От кафето се вдига приятна топла пара. Сервираш го в леки, ефирни чашки.

На вратата се появява една възрастна жена. Вече е много стара, смее се на нещо свое си. „Моята майка отново е детенце!“ – казваш ти, докато я прибираш обратно в стаята ѝ. И пак сядаш на стола срещу мен. Тъкмо пием кафето си, когато през хола преминава твоят млад съпруг. Съзнателно държащ се на втори план както винаги, той поздравява сдържано, прекосява хола и отива по някакви свои си дела.

От детската стая тихо зазвучава пиано. Дъщеря ти Ха е още ученичка, свири нещо, упражнява се. През хола преминава черно-бяла котка. Нея още я нямаше тогава, защото строгата ти майка не позволяваше да държите вкъщи котки, но днес всичко вече е възможно. Вземаш я в ръце, така те имам на снимка, затова не може без котката.

Изведнъж телефонът иззвънява. Споглеждаме се и се засмиваме съзаклятнически. Това е Дора Габе, разбира се. Този звън прави стените прозрачни и те изчезват постепенно. С него в стаята ти нахлуват Боян Пенев, Елисавета Багряна, Петър Динеков, Пейо Яворов, Весела Василева, Атанас Далчев и всички други хора на духа, за които си ми разказвала през дългите години на нашето приятелство. Те бъбрят нещо, смеят се, говорят си. Чашите за кафе по масата постепенно се увеличават. Ще стигнат ли сладкишите? Разбира се, нали днес всичко е възможно.

Къде съм попаднала, в някакъв Клуб на мъртвите поети ли? В Музея на литературата ли? В Залата на безсмъртните ли, където ти винаги беше моят неизменен Вергилий?

Поведи ме по тези неизбродни пътеки на Словото! Накарай ме да се почувствам пак душа с хиляди роднини! Не оставяй сирачеството да ме превземе за пореден път!

Ти се усмихваш и отново ме повеждаш.

7 юли 2005
Германия

Библиография на трудовете на Йордан Василев

Нелма Вълчева, Иван Христов

Книги:

1. **Димитрова**, Блага и др. Младостта на Багряна и нейните спътници / Бл. Димитрова, Йордан Василев. – Пловдив : Хр. Г. Данов, 1975. – 376 с.

2. изд. – София : БАН, 1993. – 400 с.

2. **Димитрова**, Блага и др. Дни черни и бели : Елисавета Багряна – наблюдения и разговори / Бл. Димитрова, Йордан Василев. – София : Наука и изкуство, 1975. – 376 с.

2. изд. – София : БАН, 1993. – 335 с.

3. Иван Хаджийски в българската култура : [Изследване]. – София : БАН, 1988. – 209 с.

4. Мнения : Бълг. критици, публицисти и есеисти. – София : Бълг. писател, 1989. – 296 с.

5. Христо Радевски : Лит. анкета. – София : Цвят, 1993. – 424 с. Кн. е изд. с конкурс на Нац. център по книгоиздаване.

6. Литература : [Учебн.] за XI клас на СОУ / Й. Василев и др. – София : Просвета, 1993. – 176 с. : с ил.

Др. авт.: В. Дойчева, И. Димитрова, С. Янев.

7. Христоматия по литература : За XI кл. на СОУ / Състав. Й. Василев, В. Дойчева, И. Димитрова, С. Янев. – София : Просвета, 1994. – 288 с.

8. **Димитрова**, Блага и др. Кръстопътна среща : Документ. новела / Бл. Димитрова, Йордан Василев. – София : Балкани, 1999. – 112 с. : с ил.

9. Женски силуети : Етюди. – [София] : Тих Ивел, 2000. – 134 с. : с ил., портр.

10. Българско слово за всекиго / [Състав.] София : РК Тих–Ивел, 2001, 363 с. : с ил.

Именен показалец с данни за споменатите лица.

11. Патила и радости : Спомени. Свидетелства. Сюжети. Сбогувания. Споделяния. Снимки. Срещи. – София : РК Тих–Ивел, 2002. – 394 с. : с портр., факс.

Именен показалец.

Студии, статии, рецензии (подбор):

12. За децата – съвременна поезия. // *Нар.* младеж, № 112, 12 май 1960, с. 3.

13. По пътя на майсторството. // *Студ.* трибуна, № 37, 1960, с. 6.

За поезията на Вл. Башев.

14. Книгата и художникът. // *Лит.* новини, № 20, 31 ян. 1962, с. 2.

15. Съвременни задачи и стари истини : Поглед към поезията за деца. // *Септември,* 1963, № 8, с. 226–241.

16. В спор със съвременниците и със себе си // *Учит.* дело, № 31, 16 апр. 1965.

Рец. за: М. *Николов.* Антон Страшимиров : Моногр. очерк. – София : Наука и изкуство,1965. – 170 с.

17. Кратка среща с историята. // *Нар.* култура, № 43, 23 окт. 1965, с. 5.

Рец. за: С. *Радев.* Погледи върху литературата и изкуството и лични спомени. – София : Бълг. писател, 1965. – 444 с.

18. Бележки за четири книги и за фантастичната литература. // *Лит.* фронт, 1965, № 27, с. 2.

19. Разговор за детската литература : Неприятна реплика в разговора. // *Пион.* ръководител, 1965, № 10, с. 25–28.

20. Станислав Лем. // *Студ.* трибуна, № 16, 11 ян. 1966, с. 6.

21. Фантастика и реализъм. // *Лит.* фронт, № 16, 13 апр. 1967, с. 2.

22. Минко Николов. // *Нар.* младеж, № 6, 8 ян. 1967, с. 4.

23. Критикът в своето творчество : Една година от смъртта на Минко Николов. // *Септември,* 1968, № 1, с. 166–177.

24. Николай Хайтов. // *Нар.* култура, № 22, 31 май 1969, с. 2.

25. Пътят на критика : (Борис Делчев на 60 години). // *Лит.* мисъл, 1970, № 1, с. 116–120.

26. „Критически делници" от Кръстьо Куюмджиев : [Рецензия]. // *Лит.* мисъл, 1973, № 1, с 141–147.

27. Прозата на Яворов през погледа на критиката. // *Лит.* история, 1978, № 3, с. 19–33.

Също и в: *Яворов* – раздвоеният и единният : Нови изследвания. – София, 1980, с. 207–232.

28. Биография на една книга : „Българският Великден" [от Тончо Жечев]. // *Поглед,* № 30, 23 юли 1979, с. 5.

29. Софиянецът Симеон Радев : По случай 100 г. от рождението му. // *София,* 1979, № 1, с. 11–12.

30. Равносметка на един живот. // *Нар.* култура, № 11, 13 март 1981, с. 7.

Рец. за: Т. *Боров.* Книга и литература : Студии, статии 1923–1980 и малко спомени. – София, 1981. – 453 с.

31. Христо Смирненски. // *София,* 1981, № 11, с. 36–37.

В рубр. Немислими без София.

32. Валери Петров в началото на своя път. // *Пламък,* 1982, № 4, с. 91–101.

33. Симеон Радев преди „Строителите...“. // *Лит.* история, 1983, № 10, с. 44–58.

34. Духовен прочит (1881–1882). // *Периодика* и литература. Т. 1. – София, 1985, с. 162–178.

35. Журнал „Съвременний показател“ (1885). // *Периодика* и литература. Т. 1. – София, 1985, с. 278–291.

36. Заря (1890) / Й. Василев, Н. Иванова. // *Периодика* и литература. Т. 1. – София, 1985, с. 554–557.

37. Сборник за народни умотворения, наука и книжнина (1889–1942) / Й. Василев, Г. Рупчев, Н. Иванова. // *Периодика* и литература. Т. 1. – София, 1985, с. 473–511.

38. Таласъм (1890). // *Периодика* и литература. Т. 1. – София, 1985, с. 955–962.

39. Труд (1887–1892) / Й. Василев, С. Георгиева. // *Периодика* и литература. Т. 1. – София, 1985, с. 367–399.

40. 80 години от рождението на Иван Хаджийски : Разностранно дарование. // *Бълг.* журналист, 1987, № 10, с. 28–30.

41. Социалнопсихологическите портрети на Иван Хаджийски. // *Лит.* мисъл, 1987, № 5, с. 78–94.

42. Българското възраждане през XIX век. // *АБВ*, № 41, 11 окт. 1988, с. 2.

Бел. за кн. на С. Радев „Македония и Българското възраждане през XIX век“. – София, 1943. – 316 с.

43. Литературен жанр и социална психология в творчеството на Иван Хаджийски до „Бит и душевност на нашия народ“. // *Втори* международен конгрес по българистика. София, 23 май–4 юни 1986. Доклади. Т. 12. – София, 1988, с. 302–308.

44. Народна книга за Апостола и за неговия народ. // *Пламък*, 1988, № 2, с. 163–169.

За романа на Яна Язова „Левски“.

45. Сто години неизвестност : Литературноисторическа новела. // *Септември*, 1988, № 9, с. 122–160.

46. Неосъществеността у Боян Пенев. // *Пламък,* 1989, № 2, с. 132–137.

47. Периодика и литература: едно крупно дело : Интервю. // *Бълг.* журналист, 1989, № 2, с. 21–24.

Разговора води Видка Николова.

48. Ботев и реторическата традиция. // *Околчица,* 1990, с. 76–81.

49. Ироник и страдалец [Георги Марков]. // *АБВ,* № 2, 9 ян. 1990, с. 6.

50. Певец на природата, бард на социалната правда или партиен агитатор? : Христо Радевски на 90 г. // *Лит.* форум, № 41, 13–19 окт. 1993, с. 3.

51. Художник (1905–1909). // *Периодика* и литература. Т. 3. – София, 1994, с. 215–232.

52. Институтът като инициатор на научни изследвания. // *Лит.* мисъл, 1997/1998, № 1, с. 41–46.

(50 години Институт за литература).

53. В памет на Тончо Жечев – критика, писателя, приятеля. // *Лит.* мисъл, 1999, № 2, с. 187–188.

Също и в: *Вечните* страсти български : Почит към Тончо Жечев. – София, 2004, с. 515–516.

54. Името му остана чисто и уважавано : В памет на Тончо Жечев – критика, писателя, приятеля. // *Труд,* № 167, 22 юни 2000, с. 10.

55. Младост на старини : Дора Габе – между любовта и поезията. // *Демокрация,* № 209, 11 авг. 2000, с. 18–19.

Бележки за авторите

Веселина Димитрова (1957) – учител. Автор на статии и студии в поредицата „Периодика и литература“, в която се включва през 1979 г. благодарение на стажантски курс, ръководен от Йордан Василев. Автор и на: „Нови анализи на литературни творби. За обучението в 5. клас“ (2002), „Нови анализи на литературни творби. За обучението в 6. клас“ (2002); „Интерпретативни съчинения по литература“ (съвм. с В. Ляхова, 2003), „Съчинение-разсъждение“ (съвм. с В. Ляхова, 2003).

Вихрен Чернокожев (1951) – доктор по филология, старши научен сътрудник в Института за литература при БАН. Изследва явления на българската литература след Освобождението. Голяма част от работите му са върху проблемите на сатирата. Редактор на поредицата „Периодика и литература“. Литературен критик. Автор на книгите: „Безпощадният мечтател. Книга за Димитър Подвързачов“ (1986), „Българският смях“ (1994), „Врати към смисъла“ (2000), „Другият бряг на думите“ (2002).

Дана Хронкова (1930) – чешки българист – професор по литература и преводач. След като завършва българистика и бохемистика във Философския факултет на Карловия Университет в Прага, работи в Славянския институт при Чехословашката академия на науките, после в Института по чешка и световна литература. В момента преподава българска литература от Вазов до наши дни в Пражкия философски факултет. В центъра на вниманието ѝ е новата българска литература, предимно модерните течения от 90-те години на XIX до 20-те години на XX век и някои съвременни литературни явления. Занимава се с рецепцията на българската литература в Чехия, с чешко-българските литературни и културни отношения и с проблемите на превода, особено на поезията. На тези въпроси е посветена и редица нейни литера-

турни студии. Автор е на чешките речници на българската литература, библиографии на българска литература, преведена на чешки ез. и др. Преводач на творби от Иван Вазов, Елин Пелин, Гео Милев, Николай Райнов, Атанас Далчев, Рачо Стоянов, Ран Босилек, Веселин Ханчев, Валери Петров, Блага Димитрова, Радой Ралин, Константин Павлов, Вера Мутафчиева, Вътьо Раковски, Любомир Николов и др. Съставител на издания с преводи на творби от Пенчо Славейков, Пейо Яворов, Никола Фурнаджиев, Атанас Далчев, Никола Вапцаров, Дора Габе, Вътьо Раковски, на Антология на десет съвременни български поети и др.

Евелина Белчева (1954) – доктор по филология, главен асистент в департамента за езиково обучение на СУ „Св. Климент Охридски". Изследва българския роман от 60-те и 70-те години на XX век и творчеството на Блага Димитрова. Заедно с Йордан Василев работи върху пълното издание на съчиненията на Бл. Димитрова.

Едвин Сугарев (1953) – доктор по филология, научен сътрудник в Института за литература при БАН. Изследовател на българския модернизъм и авангардизъм. Литературен критик. Главен редактор на „Литературен вестник". Поет. Автор на изследването „Българският експресионизъм" (1989) и на множество поетически книги.

Елка Димитрова (1971) – доктор по филология, научен сътрудник в Института за литература при БАН. Изследовател на българския модернизъм и авангардизъм. Литературен критик. Поет и преводач. Автор на изследването „Изгубената история (Аспекти на митологичното и историчното в българската поезия от 20-те години на XX век)" (2001), на няколко сборника „Нови анализи на литературни творби", както и на стихосбирките „Великденски смях" (1993) и „Кръгът" (1998).

Иван Христов (1978) – редовен докторант по нова българска литература в Института за литература при БАН. Работи върху дисертация на тема: „Кръгът *Стрелец* и идеята за родното". Литературен критик. Поет. Автор на стихосбирките: „Сбогом, деветнайсти век" (2001) и „Бдин" (2004).

Наталия Андреева (1955) – поет и писател, преводач, журналист, литературен критик. От 1991 г. живее в Германия и сътрудничи на редица авторитетни немски издания, а още и на издания в Австрия и Унгария. В края на 90-те години издава електронното списание за българска литература „Литеос“ (“Liteos”).Автор на поетическите книги „През пукнатината на сърцето“ (1983), „Фенерите на ада“ (1995); “Ein Blick von oben” (Германия, 1999), “Rose, Kreuz und Freiheit / Роза, кръст и свобода” (Германия, 2002) и на сборниците с новели „Плач по невъзможното“ (1989) и „Зелена, любя те“ (1990).

Нелма Вълчева (1950) – филолог-българист и библиограф, експерт в областта на информационната и библиографска дейност, библиограф в Института за литература. Библиографски редактор и съставител на библиографии: *Унгарската книга в България*, *Бесарабските българи*, Теодор Траянов, Иван Вазов, Елин Пелин, Атанас Далчев и др.

Нина Иванова (1957) – редактор в издателство „Дамян Яков“. Автор на статии и студии в поредицата „Периодика и литература“, в която се включва през 1979 г. благодарение на стажантски курс, ръководен от Йордан Василев.

Огняна Георгиева-Тенева (1959) – доктор по филология, завеждащ редакцията на сп. „Български език и литература“ и уредник-редактор на сп. „Критика“. Автор на статии и студии в поредицата „Периодика и литература“, в която се включва през 1979 г. благодарение на стажантски курс, ръководен от Йордан Василев. Литературен историк. Изследва проблеми на българската историческа проза след Първата световна война. Работи и в сферата на литературното образование в средното училище. Автор на книгите „Литература и исторически мит“ (2002) и „История славянобългарска“ от Паисий Хилендарски“ (2003).

Пенка Ватова (1959) – доктор по филология, старши научен сътрудник в Института за литература при БАН. Изследовател на литературната периодика след Освобождението и на културната идентичност на българите зад граница. Редактор на поредицата „Периодика и литера-

тура“, в която се включва като автор от 1979 г. благодарение на стажантски курс, ръководен от Йордан Василев. Литературен критик. Автор на книгата „Корените и короната (Сп. „Хемус“ – между емблемите на малцинството и белезите на приобщаването)“ (2001) и на стихосбирките „Прохождане през мрака“ (1992), „Стъпки по первaза“ (1996) и „Чаени листа“ (2005).

Румен Шивачев (1958) – литературовед в Института за литература при БАН. Изследовател на българската литература след Освобождението, на литературните архиви на Иван Шишманов, д-р Кръстьо Кръстев, Михаил Арнаудов, Боян Пенев, Спиридон Казанджиев и др. Работи върху дисертация на тема „Бай Ганьо – мит и образ“. Участник в поредицата „Периодика и литература“. Автор-съставител на книгата „Другият д-р Кръстев. Дневници, писма и статии“ (2003).

Румяна Дамянова (1949) – доктор по филология, старши научен сътрудник в Института за литература при БАН. Изследовател на Българското възраждане. Участник в поредицата „Периодика и литература“ – при подготовката на т. 1 работи заедно с Йордан Василев. Автор на книгите: „Илия Волен. Литературна анкета“ (1980), „Писмата в културата на Българското възраждане“ (1995) и „Отвъд текстовете: културни механизми на Възраждането“ (2004).

Светлана Стойчева (1959) – доктор по филология, доцент, преподавател по българска и детска литература в СУ „Св. Климент Охридски“ и НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“. Изследовател на проблемите на българската приказка. Литературен критик. Автор на книгата „Приказките на Николай Райнов – между магиката и декорацията“ (1995).

Цвета Трифонова (1944) – литературовед в Института за литература при БАН, литературен историк, текстолог, изследовател на литературните архиви. Автор на книгите: „Архив Никола Вапцаров. Аналитичен опис“ (1990), „Писатели и досиета“ (2004) и „Никола Вапцаров. Текстът и сянката“ (2004).

Цветанка Атанасова (1950) – доктор по филология, старши научен сътрудник в Института за литература при БАН. Изследовател на българския модернизъм и символизъм. Автор на множество статии и студии върху автори и проблеми на новата и съвременната българска литература, публикувани в научни издания. Редактор на поредицата „Периодика и литература". Литературен критик. Автор на книгата „Кръгът *Мисъл*" (1991).

МОСТОВЕ

Сборник в чест на 70-годишнината на Йордан Василев

Съставител: Пенка Ватова
Редактори: Нина Иванова, Огняна Георгиева-Тенева, Пенка Ватова
Дизайн на корицата: Мартин Митов
Коректори: Веселина Димитрова, Нина Иванова

Формат: 16/60/84
13 коли

Издателски център „Боян Пенев“ – Институт за литература
РК ТИХ–ИВЕЛ

Печат: РК ТИХ–ИВЕЛ

Тази книга е посветена
на един мостостроител.
Изглежда, че житейската,
професионалната,
творческата задача
на Йордан Василев
е да строи мостове – между
епохи в литературата,
между култури, между
научни дисциплини,
между автори
и читатели, и най-сетне –
между хора.
Ето че рожденият му ден
отново прехвърля мостове,
за да събере в един том
негови ученици, колеги
и приятели.

Цена 5 лв.