II 7044

Вечните страсти

почит към ТОНЧО ЖЕЧЕВ

български

Институт за литература към БАН

КОРПОРАЦИЯ РАЗВИТИЕ КДА

886.7.09 (082)

В 6670

П 7044

Инв. № 9947

ЧИТАЛИЯ

БАН
БИБЛИОТЕКА

ДАР

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

П 7044

ЧИТАЛНЯ

Съдържание

Румяна Дамянова. Човекът граница / **13**

Roumiana Damianova. The Boundary Man / **17**

Юлия Кръстева. Цветан Тодоров. Асен Игнатов. Посвещения / **20**

Николай Аретов. Трите вери през погледа на Софроний Врачански и проблемът за религиозната толерантност / **22**

Сава Сивриев. Новомъчениците (Мит и история в литературата ни през XIX век) / **33**

Кирил Топалов. Балканският Великден или страстите български (Увод към Ригас и Раковски с изводи от Тончо Жечев) / **45**

Елена Тачева. Брашовската група в кръговете на ранновъзрожденската литература / **53**

Николай Чернокожев. „Рибният буквар" – раждането на човека / **65**

Лиляна Минкова. Между патриархалната идилия и цивилизацията („Павел и Виржиния" и „Индийската хижа" от Бернарден дьо Сен Пиер в преводната литература на Българското възраждане) / **76**

Георги Велев. Загадъчността на българката / **88**

Яни Милчаков. Българският цариградски цензор и неговите европейски лица / **96**

Надежда Драгова. Петко Р. Славейков в спомените на ученика му хаджи Никола Атанасов (1855–1923) / **110**

Радосвет Коларов. Из звуковите кодове у Ботев / **134**

Мариана Тодорова. Едно необикновено приятелство / **536**

Цветан Тодоров. Множествената личност / **547**

Юлия Кръстева. Тончо Жечев – един от големите в културата ни
(Разговора води Магда Карабелова) / **556**

Янис Моциос. Моят приятел Тончо Жечев / **561**

Йордан Радичков. Тончо Жечев / **568**

Светлин Русев. Тончо Жечев / **569**

Дьорд Сонди. Един разговор с Тончо Жечев / **571**

Тончо Жечев. Мила Антоанета / **576**

Тончо Жечев. Юбилейно / **578**

Тончо Жечев. Amor fati – Да обичаме съдбата си
(Из разговор на Игор Марковски с Тончо Жечев
в предаването на БНТ „Всяка неделя“) / **580**

Иванка Томова-Манова. Биографични данни
за чл.-кор. проф. дфн Тончо Жечев / **587**

Contents

Roumiana Damianova. The Boundary Man / **13**

Julia Kristeva. Tsvetan Todorov. Asen Ignatov Dedications / **20**

Nicolay Aretov. The Three Creeds Through the Eyes of Sophronuis of Vratsa and the Problem of Religious Tolerance / **22**

Sava Savriev. The New Martyrs
(Myth and History in Bulgarian 19thc. Literature) / **33**

Kiril Topalov. The Balkan Easter or the Passions of Bulgaria
(An Introduction to Rigas and Rakovsky with Conclusions
by Toncho Zhechev) / **45**

Elena Tacheva. The Brashow Group in the Circles
of Early Revival Literature / **53**

Nikolay Chernokozhev. The Fish Primer – The Birth of Man / **65**

Liliana Minkova. Between the Patriarchal Idyll and Civilization
(Pavel and Virginia and The Indian Cabin by Bernarden de Sant Pierre
in the Translations of the Bulgarian Revival) / **76**

Georgi Velev. The Ìystery of the Bulgarian Woman / **88**

Yani Milchakov. The Bulgarian Censor in Istanbul
and His European Faces / **96**

Nadezhda Dragova. Petko R. Slaveikov in the Memories
of His Student hadji Nikola Atanasov (1855–1923) / **110**

Radosvet Kolarov. On Sound Codes in Botev / **134**

Kamen Mikhailov. The Prosodic Contextuality of Botev's Poetry / **150**

Encho Moutafov. Bulgarian Culture Towards Zakhary Stoyanov (Why the Narrator and Journalist was Reduced to the Author of the *Notes*) / **165**

Tsvetan Rakovsky. Recently – Before and After Notes on the Bulgarian Uprisings / **177**

Lubomir Stamatov. Ivan Vazov – From Discords to The Lilac Smelled to Me / **188**

Edvin Sougarev. Don Quixote and Bai Ganio / **201**

Zhivko Ivanov. Toncho Zhechev and the Bulgarian Readings of Bai Ganio / **211**

Dobrin Dobrev. Nuances in the Metaphorics of Evil (Bai Ganio Runs Elections) / **222**

Marieta Ivanova-Girginova. The Myth of Grandmastership in Two Bulgarian Plays / **232**

Bissera Dakova. Bulgarian Symbolisms / **248**

Penka Vatova. The Style of Anton Strashimirov's Journalism after 9 June 1923 / **254**

Elka Dimitrova. The Story of Perdition and Resurrection (Nikola Fournadzhiev's *Spring Wind* as a Mythic Articulation of History) / **263**

Teresa Dombec. Regarding the Utopia of Freedom in Geo Milev / **275**

Milena Kirova. Yovkov, *Indzhe* and the Oedipus Myth / **283**

Lyudmila Grigorova. Female Characters in the Prose of Dimitar Dimov and Yordan Yovkov. Dimensions of the Modern and the Classic / **300**

Tsveta Trifonova. A Saga for the Absent Book – the Novel *War* by Yana Yazova / **314**

Elka Traykova. Repentance and Conflicts in Literary Criticism / **333**

Stoyan Iliev. Minko Nikolov's Intellectual Drama / **340**

Miroslav Dachev. The Known And/Or Unknown Atanas Slavov. Fragments of a Book of Confessions / **356**

Nikolai Zvezdanov. *Noah's Arch* as a Horizon and Translucency of Being / **363**

Ivan Rouskov. Recording the Absent
(Notes on an Element of Radichkov's Poetics) / **376**

Evelina Belcheva. Words – to "Chase the Dark"
(Existential Problems in Blaga Dimitrova's Poetical Collection *Day-Life*
in the Mirror of *Avalanche*) / **387**

Elka Konstantinova. Christianity as Spiritual Health / **399**

Kalin Mikhailov. The Christological Narrative Model
in Victor Hugo's *Les Miserables* / **416**

Plamen Panayotov. An Inevitability Whose Insight Never Comes
(Death in *The Death of Ivan Illich*) / **428**

Assen Ignatov. Harmony and Disharmony / **440**

Magda Karabelova. The Cycles of Ulysses
and the Universal Theory of Homecoming / **443**

Kleo Protohristova. The Myth of Ulysses
and the Utopia of the Homecoming / **458**

Boyan Manchev. The Eternal Homecoming of Ulysses.
Toncho Zhechev's National-Exotic Project / **469**

Dimitar Kirkov. Passion and Insight. *The Story and the Theories*
of a Pigmalion by Toncho Zhechev / **475**

Georgi Gachev. On to Tradition! Toncho Zhechev – the Balkan Thinker / **485**

Elena Mikhailovska. Of Toncho Zhechev – the Friend, but also on some
of his Ideas / **499**

Milena Tsaneva. Some Memories of Toncho Zhechev / **508**

Yordan Vassilev. Toncho Zhechev – the Critic, the Writer, the Friend / **515**

Petar Velchev. A Page from Our Literary Life / **517**

Georgi Tsankov. The Two Returns of the Man Who Craved Repetition / **527**

Mariana Todorova. An Extraordinary Friendship / **536**

Tsvetan Todorov. A Multiple Personality / **547**

Julia Kristeva. Toncho Zhechev – One of the Great Figures
in Bulgarian Culture (interviewed by Magda Karabelova) / **556**

Yannis Motsios. My Friend Toncho Zhechev / **561**

Yordan Radichkov. Toncho Zhechev / **568**

Svetlin Rousev. Toncho Zhechev / **569**

György Szondi. A Conversation with Toncho Zhechev / **571**

Toncho Zhechev. Dear Antoinetta / **576**

Toncho Zhechev. Ànniversary Speech / **578**

Toncho Zhechev. Amor fati – Let's Love Our Fate
(From the conversation of Igor Markovsky with Toncho Zhechev
on *Vsyaka Nedelya* on the Bulgarian National Television) / **580**

Ivanka Tomova-Manova. Biographical Data
about corresponding member Prof. DPhil Toncho Zhechev / **587**

Румяна Дамянова
Институт за литература – БАН

Човекът граница

Има личности, които стават изразители на обществени и културни потребности, тенденции и очаквания. В дейността им изкристализират назрели нужди, самото общество усеща необходимостта от промени или трансформации и търси техния изразител. Тези личности се превръщат в катализатори на процеси, латентно зреещи в общественото мислене, дават израз на възможности, които се очаква да бъдат отключени, материализирани.

Тези потребности и тенденции – в целия дълговечен развой на българската култура – се осъществяват от ЛИЧНОСТИ ГРАНИЦИ. Те събират в себе си старото с новото, пресрещайки старото с кълновете на новото. Чрез тези личности се извършват промени, творческа еволюция, създават се модели. Тръгвайки от старото, осмислено и преоценено, те прекрачват в новото, като го осъществяват в себе си и чрез себе си. Защото в известен смисъл те са МЕЖДАТА. В историята на българската духовност има много такива значими личности, утвърдили чрез мисълта и делото си идеята за държавност, митологизиращия патриотичен повик или духовната свобода.

Границата е пространство, което само по себе си разделя, но границата е и място за трансформации – на старото в ново, на едно качество в друго, на едно знание в друго. В семиотичната теория на Юрий Лотман границата е филтърът, който пропуска ценното и значимото, ориентирайки го към другото, различното. В този смисъл личностите граници надрастват своето време, защото предусещат новото. Една от тези личности е **ТОНЧО ЖЕЧЕВ.** Той, може да се каже, е **ЧОВЕКЪТ ГРАНИЦА** за българската култура от втората половина на XX век, защото делото му – на литератор, критик, историк на културата, общественик и преди всичко творец – през последните десетилетия на века извърши нещо **инициращо**. Тончо Жечев именно стана общественият катализатор на много явления, назрели в българското културно пространство и очакващи своя изразител. Надарен с проницателност, ерудиция и усет за исторически променливото, но и съхраненото като духовна ценност, Тончо Жечев притежаваше и критическата саморефлексия на мислещия човек, проумял сложните криволици на трудния път на постигането. Неговият глас

умееше да утвърждава, носеше една особена категоричност и мъдра яснота, зад които прозираше силен и устойчив характер. В осанката му имаше нещо силно, благородно, овладяно – може би това бяха знаците на неговата човешка доброта и запомняща се толерантност.

Тончо Жечев промени пътищата на приобщаване към модерното, като търсеше упование в уроците на миналото. Сякаш през многостенна призма умееше да проглежда в бъдещето, съзирайки опорите, препятствията и изпитанията в националния ни път. С удивителна интуиция и талант той предусети **жребия на словото** като единствена духовна територия, на която българинът през времето и досега е отстоявал своята идентичност. **Във** и **чрез** словото Тончо Жечев до последния си дъх се бореше за отстояване на българското – като изстрадана съдба, традиция и опит; със завидна устойчивост поемаше нападките и неспестените укори, за да запази ненакърнено българското – като идея, завет и памет.

Това, което бележи неговия път на мислител и творец, може да се определи с една дума – **емблемност.** Във всичките си проникновени вглеждания в историческия развой на българската култура и литература Тончо Жечев създаде и завеща езикови **образи емблеми**, които удивително точно формулират не само неговата представа за явленията, но разкриват и тяхната иманентна същност. Българската литературноисторическа памет се опира на надживели времето образи формули – казаното от Владимир Василев за „Нощ“ на П. К. Яворов – „най-яворовият стих“, определенията му за „Старопланински легенди“ на Й. Йовков като „най-поетичната книга“ или за „Вечери в Антимовския хан“ като „най-мъдрата книга“; статията на Александър Балабанов „Из поезията на Елин Пелин“, която даде съвсем нови насоки за тълкуване, и др. Такива образи емблеми, изведени и като методологически проблем, съпътстват Тончо-Жечевите интерпретации на творчеството на немалко български творци или културни явления: „Откритието на Войников“ (първият модерен прочит на „Криворазбраната цивилизация“), „Завещанието на Димитър Димов“, „Загадката на Димитър Талев“, „Безподобният Николай“ (за творчеството на Лилиев като *„лебедова песен на българския индивидуализъм“*), ярката метафора на завръщането – *„Троя е достижима, все така непостижима е Итака“*, или изведеният като конституиращ новото време символ от най-значимата му книга – „Българският Великден или страстите български“, и още много. Тончо Жечев често напомняше мисълта на Талев, че *„в миналото са кореният на настоящето“*, и градеше своите тези и анализи именно върху твърдината на изстраданото, но съхранено българско национално битие.

Трудът, който промени научната и културноисторическата парадигма през последните десетилетия на XX век, безспорно е „Българският Великден или страстите български“. Тончо Жечев обичаше да се шегува, че в резултат на заравянето в стотици архиви, архивни сбирки или прашни тавански стаи е придобил почти вкусов усет и само по праха може вече да определи коя книга е от 1842-а или от 1853 г. Проучвайки истори-

ческата истина за един от преломните моменти в българската национална съдба, той разкри с впечатляваща ерудиция и талант трудноообозримия исторически, личностен, социален и нравствен свят на българина от XIX век. Той обхвана онези *„български хоризонти“* (на менталността, личностите и делата), които през *„страсти“* и борби доведоха до *„възкресението“ на всичките ни национални стремежи“*, но също и до *„страстната неделя – 1861“*, и горестно изпитаха *„вкуса на победата“*. Именно в улавянето на това преместване на порива и опиянението от една съдбовна национална и духовна идея в последвала резигнация от исторически променената и недооценена ситуация се съдържа най-значимото естетико-културно откритие на Тончо Жечев в този труд.

В едно интервю от последното десетилетие, публикувано в сп. „Летописи“ (1993) със симптоматичното заглавие „Държава, но с мярка!“, Тончо Жечев се връща към предупрежденията на миналото като мяра за настоящето: *„Когато на 17 ноември 1989 г. гледах в Шумен по телевизията митинга пред „Св. Александър Невски“, към чието свикване имах известно отношение, аз само се усмихнах, когато един от ораторите каза, че денят му приличал на нов „български Великден“. Усмихнах се, защото за мене беше ясно, че ораторът схваща само тържествената, празнична, радостна, въодушевляваща страна на тоя голям ден. Но едва ли знаеше какво говори. Защото не си даваше сметка – щом е Великден, ще започнат и „страстите български“*. Тази именно вглъбеност в подхода към факти, идеи и личности отреди на Тончо Жечев и радостната, и често нерадостна съдба – да носи мъдростта на откровението, но и да изпитва ударите на проста човешка завист или недоброжелателство.

За „Митът за Одисей“ Тончо Жечев обичаше да казва, че е *„най-субективната книга“*, която е написал, носеща светлия знак на изповедта. Чрез нея той създаде друг образ символ – *„героят на завръщането, а не на пътуването“*. Той сякаш съзираше в Одисей изживяно и неизживяно, чувстваше болките, измамите и горестта в сферата на този Одисеев кръг, тъгуваше за знаците от миналото, онасловил ги в друга емблема – *„Напред към традицията!“*. Когато Тончо Жечев навърши 50 години и отидох да го поздравя, ми каза: *„Знаеш ли, имам чувството че досега, цели петдесет години, съм завързвал възли. Сега вече трябва да започна да ги развързвам“*. Запомних тези думи. За мен те бяха повече от лично признание или предусетена граница, възприех ги като интуиция.

Тончо Жечев беше и силна публична личност. Той умееше да взима решения, беше категоричен в отстояването им. Десетте години, в които бе директор на Института за литература при БАН, също промениха много. За всички, които постъпихме като аспиранти или сътрудници по това време, представата ни за научна институция остана такава, каквато бе създадена от Тончо Жечев. Той утвърди авторитета на Института за литература като център на духовния и интелектуалния живот, ценеше таланта и въображението, с такт и толерантност помагаше на всекиго с

всичко, за да преодолее лична драма, несправедлива обида, изолация. Създаде традиция, плодотворна и щедра, която се отстоява и до днес. Замисленият от Института за литература сборник с научни изследвания „ВЕЧНИТЕ СТРАСТИ БЪЛГАРСКИ“ е израз на почит, уважение и обич към учения, учителя, човека, към един от най-ярките съвременни български хуманитаристи.

Към всичко Тончо Жечев подхождаше с широта, доверие, Христова вяра и упование. Но и не забравяше високата цена на избора: *„Аз съм хуманист, отдавна изповядвам вярата на Достоевски, че цялата бъдеща хармония не струва и една детска сълза“*. Сътвореното от Тончо Жечев е солиден влог в модерната есеистика и критика на XX век, проникновената му мисъл остави значими образци на литературноисторически анализи, на философия на историята и културата.

Roumiana Damianova
Institute for Literature – BAS

ЧИТАЛНЯ

The Boundary Man

Some people become spokesmen for social and cultural needs, expectations and tendencies. Their work voices pressing needs as society itself feels the necessity of change and transformation and seeks the ones to express it. Those people become catalysts of latent processes in social thought, they express posibilities that have been waiting to be manifested and realized.

Those needs and tendencies – in the whole age-old development of Bulgarian culture – are operated by BOUNDARY FIGURES. These figures bring together the old and the new, sowing the old with new seeds. They bring change, creative evolution, they set up models. Starting with the rationalisation and reassessment of the past, they step into the new, materializing it within and through themselves. Because, in a way, they are the LANDMARK. There are many such people in the spiritual history of Bulgaria, people whose thoughts and work has strenghtened the idea of state government, the mythologizing patriotic call or the idea of spiritual freedom.

The boundary is the space that divides, but also the place for transformation – of the old into the new, of one quality into another, of one knowledge into another. In Lotman's semiotic theory the boundary is the filter only pervious to what's valuable and meaningful, orienting it to what's new and different. In that sense the boundary figures outgrow their times as they anticipate the new. One of those people is Toncho Zhechev. He can safely be called The Boundary Man of the Bulgarian culture from the second half of the 20th century, because his work – as a man of letters, as a critic, as a historian of culture, public figure and first and foremost an artist – had an initiating effect. Toncho Zhechev became the social catalyst of many phenomena in Bulgarian cultural space that were waiting for their exponent. Gifted with sagacity, erudition and a sense for what's historically transient and what's preserved as spiritually valuable, Toncho Zhechev also had the critical autoreflexivity of the reasoning man understanding the complicated twists of the hard road to achievement. His voice was capable of endorsing ideas, it had a special emphasis and wise clarity that revealed a strong and persistent character. His stance had something strong, noble and controlled about it – perhaps the outer expression of his human kindness and memorable tolerance.

БАН - Институт
за литература
БИБЛИОТЕКА

Toncho Zhechev changed our road to reach the new, seeking confidence in the lessons of the past. He looked into the future through a polyhedral prism, seeing the foundations, the obstacles and the challenges that our nation had yet to meet. With remarkable talent and intuituition he anticipated the **importance of the word** as the single spiritual territory where the Bulgarian has always defended his national identity. It was **in** and **through** words that Toncho Zhechev fought to his last breath to uphold the Bulgarian essence – as a hard fate, tradition and experience; remarkably firm, he stood against the attacks and the open criticisms to keep unimpaired the Bulgarian essence – as an idea, as a legacy, as a memory.

His road as a thinker and artist can be best summed up as **emblematic**. In all his penetrating insights into the historical development of Bulgarian culture and literature Toncho Zhechev created and bequoth us language **images/ emblems** that pinpointed not only his vision of the phenomena but also their immanent essence. The Bulgarian literary-historical memory is based on time-proven image-formulas – Vladimir Vassilev's definition of Yavorov's "Night" – "Yavorov's truest verse", his definitions for Yovkov's "Balkan Legends" as his 'most poetic book" or for "Nights in the Antimovo Tavern" as his "wisest book"; Alexander Balabanov's article "From Elin Pelin's Poetry", which marked a new departure in interpretation, etc. Such images- emblems, drawn as a methodological problem as well, accompany Toncho Zhechev's interpretations of a number of Bulgarian authors or cultural phenomena: "Voinikov's Discovery" (the first contemporary reading of "Civilization Misunderstood"), "Dimitar Dimov's Legacy", "Dimitar Talev's Enigma", "The Nonpareil Nikolai" (on Liliev's oeuvre as a 'swansong of Bulgarian individualism), the bright metaphor of the homecoming ("Troya is attainable, but still unattainable stays Ithaca") or the constitutive symbol of modern times in his most influential book: "The Bulgarian Easter or the Passions of Bulgaria", etc. Toncho Zhechev often quoted Talev's thought that "the present is rooted in the past" and built his theses and analyses on the solid ground of the long-suffering yet enduring Bulgarian national life.

Yet the book that changed the scientific and cultural-historical paradigm of the last decades of the 20th century is undoubtedly "The Bulgarian Easter or the Passions of Bulgaria". Toncho Zhechev used to joke that from all that burrowing in hundreds of archives, archive collections and dusty attics he has acquired an almost gustatory flair and can determine whether a book is from 1842 or 1853 solely by the dust that's set on it. Studying the historical truth for one of the decisive moments in Bulgarian national destiny, he revealed with impressive erudition and talent the vast historical, personal, social and moral world of the 19th century Bulgarian. He swept over those 'Bulgarian horizons' (of mentality, personalities and deeds) that through 'passions' and 'fights' brought the "'resurrection' of all our national aspirations", but also to "Passion Sunday – 1861" and felt the "crested taste of victory".

In an interview from the last decade, published in the *Letopisi* magazine (1993) under the symptomatic title 'A State, but in Due Measure!' Toncho

Zhechev returns to the warnings of the past as a measure of the present: "When on 17th November 1989 I watched in Shoumen on TV the demonstration in front of St. Alexander Nevsky, to the convention of which I was somewhat related, I only smiled when one of the orators said that the day reminded him of a new 'Bulgarian Easter'. I smiled because I realized that the orator only felt the solemn, festive, joyous, exhilarating side of that great day. But he hardly knew what he was talking about. Because he didn't realize that if it is Easter, the "Passions of Bulgaria" could not be far away". This concentration in his approach to facts, ideas and personalities brought Toncho Zhechev the glorious yet often mirthless fate of carrying the wisdom of revelation but also of feeling the blows of simple human envy or malevolence.

About 'The Myth of Odysseus" Toncho Zhechev loved saying that it is the 'most subjective book' he ever wrote, carrying the bright mark of confession. In it he created another symbolic image – "the hero of homecoming rather than of traveling". In Odysseus he seemed to perceive what was endured and what was not, to feel the pains, the delusions and the sorrow in the circle of Odysseus, to mourn the signs of the past he had named in another emblem – "On to Tradition!". When I congratulated him on his 50th birthday, he told me: "I have the feeling that to this moment I have only been tying knots. Now I must start to untie them". I remembered those words. For me they were more than a personal confession or an anticipated border – they felt like an intuition.

Toncho Zhechev was a powerful public personality as well. He was good at taking decisions, unconditional in their upholding. The ten years when he was director of the Institute for Literature at BAS brought a lot of changes. For all of us who entered the institute as doctoral students or research associates, our idea of an academic institution was defined by Toncho Zhechev. He strengthened the authority of the Institute for Literature as a center of spiritual and intellectual life, he appreciated talent and imagination, with tact and tolerance he helped everyone with every means to overcome a personal drama, an unjust insult or isolation. He set up a tradition, fruitful and generous, which is being maintained to this day. The collection "The Eternal Passions of Bulgaria", designed by the Institute for Literature, is an expression of respect, deference and love for the professor, the teacher, the man, to one of the best contemporary Bulgarian humanitarians.

Toncho Zhechev approached everything with an open mind, with trust, Christian faith and confidence. Yet he never forgot the high price of choice: "I am a humanist and I always shared Dostoyevsky's conviction that all the future harmony is not worth a single child's tear". Toncho Zhechev's oeuvre is a solid contribution to 20th century contemporary letters and criticism; his keen thought left important models of literary-historical analyses, of historical and cultural philosophy.

Посвещения

Юлия Кръстева:

Тончо е блестящ пример за националния мислител, който не забравя, че живее в ускорен исторически момент.

Сърдечната ми обич придружава неговата памет.

Париж, 10 септември 2000

Цветан Тодоров:

Скъпи Тончо,

Благодарение на тебе знам, че цената на идеите идва от човека, който ги носи – че без душа умът е безполезен.

Да си жив и здрав още дълги години, за да ми помагаш да не го забравям.

Париж, 1 декември 1999

Асен Игнатов:

Скъпи приятелю,

Заедно с теб се радвам на голямата и заслужена почит, която ти се оказва – на теб, който си истински „praeceptor Bulgariae", както биха казали древните. Посвещавам ти този малък фрагмент. Зная, че твоят идеал е „гьотеански" – идеалът на зрялото, мъдрото и уравновесеното. Но като си спомня особената смесица от ирония и добродушие, които чувам в топлия ти, нисък глас, мисля си, че „диалектичното" ми заглавие не е съвсем неподходящо.*

Благодаря ти – за твоето дело и за нашето приятелство!

Кьолн, 17 януари 2000

* Статията на Асен Игнатов е публикувана в друг раздел на този сборник. – *Бел. ред.*

Николай Аретов
Институт за литература – БАН

Трите вери през погледа на Софроний Врачански и проблемът за религиозната толерантност

Религиозната толерантност е, разбира се, най-същностният аспект на толерантността. Всъщност всяка друга толерантност е донякъде метафора на верската. От друга страна, толерантносттта в чист вид предполага познаване на чуждото и интерес към него. Мирното, но дезинтересирано отношение към другия, от когото се отделяме с висока стена, е нисша форма на толерантност. Българският език дава възможност да се разграничават „проявите на търпимост“ от „толерирането“. Очевидно може да се потърси някакво вътрешно степенуване, вътрешно диференциране на отношението към другия: непознаване, войнствено неприемане, дезинтересиране, просветено любопитство и накрая – толерантност, съчетаваща интерес към другия, отхвърляне на собствената привилегирована уникалност, желание за мирно съсъществуване. В чист вид крайната степен на толерантността е може би абстракция, ако се приеме, че по природа човек се нуждае от някакъв „друг“, върху когото да проектира своето негативно отношение и да се държи враждебно с него. Доколкото може да се говори за нарастване на толерантността, това от известна гледна точка представлява разширяване на територията на своето по линията *род–племе–нация–вяра–раса–човечество–жива природа*. Но на всички етапи остава да съществува представата за враждебния друг. Нещо повече, съществува цяла градация на другостта: най-отдалечен от своето е игнорираният друг, от когото практически не се интересуваме; следва враждебният друг, после близкият друг (т. е. този, когото сме склонни да започнем да възприемаме като свой) и т. н.

Едва ли може да се осмисли отношението към другия, ако то не се види във вътрешната му сложност и многообразие. По отношение на религиозната толерантност би трябвало да се изяснят предварително няколко неща. **Първо** – доколко въобще дадена проблематика, свързана с другия, вълнува обществото и коя (каква) част от него. **Второ** – кои и какви са стимулите, за да се експлицира отношението към нещо чуждо. И **трето** (което е важно не само по отношение на днешния ден) – какви скрити мотиви стоят зад изразяването на това отношение, било то толерантно или не. Струва ми се, че подобен поглед не е отправян достатъчно често към българската културна история[1]. Очевидно той надхвърля и

моите скромни възможности и затова ще се ограничa с разглеждането му чрез един текст – „Книга за трите вери“ на Софроний Врачански от 1802 г. И дори, честно казано, чрез наблюдения над значителна част, но не и над целия текст, който е практически недостъпен (съхранява се в Руската национална библиотека в Санкт Петербург, в сбирката на М. Погодин)[2]. При това показателно е, че едва в края на 80-те и началото на 90-те години на XX в. този труд на Софроний бе частично публикуван – разделът за християнството „Изповедание на православната вяра на съборната и апостолска източна църква“ фототипно и цялостно[3], а частите, посветени на юдейството и исляма – фрагментарно[4]. Нещо повече – дори „оглавленията“ на разделите за чуждите вери не са публикувани точно, а само преразказани.

Тази ръкописна книга, вероятно готвена за печат, има особено място в българската култура. Това е първият, а ако не греша, поне докъм края на XIX в. и единствен опит на едно място да се представят сравнително пълно три световни религии в сравнение, което наистина остава скрито, тъй като по същество текстовете са самостоятелни и влизат в диалог, доколкото са обединени в едно книжно тяло. Четвърт век по-късно се появява едно печатно издание, погрешно смесвано от изследвачите с труда, послужил за източник на Софрониевия раздел за юдейството – „Служение еврейско и все злотоворение нихно со показание от свещено и божествено писание ветхо и новое. И се положи на край от Талмуда еврейскаго, що е писал Павел Медийски, що имат повеке хули противни пред Бога, противни и пред ангелите божии. Се пиша по молдавский язик от Неофита монаха, що беше равин еврейски и после по светое крещение се учини учител християнски. Второ па се изписа и се преписа во простий и краткий язик болгарский к разумлению простому народу. В типографии солунской при хаджи папа Теодосий архимандрита Синаитскаго в лето 1839“. Книгата, най-обемното издание на архимандрит Теодосий, една от първите запазени прояви на печатарството по българските земи, е преведена от бъдещия Натанаил Зографски и неговия учител, бивш влашки търговец, Георги М. Самураш[5]. Всъщност, както посочва Кл. Иванова, преведеният от Софроний автор е Павел Медик, а Натанаил Зографски и Г. Самураш превеждат труд на друг покръстен евреин, назован в оглавлението равин Павел Медийски, приел монашеското име Неофит[6]. Не ми е известна друга възрожденска книга, посветена на някоя от световните религии извън християнството. Вместо това във възрожденската книжнина, включително и у Л. Каравелов („Българи от старо време“) намират отражение страховете от кървавите еврейски жертвоприношения на деца.

Доколкото ми е известно, българската книжнина преди Софроний също не познава подобен опит. Средновековната българска литература проявява интерес към другия чрез редица полемични писания, насочени преди всичко срещу еретиците, т. е. срещу „по-близкия друг“, срещу християни, които приемат някаква доктрина, която, погледната най-общо, само частично се различава от „своята“. По-известни такива творби са час-

тично запазената Кирилова „Беседа против триезичниците“, „Беседа против богомилите“ на Презвитер Козма, „Слова против арианите“ от Атанасий Александрийски, преведени от Константин Преславски. Категорично отношение към „другия“ е зафиксирано в Бориловия синодик и други подобни текстове.

На лаик като мене прави впечатление, че пропорциите някак си са нарушени. Прекалено много са полемичните писания, а сравнително малко – собствените догматични съчинения, в частност дори преводите на Библията. Житията посочват, че Кирил превежда Псалтира, Евангелието и Апостола (допуска се, че става дума за изборници), а след това Методий превежда цялата или почти цялата Библия; нови редакции на части от Светото писание са направени по времето на цар Симеон, а след това – на Евтимий и неговия кръг. На практика обаче цялото българско средновековие предпочита изборниците, именно изборници са достигналите до нас по-стари преписи на части от Библията.

На лаика прави впечатление и нещо друго. Дълго след като някои ереси биват разгромени и на практика изчезват, съчиненията срещу тях продължават да се преписват. Така например дори при Софроний в началото на XIX в., само във „Философския мудрости“ (едно светско произведение от Втори видински сборник, 1802) се срещат инвективи срещу „триклятии арияни“, манихейци, „Евтихианска ерес“, монтелисти, иконоборци, несторианци, присцилианци, донатисти, та чак и по-новите „фармазони“ (вероятно франкмасони)[7]. Същото е положението и в други произведения на Софроний, а и на някои негови съвременници. Може да се допусне, че по този начин българските книжовници, поне по-значителните от тях, казват нещо и за своето съвремие на един език, който днес може да бъде дешифриран единствено от специалисти и то не без известни рискове. Така например може да се допусне, че възраженията срещу иконоборците представляват в някаква степен и полемика с исляма, който е против иконопочитанието. Но почвата е твърде хлъзгава и неизследвана.

Отсъствието на полемични текстове, насочени срещу религиозния друг, не може автоматично да се приема като проява на толерантност. Не по-малко вероятно е, както става и през Българското възраждане, той да попада в категорията на игнорирания друг, а оръжията да са насочени към близкия друг. За голяма част от Възраждането открито назованият религиозен друг е по-скоро християнин – православното гръцко духовенство, протестантите и католиците, срещу които се водят яростни полемики. Мюсюлманинът е разглеждан като враждебен друг в религиозен смисъл доста по-рядко и то предимно в литературни произведения – на първо място у Л. Каравелов, а също у В. Друмев, Ил. Блъсков и др. Културната история не е направила сериозен опит да осмисли малобройните и плахи, но все пак съществуващи опити да се пропагандира християнството сред мюсюлманите. Имам предвид единични издания от типа на „Хазарет Авраамин“ (1845) и др. Сложен е и проблемът доколко близ-

кият, но разглеждан като враждебен, религиозен друг е представен обективно от противниците му в полемични книги като „Православний глас против протестантския прозелитизъм“ (1869) от В. Чолаков и неговата „Наръчна книга...“ (1870), в „По повод на протестантските мисионери“ (1875) от Г. Джуров, в многобройните статии в печата и т. н. Доколкото той все пак получава думата в полемиката, това става благодарение на финансовите и властовите му възможности, подкрепяни отвън – униятският вестник „България“, редактиран от Др. Цанков, протестантските брошури на д-р А. Лонг (1863), Ч. Морис (1864, 1867, 1868) и други от 60-те години.

Няколко думи за източниците и състава на Софрониевата „Книга за трите вери“. Тя е изградена от четири самостоятелни раздела, предхождани от кратко „Предисловие“ и дванадесет сентенции.

„Изповедание на православната вяра“ започва с обширно „Предисловие“ и се състои от няколко части. Първата е превод на едноименното съчинение на Петър Могила, писано на латински и преведено на гръцки от Мелетий Сираг, от него е направен църковнославянски превод, издаван на няколко пъти в Русия[8]. Към този текст са прибавени други текстове – „Сказание за иконите и мощите на светците“, което обхваща откъси от познати жития и Софрониеви добавки; „Сказание на Григорий, ученик на преподобния Василий“ – откъс от руския вариант на житието на Василий, включено в Чети-минеите на Димитрий Ростовски. Подбраният текст представя митарствата на душата на преподобната Теодора и дава представа за православната космогония. Разделът завършва с три листа текстове, за които се смята, че са Софрониеви – „Краткая повест о суеверие“, „О изповеди“ и „Краткое нравоучение“.

Вторият раздел – „Повест о вери и о обичаи еврейские...“, представлява свободен превод със съкращения на едноименното произведение на покръстения евреин Павел Медик, писано на италиански и публикувано във Венеция през 1775 г., а след това преведено на гръцки, от който език пък Софроний прави своя превод. Всяка от главите съдържа изложение на еврейски вярвания, последвано от тяхното опровержение.

Третият раздел – „Мохамеданска система и религия“ – е превод, също свободен, със съкращения и адаптации, на „Книга система или состояние мохамеданския религии“ от Димитрий Кантемир, писана на латински, преведена и издадена на руски през 1722 г. Софрониевият превод включва „Предисловие“ на Кантемир и 167 глави.

Последната, четвърта, част на книгата е „Житие и страдания грешнаго Софрония“. Доминира мнението, че автобиографичната творба, която има и отделна пагинация, е механично добавена към останалите текстове. Отделни изследвачи се опитват да открият някаква смислова връзка между нея и останалите раздели от „Книга за трите вери“[9].

Уникалността на сборника до голяма степен стъписва изследвачите, които, доколкото му отделят внимание, го възприемат по два не съвсем еднакви начина. Едни виждат в него чиста апология на християнството и

не пропускат да цитират едно от двете известни изречения от сборника: „И да разсмотрим добре, како ест вера християнская по среди ония вери като крин посреди терни, свята и непорочна, не имуще скверни или порока.“[10] Други виждат в труда по-скоро типичен просветителски импулс. Още във Втори видински сборник, сочейки като пример на българите евреи, арменци и други народи, Софроний се отклонява от средновековната традиция, която поставя християните над всички други, и се доближава до толерантността, която е характерна за Просвещението. Освен от православната вяра, той се интересува и от еврейската и мохамеданската. Плод на този му интерес е трудът „Изповедание православния вери християнския и обичаи и закони еврейския и мохамеданския религии и состояние [...]“ Наред с принципите на православната вяра Софроний излага в него и принципите на двете други най-важни религии в Европа и Близкия Изток. Така нашият възрожденец се доближава до Доситей Обрадович, който отбелязва, че в „нашия век“ на вярата не се гледа, или до Лесинг, който в известната си драма „Натан Мъдрецът“ поставя акцента не върху това каква вяра се изповядва, а върху нравствената стойност на онзи, който я изповядва[11]. Към казаното от Е. Георгиев могат да се отправят редица конкретни несъгласия, но гледната му точка едва ли може да се отхвърли с лека ръка.

Както посочва Св. Страшимирова, чрез някои от малкото си авторски религиозни текстове като „О изповеди“ от Втория видински сборник, но и от „Изповедание на православната вяра“, разпространено според нея и в други балкански литератури, а и чрез преводните и компилативните си съчинения, Софроний съзнателно се стреми да въведе християнството като морална система, възприета твърде повърхностно от малограмотните му съвременници. На целите на същия „християнски хуманизъм“ е подчинен и цялостният замисъл на „Книга за трите вери“[12]. С особена сила това важи за първия раздел – „Изповедание на православната вяра“, където предимно чрез формата на катехизисните въпроси и отговори се излага завършената система на вярата. Основните глави в този раздел са онасловени „Изповедание православния вери“, „Сказание о законе Божии и же о десетословие“, където се тълкуват десетте Божи заповеди, „Знание общое еже потребное на законе господними“, „Краткое истолкувание о блаженствах евангелских“, „О любви к Богу и ближнему и Господская молитва“. До известна степен подобен характер има и „Сказание о двадесеттях митарствах“, където се излага и християнската представа за отвъдния свят.

Към тези текстове са прибавени и по-периферни творби като „Сказание о иконах светих“ и „Сказание о мощах светих“, а също и „Прение светаго Григориа со Ервана евреина“, което въвежда към различията с юдейската вяра, както и „Прение светаго Стефана сас царя Копронима заради светия икони“. Тези прения отвеждат към традицията, започнала с Кириловото Пространно житие, където по време на хазарската мисия светецът спори с юдействащи (гл. 9).

В целия православен раздел се очертават няколко образа на другия, обединени по верски различия. На първо място това са юдеите, допълнени от елините езичници и еретиците.

Софроний е най-строг към **елините езичници**. Сред тях се откроява особената група на „**безбожниците**“, за които се коментира първата Божия заповед – „Аз есм Господ Бог твой, да не будет тебе другии боги освен Мене“ – и се добавя:

Най-много грешат противо тая заповед онии безбожници, що говорят како не има Бог и не веруват како има промисл Божий, но сказуват како кога прииде на человека скорб или болест, или благополучие, не приходи Божия воля, но бива то от някое сляпое сполучение. И още говорят како не има воскресение мертвим на последния ден, нито Суд божий, нито за добрая работа добрая заплата, нито за злая работа вечное осуждение. Такивии человеци, та са наричат *епикури* по име някоего мреснаго безумнаго елина Епикура.[13]

Епикурейците все пак са изключение, а иначе елините имат своите богове, които по един универсален механизъм по-новото християнство обявява за демони. Когато коментира въпроса за идолите и различието им от иконите, Софроний споменава Аполон, Артемида и Дия (Зевс)[14]. Доста разгърнатата демонология в Софрониевия преводен труд вижда в елинските гробища и капища свърталища на демони, с които обаче благочестивият християнин може да се пребори. „Сказание о мощах светих“ (л. 61–66) е изпълнено с подобни примери, от които най-директно и лаконично е противопоставянето в следния случай:

Близу при града Антиохии беше някое място, що са нарицало Дафни. На идолопоклоннически години тамо имало храм идолский и демон живеял бил в идола и давал бил ответ на людието, що ли го питали. Но во дни царя Константиана, сина царя Константинова, принесли на оное място мощи светаго свещомученика Вавили, що е септемврие в 3 ден, и ония демон устрашил ся и побегнал той час от тамо и умолче идол.[15]

Тук става дума за свещеномъченика Вавила Антиохийский, който и приживе се противопоставил по същата причина на император Деций Траян (249–251), а представеният случай присъства в житието му.

Сравнително малко място е отделено на **еретиците**. Показателно е, че в „Сказание Григория...“ деветнадесетото митарство, посветено на ересите, е най-краткото – точно пет реда[16]. В първата глава на раздела, също доста лаконично е отбелязана заповедта да не се четат еретическите книги, нито да се слушат словата им[17]. Освен това като еретическа е посочена идеята за чистилището, „за която някои еретици мнят и говорят“[18]. И при еретиците най-често става дума за споровете около иконоборчеството и иконопочитанието[19].

В „Десятословието“ като една от формите на кражба е посочена симонията, определена като „хайва на посвещение архиерейское или све-

щеническое, или другии степени, кога е сас дар, що са то нарича беззаконное светокупство и симониа“. Този грях, който според „Житие и страдания“ е принуден да извърши и Софроний и който е бил широко разпространен сред православните, всъщност се свързва преди всичко с католицизма и то с критиките, които протестантите отправят към него още от времето на прочутите Лутерови тезиси, заковани на вратата на катедралата във Витемберг през 1517 г.

Както може да се предполага, отношението на Софроний към чуждите вери и обичаи е негативно по условие и това е декларирано още в началото. Същевременно българският книжовник, вероятно пръв сред сънародниците си от това време, си дава сметка, че се докосва до един голям и сложен проблем, по който са се изказвали мнозина авторитети, между които нарежда Самократ, Георги Кедрин, Йоан Кантакузин. Но той предпочита да приведе един ефектен цитат от езичника Порфирий, „философа перипатетическаго“: „Перво зарад закона Мойсеова сказали, како закон еврейски *закон отроческий* ест, а закон християнски *закон невозможний* ест, а закон мохамедански *закон свинский* ест“[20]. Разбира се, веднага е пояснено, че християнският закон е невъзможен, понеже „някои заповеди и совести евангелски, що се видят, како превишават человеческия сили“, според елинския философ.

Основното различие на християните от юдеите, пък и от мюсюлманите, се оказва иконопочитанието, разгледано в първата част на книгата. Още тук обаче се забелязват известни пробиви в строгото отхвърляне на чуждото. В „Прение светаго Григориа“ има един пасаж, който открито говори за разбирането на безспорната днес, но поставяна под съмнение през средновековието приемствена връзка между юдейството и християнството; на същото място открито се признава безсилието на християнина пред теологическите аргументи на юдея:

> Начена да говори Ереван зарад ангелите, како са безплотни, каквото и писано ест: Творяй ангели свое духи. Обаче ви, християни, не се срамите, ами ги пишите на иконах и духове сас плот изобразявати.
>
> На това архиепископ не имаши що да рече, но отговори: Ний ся от вас научихме да написуваме ангели Божии.[21]

В „Сказание Григориа“ отново попадаме на едно повече от толерантно отношение към юдейството, което, разбира се, накрая е преодоляно с Божията помощ. „Той Григорий на другое време по попущением Божиим впадна у някое усумнение зарад веру християнскую, почто като прочиташе с прилежанием Ветхаго завета книгите, помисляше на ум свой, како евреите добре вяруват.“[22]

„Повест за еврейската вяра и обичаи“ всъщност акцентува върху обичаите и то с оглед на различията им с християнските, като по същество представлява етнографско описание, направено в духа на времето си, разбира се. В него преобладават битовите описания – сватбени и диетич-

ни правила, облекло, обучение, обрязване и пр., а също и религиозни представи – за рая и ада, за месията и разбира се, за споровете и различията с християните.

Най-обемен е третият раздел „Мохамеданска система и религия". Това е и първата творба на Европейското просвещение, преведена на български език. Авторитетът ѝ е несъмнен. Димитрий Кантемир (1673–1723), владетел на васалното на Турската империя Влашко княжество, който прави опит да го присъедини към Русия и след неуспеха е една от големите интелектуални фигури в обкръжението на Петър I. Кантемир е и голям познавач на Изтока, склонен на толерантност и разбиране в извънполитическата сфера. „Книга система или състояние на мохамеданската религия" е един от само двата му труда, отпечатани приживе. Същевременно „Книга система...", заедно с неговата „История на възхода и упадъка на Отоманската империя", е един от най-меродавните източници, чрез които Западът опознава Изтока. Самият Волтер на няколко пъти се изказва ласкаво за ориенталистките трудове на Кантемир и ги използва при написването на драмата „Мохамед или фанатизма"[23]. Изследвачите са категорични във високите си оценки за „Книга система...". Същевременно те я виждат в твърде различна светлина. Трудът е писан по време на руска военна експедиция в Персия, когато авторът е заемал висш държавен пост в двора на Петър I. Затова някои автори (П. Панаитеску, И. Вартичан и др.) виждат в нея „призив за превантивна война срещу Отоманската империя" и „идеологическо оръжие, насочено срещу турците"[24]. Други автори обаче (В. Коробан, Х. Корогли и др.) забелязват, че на Кантемир е чужда идеята за религиозно превъзходство над мюсюлманите[25] и е по-склонен да осмисли различията между цивилизациите, без да степенува тяхната „цивилизованост". Днешният поглед би трябвало да открие у Кантемир зачатъци на актуалната през XVIII в., а и след това, чак до наши дни, идея за „универсалната, естествена религия", която да търси не различното, а общото в големите религиозни системи.

Някакъв зародиш на подобна идея, при цялата разлика в мащабите, може да се потърси и в Софрониевата книга за трите вери. Наистина, доколкото я има, тя е по-скоро неосъзната и покрита от дебел пласт възражения срещу религиозния друг. Но какво друго би могло да събере на едно място изложенията на християнството, юдейството и исляма.

Представянето на исляма дори в по-голяма степен, отколкото представянето на юдейството, разкрива Софрониевата жажда да опознае другия, включително и религиозния друг. Вярно е, че не става дума за негови лични наблюдения, а за преценките на един авторитетен и ерудиран чужд автор, съвсем различен по подготовка, а и по социален статус. Но връзката между двамата може би не е съвсем случайна. Съществува хипотеза за евентуални генетически или типологически подобия между творба на Д. Кантемир и „Житие и страдания"[26]. Подобие между двамата може да бъде потърсено и в общите им просветителски импулси, и в обвързването им с висшите руски кръгове...

Така или иначе, превеждайки „Книга система...“, българският книжовник в голяма степен успява да осмисли чуждия текст, оказва се подготвен да го разбере дори когато Кантемир казва, че човешката душа според исляма е „платонически образ“ (2, 240). На едно място, по повод местоположението на рая в космоса, се промъква и мнение на Н. Коперник – „що го сказува Коперник астроном на своя глубокая система“ (2, 580). Наистина, както посочва Кл. Иванова, на отделни места Софроний не разбира текста, но това са изключения[27].

Прави впечатление, че значителна част от възраженията срещу исляма са не от гледище на православната догма, а на рационализма, на здравия разум. Обикновено става дума за вътрешни противоречия в чуждата религия. Например: „Ангелите измряха, ами откуду другие ангели?“ (2, 439), „Ами камо море, нели го изпи аджуч-маджуч?“ (2, 444). Любопитно е едно друго възражение, което по същество, от една страна, свидетелства за положително отношение на някои мюсюлмани към християнството, а от друга – поставя рационализма над вярата. Става дума за вярата на някои необразовани мюсюлмани, че папата е безсмъртен, тъй като от толкова време има папа: „Вижте голямая лъжа – папа да буде безсмертен. Папа е един архиерея человек. Кога умре, другий бива на място его.“ (2, 467)

Никое що годе обективно представяне на исляма не може да отмине връзката му с християнството. И тази връзка присъства и в Софрониевия преводен труд. Евентуалният читател на „Книга за трите вери“ още през 1805 г. би научил нещо, което малцина неспециалисти и публицисти и днес не знаят – че мюсюлманите почитат Авраам, Йоан Кръстител и множество други старозаветни и новозаветни фигури, че те са изградили своя митология около личността на Александър Велики и т. н. Два примера от Софрониевия превод: „...сказува Мохамед, како хоче да слезе от небето Иса месих, сиреч Исус Христос, и хочут да го видят вси муслимани, како хоче да си положи двете руце на два ангела и хоче да слезе сас божественная светлост, на всия свят хоче да са разлей и все хоче да изполни сас светлаго своего блестания и така сас голямое торжество и сас неизказаная слава хоче да са яви на свето.“ (2, 432)

И още: „Сказуват, како тамо на оное блаженство верих ония муслимани собор хочут да будут тамо три началници, три пророка знаменосци (байрактари): Мойсей и Христос, и Мохамед, и другите муслимани все равно хочут да приемнат райское наследие и без никое препятствие райская сладост хочут да получат.“ (2, 448)

Днес връзката между апокалиптичните представи в християнството и исляма е несъмнена, както и посоката на тази връзка. Разбира се, подобна приемственост не може да се приеме без възражения, има ги и в „Мохамеданская система и религия“. Например: „Ала се мене види, како тая книга Мохамед да буде я составил и откраднал от Святое евангелие, гдето Господ, спасител наш, зарад праведните дума, како имена ваши написани сут в книги животния.“ (2, 420)

В единични случаи, когато става дума за битови особености, в Софрониевия текст могат да се открият дори признания за известно превъзходство на мюсюлманските нрави. Така, когато се изреждат забраните да се носят „одежди шелковии, сас злато и сас сребро наткании, и перстен златий, и пояс златий", следва възклицанието „О, да би и християнский закон запретил!" (2, 482)

Не може да не бъде засегнат, поне бегло, проблемът за обратната страна във взаимоотношенията между двете големи религии. А. Тойнби, а и далеч не само той, опирайки се на сура XXII, 17 и други текстове от Корана, защитава тезата, че ислямът проявява подчертана толерантност към християнството и юдейството, от които черпи с пълни шепи[28]. Каквито и възражения да се отправят към подобно разбиране, не може да не се види, че то има своите аналогии и в труда на Д. Кантемир, преведен от Софроний.

Ако трябва да се направят някакви обобщаващи заключителни наблюдения, то може да се формулира тезата, че Софрониевата „Книга за трите вери" по същество може да бъде прочетена по два начина, които формалната логика отказва да съвмести. Впрочем модерното литературознание след Дерида и Пол де Ман смята, че това е характерно за всеки дискурс. Доминиращата, официалната линия в труда на Софроний, разбира се, утвърждава превъзходството на православното християнство над другите две вери. В текста обаче тече и един подмолен, подривен поток, който акцентува върху общото и отказва да степенува ценностно различните цивилизационни образувания. Този поток, а всъщност и другият, официалният, носи една непозната дотогава (а и през следващите не малко десетилетия) в българската култура диференцирана представа за другия и се опитва да промени отношението към него. Най-малкото, като прехвърли религиозния друг в една по-близка категория, която трябва да бъде поне опозната, ако не и толерирана.

БЕЛЕЖКИ

[1] В последно време ситуацията се променя. Една от преломните публикации бе сборникът „**Представата** за „Другия" на Балканите". С., Акад. изд. Марин Дринов, 1995.

[2] **Иванова, К.** Български, сръбски и молдо-влахийски кирилски ръкописи в сбирката на М. Погодин. С., БАН, 1982. 578 с.

[3] **Св. Софроний епископ Врачански.** Катехизически, омилетични и нравоучителни писания. С., Синодално изд., 1989.

[4] **Софроний Врачански.** Съчинения. Т. 2. С., 1992, с. 391–501.

[5] **Аретов, Н.** Теодосий Синаитски. – В: *Радетели* за просвета и книжнина. С., 1986, с. 32–33.

[6] **Софроний Врачански.** Цит. съч. Т. 2, с. 576.

[7] **Софроний Врачански.** Цит. съч. Т. 1, с. 267, 311, 333, 334, 335 и сл.; и бележките към тях.

[8] **Инокентий (Павлов).** Археографические и источниковедческие заметки о рукописях святителя Софрония, публикуемых в настоящем сборника. – В: Св. *Софроний* епископ Врачански. Катехизически, омилетични и нравоучителни писания. С., 1989.

[9] **Копреева, Т.** К вопросу о датировки Жития Софрония Врачанского. – *Советское славяноведение*, 1968, № 5.

[10] От Предисловието към Изповедание на православната вяра. Вж **Софроний Врачански**. Цит. съч. Т. 2, с. 399. Другото известно изречение е „Променят ся времена и ми применяем ся с них", поместено на вътрешната страна на обложката.

[11] **История** на българската литература. С., 1966. Т. 2, с. 71–72.

[12] **Страшимирова, С.** Българинът пред прага на новото време. С., 1992, с. 69 и сл.

[13] **Св. Софроний епископ Врачански**..., л. 26 б, курс. Н. А.

[14] Пак там, л. 52 б, а след това отново Аполон и Артемида – вж л. 60.

[15] Пак там, л. 63 а.

[16] Пак там, л. 78 б.

[17] Пак там, л. 19 б, 20 а.

[18] Пак там, л. 16 б.

[19] Пак там, л. 56 б. и сл.

[20] **Софроний Врачански.** Цит. съч. Т. 2, с. 396. Порфирий (ок. 234–305) е неоплатонист, биограф на Платон и автор на книга срещу християните, изгорена през V в.

[21] **Св. Софроний епископ Врачански.** Цит. съч., л. 59.

[22] Пак там, л. 75. Двамата цитирани Григориевци са различни лица. Първият, от „Прение...", е св. Григорий, епископ Омиритски (ок. 552) и епизодът е взет от неговото житие, докато вторият е персонаж от житието на преподобния Василий Нови.

[23] **Наследие** Димитрия Кантемира и современность. Кишинев, 1976, с. 69, 109.

[24] Пак там, с. 61 и сл.

[25] Пак там, с. 63–73, 107–114.

[26] **Копреева, Т.** Неизвестный литературный источник Жития Софрония Врачанского. – *ТОДРЛ*, № 23, 1968.

[27] **Софроний Врачански.** Цит. съч. Т. 2, с. 580 и сл.

[28] **Тойнби, А.** Подбрано. С., 1992, с. 140 и сл.

ЧИТАЛНЯ

Сава Сивриев
Шуменски университет „Еп. Константин Преславски“

инв. № 9947 вегет. 11404

Новомъчениците

(Мит и история в литературата ни през XIX век)

Както във всички прогресивни борби на България, науката и кръстът, сиреч духът, стоеше на първи ред. Мартирологът на новите български мъченици явно доказва това.

Из „Пиянство на един народ“

Един странен факт привлича вниманието при вглеждане в това къде и как е отпечатано Ботевото книжовно наследство. Геният на българския народ[1] не само че спи в запустели воденици, пише в кафенета, чете в библиотека по долни дрехи, върху които е облякъл зимно палто (според Захари Стоянов)[2], но и печата в „извънлитературните“ редове на книжнината.

Вестниците, където Христо Ботев печата прозата си, са част от делника, от отминаващото и забравящо се време на обикновеността. „Песни и стихотворения“ по формат и замисъл и по това, че авторството на текстовете по-късно се забравя, е най-обикновена песнопойка, предназначена за масовата публика. За масовата публика са предназначени и календарите с канонизираните от Христо Ботев за светци Хаджи Димитър и Васил Левски. В тези календари сакралното и историческото време са отъждествени, чрез което отъждествяване се създава едно друго, ново и непознато дотогава време на свещеното ново историческо предание. С други думи, писменото слово на гения е разлято в обикновеността и повседневността и съвсем не за избраници е предназначено то.

Отъждествяването на историческото със сакралното като най-обикновена логическа операция на пресичане на класове по принцип създава метафората, а тук – едно ново битие на възможното. То е толкова убедително и толкова истинско, по-истинско от самата истина още у Паисий, където българската история, родното, ставането на *своето* – *своето* битие, *своето* време, е изведено от времето на свещената история:

Когато Бог потопил при Ноя целия човешки род, останали само Ной и тримата му синове – Сим, Хам и Афет. И излезли от ковчега с баща си Ноя и четирите свои жени. Всички, които останаха след потопа, бяха осем души. Ной видял, че целият човешки род

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

на земята е загинал, че Бог иска от неговото семе и род отново да напълни земята с човешки род, и се зарадвал много, че ще остане славна и незабравима неговата памет на земята довека. Повикал тримата си синове Сим, Хам и Афет и им разделил на три части цялата земя...

А българите, бидейки част от славяните, са от кръвта на праведния син на Ной – Иафет. Знае се, че „Историята" на Паисий битува чрез „Царственика" на Христаки Павлович след 1844 г. като масово четиво. И след „Царственика" обичайна практика за създаване чрез словото на тази нова реалност става търсенето на тъждеството между сакралното и историческото, пресичането на тези два класа. Оказва се, че това е креативен акт и че чрез тъждествеността и пресичането се възпроизвежда и ражда ново битие.

И още в първите текстове след „Царственика", в „Плач бедная Мати Болгарии", това е показано вече като закон за Живота и Вечността (в християнското разбиране на словата):

Не виждате ли, мили ми рожби, че то е от Бога грехота и от другите по светът срамота! Не знаете ли, че законът повелява които не почитат майка си и баща си, смертелно да са наказват, а които ги почитат – на них благодат Вишняго и благословение Божие...

А петата Божа заповед е: *„Почитай баща си и майка си, за да ти бъде добре и за да живееш дълго на земята"*. Или, казано по друг начин, за онова време представата „Мати Болгария" и отношението към нея заедно с това се осмисля чрез което „законът повелява". А Законите, Словото Божие, са и нравствени, и граждански. В случая отношението към Мати Болгария е според нравствения Закон. Той е по-важен от другите, защото това е законът, свързан със спасението и живота. И тъй като същността на Божия закон е Любовта (Мат. 22:37–40), любовта към Мати Болгария, по подобие на Божия закон (любовта към Бога и ближния), или любовта към своето, е нравственият коректив за поведение – към дома, родното, родовия космос; начева да се строи проста и обикновена, затова пък с невероятна дълбочина, нова етична представа[3].

Чрез Мати Болгария Бозвели създава представата за общност, близост на всички (в идеалните светове на словото, разбира се). Представата за родовите връзки се осмисля не само като духовна връзка, като връзка на духовна общност, но и като кръвна свързаност по обща племенна принадлежност и признак на *своето*. Важна характеристика на майката според Бозвели е събирателността. Тя е, която събира всички към себе си. Метафората на Бозвели търпи различни превъплъщения, които повтарят познати в културното пространство и битие образци. У Христо Ботев: *„О, майко моя, родино мила / защо тъй жално, тъй милно плачеш?... твоят свещен глас, майко, / е глас без помощ, глас във пустиня... и твой един син, Българийо, / виси на него със страшна сила"*. Свещеният глас е като гласа на пратениците пророци, възвестяващи спасението, в

който малцина се вслушват. За този глас говори св. Йоан Кръстител и думите му многократно се повтарят в Библията – *„Защото този е, за когото е казал пророк Исая: „гласът на викащия в пустинята говори: пригответе пътя на Господа, прави правете пътеките Му“* (Мат. 3:3, и още в Ис. 40:3, Марк. 1:3, Лук. 3:4, Йоан. 1:23). У Ботев, по подобие на оплакването на Христа, майката оплаква своя „един син“. Той е невинната жертва и изкупителят, който приживе спасява другите от смъртта им. И в границите на този свят, наречен Отечество, се препреживяват почти всички образци от сакралната история. Това, което прави Паисий, се прави и от Бозвели, Георги С. Раковски, Любен Каравелов, Христо Ботев. Изглежда, значението на Паисий е не само в това, че е написал История, но и в това, че е открил принципа на пресичане на историческото със сакралното, или механизма на правене на възрожденската метафора. Изоморфизмът в нея личи от Паисий до Иван Вазов. И откритието на Паисий се възпроизвежда и преповтаря и винаги ефектът от този акт е изумителен – така, както е в цитираните по-горе стихове на Христо Ботев: „свещен“ глас на Майката, Левски и саможертвата му като имитиране на Христа. Така се осъществява новата социокултурна същност.

След възстановяването на бащинството или на Божественото наместничество чрез историята и деянията на българските царе се създава представата за Мати Болгария. Затваря се кръгът на родовото и това, което ще бъде по-сетне преживяване на времето, ще бъде в границите на този родов кръг, където се разказват родови предания. Те са ориентирани към познати образци на така наречената средновековна култура. По друг начин казано, образецът се облича в нови форми – историко-национални, историко-родови. Откритието на Паисий, повторено от Бозвели, показва по какъв начин тази нова реалност може да се възпроизвежда чрез различни форми, множащи се до безкрайност, т. е. чрез различни варианти на преданието, чрез различни негови страни, които го осветяват от различни гледни точки[4].

Чрез различни форми и гледни точки се разказва един и същи разказ. Но в целия този роеж би трябвало да има първопредание или първоразказ и обикновено този първоразказ, „първоструктура“, претендира за времето (защото без минало не може да се гради намерението за бъдеще). И първоразказът е за Историята. За да бъде престижен и автентичен, а не да звучи като измислица, разказът трябва да съдържа нещо познато в границите на рецептивния опит, за който е предназначен. След като се впише в границите на рецептивния опит, на познатото, новото предание се „скрива“, контаминирайки се със свръхпрестижната същност на християнството, чиито образци ползва и им създава историко-родови варианти. Това са „скрити митове“, които се създават от Паисий насетне, и понякога разликата между новото и старото е трудно уловима.

Мати Болгария трябва да е обичана, което е нравствен императив, тя плаче, оплаква загубените си деца и своя син с молба за защита, плаче и оплаква умъртвения свой единствен син в „Обесването на Васил Левски“.

И ако всичко това приемем за правилно, то неприемливо би било да се подходи към тази митосъздавана книжнина с представата за techne. Тази представа е присъща за корпуса от текстове, които Иван Вазов ще нарече по-късно в литературните си програми „изящна" литература. Или, ако се говори за изкуство, то това би било изкуството да се разкаже митът, но тук проблемът е свързан като че ли повече с нарацията въобще[5]. Може да се твърди, че във възрожденското предание функциите на techne са да осигури внушаемостта (риторичността). Основно средство за това са „модусите" на християнството. Или, ако отново се върнем към този възрожденски културен механизъм, който коментираме – обединените, пресечени едни с други християнски и исторически (светски) класове (при което се получава тази нова възрожденска реалност) са означени със сакралността и са достатъчно риторични (като внушение) и достоверни. Както във всеки мит, така и в тези нови предания, е свещената вяра на народа[6].

И така, това, което става с всички варианти на новите предания (за историята или за Мати Болгария), се случва и с преданието за мъченика и мъченичеството. И канонизираните от Христо Ботев нови първомъченици – Хаджи Димитър и Васил Левски, са първият камък на новия български „исторически мартиролог". Впрочем още в предисловието на „Записки по българските въстания" Захари Стоянов пише, че *„...днешната наша свобода има безбройно число мъченици – герои, българи, наши братя, които са оставили костите си из далечните азиатски затвори, умрели са от бой и мъки по пътищата в тежки синджири, предали са душа по бесилниците, изложени на поругания и осквернения, посягали са сами на живота си, брат брата е убивал, баща чедото си и обратно"*.[7] Или такова изречение като: *„Влезте, читателю, в положението на човек, който е имал съприкосновение с борците за българската свобода, който е бил свидетел на техните мъченически страдания..."*, което добре показва, че за мъченици ще бъде повествованието му. Но както всяко друго нещо, и това има своята генеалогия.

В българската духовност и в хода на духовното време мъченичеството е огромен проблем. Той е преосмислен в новомъченичеството след XVI век, когато то е свързано с живота на етноса. Животът се осъзнава като мъченически до първите десетилетия на XX век (за разлика от представата за месианизма – полски или руски). Това осъзнаване на собствената национална съдба е и най-вероятната причина за трайността на мотива за жертвата в българските книжовни паметници.

Връщайки се към генеалогията на възрожденската концепция за мъченичеството, ще видим, че едно от първите новоотъждествявания с мъченическата идея е в „Неповинний българин" (1854) на Георги С. Раковски: *„Стойковий син, комуто сърдцето ся цепеши от това трагическо случай, с мъжество и великодушие, което бе природно преимущество в него, с краткоречие като утишаваши родителите си и прелюбезните си сестри, отиди на управителский дом, гдето бяха ся събрали*

фарисеите и садукеите – Анна и Каяфа и чекаха да дойди неповинната жертва, която щяха с немилост да придадат на человекоубийците...", и по-сетне, след затварянето му – *„уполчи ся с мъжеско дълготърпение да притегли тихом всичко за своето Отечество*"[8]. Последното е доста съществено и показва метаморфозите на преназоваването. Ако претърпяването на всичко в житието на Георги Нови или Никола Нови е заради Христовата вяра, като съдът и поругаването на невинния както там, така и в „Неповинний българин" повтаря поругаването и съда над Господ Иисус Христос, то при Георги С. Раковски претърпяването на всичко е заради Отечеството. Пишещият житието се отъждествява с родовото „неповинний българин". Отечеството се оказва също така достойно за жертва и отричане от себе си, както и вярата.

Неясно е за нас откога (в началото на XIX век) начева осъзнаването уподобяването на поведението на гръцкия църковен клир с фарисейското и садукейското поведение и предателство. Явно е – социалното битие, същността му, при това най-важната, духовната, се уподобява на нещо, което е свръхпознато и свръхпрестижно – библейското, и по този начин се митизира социалното битие. Уподобяването добре личи не само в текстовете на Георги С. Раковски. Образът, създаден от него в „Неповинний българин", придобива мащаба и паметта на почти двете хилядолетия, в които той съществува.

Освен предателството, в „Неповинний българин" се повтарят още три неща. Общата „вечеря" (преди предателството – тук с вариант „да обядват последний обяд"), съдът над невинния и рушенето на родовия космос: *„М-ц януарие, ден светий Трисветители, ден плача и риданию бе за Стойковото домородство, което са беши събрало в Стойковия дом и бяха послали да обядват последний обяд. Вратата ся изтропа, сигмени викат Стойковий син на управителский дом (конак). Смущение плачевно възпре тържествений сроднически обяд, вместо веселию горест тлеятелна се разля в сърдцата на всичките*"[9]. Родовият космос е ново понятие за онова време. И сцената със съда повтаря ненамирането на вина у съдения[10] както в житието на Георги Нови, така и в „Неповинен българин": *„Он им рече: „Ако обичате, заповядайте да пренущуваме със спокойство в дома отца моего, да ви нагостя пристойно". Турцитę ся склониха на това, но лукавите фарисеи извикаха вси велегласно: „не бива, запрети го, запрети го". Турците като ужалени рекоха Раковскому: „Господине, твоите съотечественици и единоверци та въспират, греха на главите им да е". Фарисеите, като изпълниха желанието на черната си душа, разидоха ся един по един...*"[11]

И в този контекст не е странно, че Любен Каравелов пише „Мъченик" (1870), че досъздава, допълва представата за „мъченика" така, както е назован от автора. „Мъченик" е разказ. Но разказ, по какъвто и да било жанров модел за разновидност на разказа, „Мъченик" не е (както и „Нещастна фамилия" не е повест, отговаряща на каквото и да било жанрово разбиране за повестта). „Мъченик" обаче (което е особено важ-

но) е посветен на българските хъшове, които по свидетелство на Захари Стоянов, когато четели книгата, тя подскачала в ръцете им от вълнение. Текстът е печатан през 1870 година във в. „Свобода“[12]. Приемливо е да се предположи, че през Възраждането авторството не се осъзнава като проблем на „изящната“ литература, на tecnhe. По-вероятно е то да се осъзнава като авторство, подобно на това на проповедника, а текстът – за подобен на проповедта. Тогава такъв текстов корпус следва да се осмисли и чрез правилата на омилетиката, според които по-важно е съдържанието, а не изказът, формата. Средновековното понятие за авторство допуска „компилиране“, което за проповедника е позволена словесна практика. Цялата патриотическа литература, преследваща утилитарни цели, не постига „художествеността“. За Вазов тя е задължителна, но за Любен Карвелов е важно (и не само за него) да проповядва идеали, ценности. Художественото стои на второ място, в сянката на литературния материал. Затова и литературният материал трудно се осмисля чрез сегашната представа за художественост.

Целта е показването на идеята. Това личи още в първия абзац. Не ни е известно Любен Каравелов да е бил някога в Диарбекир, но в разказа авторът описва така искрено и достоверно, като че сам той е видял и преживял всичко. Може би илюзията за достоверност в онова време е била по-убедителна от всеки художествен похват. Вероятно това е причината Захари Стоянов да отбележи, че Любен Каравелов е дал на литературата ни едно направление, на което *„аз определям един век съществование“*[13]. Тази достоверност Захари Стоянов следва така, че много време след неговия автопортрет[14] ще се пише как медвенският овчар е станал председател на Народното събрание[15].

Но все пак, какъв е първият абзац на „Мъченик“:

> Дълъг и широк е Диари-бекир; яки и високи са стените на неговото кале; тежки са и турските синджири. Проклет е от Бога тоя турски град; проклети са и хората, които в него живеят. Няма дъждец, няма росица, няма прохладен планински ветрец, няма нищо добро, каквото в нашите страни, каквото в наша благословена България. Пече от небето анадолското слънце, пече над главата ти като адски огън и мозъкът на човека ври в главата, като в котел; керемидите се пукат и куршумът на джемиите се топи от това сърдито слънце. У нас слънцето изгрява за радост на хората и за веселие на добитъкът; а в тоя пусти Диарибекир то изгрява само хората, живинчетата и тревицата да гори и зеленчецът да суши. Нищо тука не весели, нищо не радва – се пустота и ад! Няма тука да ти замерише пролетната копривка, няма да видиш кукуречец и минзифарец, няма да откъснеш и да померишеш ни букова шумчица, ни матечинка, ни здравчец. Навсякъде мъртво, навсякъде пусто, навсякъде жалостно. Само някоя гургувичка прехвръкне и загука или щъркелът заклепе с клюнът си на джемията; а понякогаж и ластавичка зачурулика, па пак тихо и пусто, чегато човек в гроб се намира.[16]

Казахме, че е по-приемливо да разглеждаме възрожденското изказване като строено по образеца на проповедта. И следва да отбележим, че

опорните топоси на цитирания абзац от Любен Каравелов са дъждът и слънцето (вода и огън в по-широк смисъл). Те са благодат Божия, която е еднакво пращана за всички: *„...защото Той оставя Своето слънце да грее над лоши и добри, и праща дъжд на праведни и неправедни."* (Мат. 5:45)[17].

Бог еднакво обича всички и за всички еднакво праща своята благодат, но тук, тук не е така. Благодатта е изпратена за това, което е свое, българско, а чуждото е мъртво, варварско. Дъжд вали за благословена България – там, а тук пече „анадолското" слънце. (Така както юнакът може да е „балкански", а тиранинът „отомански", така и слънцето да е „анадолско"[18]. Въобще – не може, но за разказващия, който оценява света чрез благословеното свое и варварското чуждо – да.) У нас то изгрява за радост (така както в „Изворът на Белоногата" нашето е живо, но то е и чисто, Христово, а чуждото е мъртво, предварително обречено на вечна смърт и на живот само тук, в земното и преходното), а тук – за страдание: *„Проклет е от Бога тоя турски град, проклети са и хората, които в него живеят"*, като в адски огън пече слънцето, мозъкът на човека ври в главата като в котел (почти като в битовизираната представа за ада), керемидите се пукат и куршумът се топи от това сърдито слънце. Тук благодатта е наказание, тук е мястото на преобърнатостта на благодатта, вместо раждащия огън е пратен огън унищожаващ.

И същата картина – на страданието и мъченичеството, на чуждостта, четем у Христо Ботев. Този къс от митичната цялост се възпроизвежда, повтарят се преданието и образността, с която то е изразено: *„Лежи юнакът, а на небето, / слънцето спряно сърдито пече... / ...Пейте, робини, / тез тъжни песни! Грей и ти, слънце, / в таз рабска земя!..."* („Хаджи Димитър"). И за да подчертаем как се възпроизвеждат предание и образност, ще приведем описания труд на същите тези раби и рабини, така както е у Захари Стоянов:

Малки, големи дупчиците, но после два-три часа на моите ръце имаше пришки, на големина колкото един лешник; а кръстът ми се пребиваше от навождане. Три пъти копвах и два поглеждах към слънцето, няма ли да клюмне то към сините върхове на Доспатдага, за да тури край на моите мъки, за да ме отърве от ноктите на отвратителния калугер. Останалите ми другари-копачи, широкоплещести селяни и здрави селянки, червените крака на които мятаха жълтата пръст по гърба си като кобили, пееха и се смееха помежду си. Скоро те обърнаха внимание на моята изнеженост и некадърност да извивам мотиката и така станах им добър предмет за забавление.

– Ей че калпав свят имало, брей! – говореше един селянин и плюеше на ръцете си, за да се не хлъзга гладкият сап на мотиката.

– Ти кокали нямаш ли по тялото си бе, аратлик? – питаше друг един, който копаеше наред с една мома, вероятно негова любовница, пред която искаше да покаже своето остроумие.

– Не ми закачайте любовника, аз ще да се оженя за него – каза на присмех една остаряла мома, задната част на която приличаше на кондураджийски тезгях...[19]

Това също е картина на селския рабски труд.

Но ако се върнем отново към Любен Каравелов, в чуждото се ситуира културният герой на възрожденската митичност – мъченикът за Любовта, за Светостта. Той носи добродетелността на своето, затова е и мъченик, и своето е оградено от чуждото, но това е само външният белег. А иначе това ситуиране има и още един символен план, според който животът (своето) е ограден от смъртта, святото – от варварското, светлината – от тъмнината, смъртта е чрез мъченичество и жертва. Така както Бог е пожертвал Сина си от Любов към човека и заради изкупването на първородния грях, така и новомъчениците се жертват заради другите, заради Живота и заради Любовта към Отечеството си. Това, което нарекохме откритието на Паисий – пресичането на сакралните със светски (исторически) класове, за да се получи възрожденската словесна реалност, е приложено и тук, към културния герой: *„От Юскюдар и до Диари-бекир са посеяни костите на тия мъченици; под сичкия тоя дълги път се намират трупове от тия праведници, които са желали счастие и добро на своето отечество и търсили са своята свобода.“*[20]

Културният герой е мъченик заради любовта към Отечеството и свободата, или, ако си припомним началото на първия план на Георги С. Раковски, с който начева възрожденската космогония, Бог е сътворил човека свободен – почел го е с ум и с мъдрост, поставил е пред очите му живот и смърт, та ако пожелае да се движи в пътя на разумната свобода, да живее мирно и вечно, ако ли пък тръгне по лошото пожелание в пътеките на смъртта, да умре и се мъчи вечно. Бог е сътворил човека свободен. А в нелюбов и в несвобода живее той, в пространството на Хаоса. И страданието му е за възстановяването на първонамерението – на Любовта. И на свободата и свободната воля да избира, защото несвободата отнема правото му на избор. Несвободата го принуждава да отвърне със зло и да умножи хаоса или погуби себе си, провокиран и симетрично строящ битието си.

В граденето на представата за мъченика влиза и светата кръв[21] – свещеното, жертвата: *„...текла е светата кръв из нараненитe ръце и изпопуканите крака на Диари-бекирските калдъръми; а азиатските варвари са се радвали, че им се е удало да помъчат гяурските души...“*[22] Свята е и кръвта на Хаджи Димитър – *„Там на Балкана / потънал в кърви лежи и пъшка [...] и на Балкана, / юнакът лежи, кръвта му тече...“*, което е образец за преназоваване на мита, на преданието за смъртта на културния герой мъченик. А така и Балканът става свято място за жертвата[23]. Свята е кръвта на жертвата в „Кочо“. С кръв се измива позорът на Отечеството: *„Главицата падна, трупът се затресе / и кръвта детинска с майчинта се смеси“*. С кръв се подписват писмата и ритуална е жертвата в началото на въстанието в „Записки...“ на Захари Стоянов. Кръв пролива за своите братя и сестри и културният герой в „Мъченик“. Нова е и молитвата му за България: *„Господи Иисусе Христе [...] и сичко това си претърпял, за да спасиш своят*

народ от езическите народи, от фарисеите и садукеите, от римските развратни кесари и от ерусалимските гемони. Господи, ние сме малки люде, но и ние страдаме за своя народ и мъчиме се за нашата свобода и отечество, и ние проливаме своята кръв за своите братя и сестри, както и ти пролея своята кръв за сичкото човечество и за общата свобода...".[24]

И още нещо, смъртта на мъченика, по Любен Каравелов, трябва да е част от устното предание и да се институционализира като необикновено и увенчано със славата на подвига събитие-живот. Едно, че светата душа благодарение на изкушението и мъката представя по-ясно доказателства за своята многообразна добродетел, и друго – смъртта на мъченика се превръща в образец за тези, които благодарение на свободния си избор ще се решат да повторят отново и отново подвига на любовта и доброто. Ще възстановят първонамерението, хаоса ще превърнат в космос. Така в „Мъченик" четем: *„Дядо Коста, ако ти помогне Бог да се върнеш някога в България, то моля те да разкажеш на моите братя как съм аз умрял и да утешиш моята стара майка"*[25]. У Христо Ботев същият този образец, митично правило, правило на преданието, е облечен и извисен чрез поетичните форми или поетичното назоваване: *„Ако ти кажат, че азе / паднал съм с куршум пронизан, / и тогаз, майко, не плачи, / нито пък слушай хората, / дето ще кажат за мене / „Нехрани-майка излезе", / но иди, майко, у дома / и с сърце сичко разкажи / на моите братя невръстни, / да помнят и те да знаят, / че и те брат са имали, / но брат им падна, загина, / затуй че клетник не трая..."* („На прощаване"). Или в края на същата творба: *„Но... стига ми тая награда – / да каже някога народът: / умря сиромах за правда, / за правда и за свобода..."*, като се знае, че не за самия Христо Ботев е дума, макар текстът да е писан по повод на конкретно намерение, а за културния герой – синът, лирически субект тук, който разговаря с майката, каквито са разговорите и у Бозвели.

Варианти на същия „мотив" – смъртта на мъченика културен герой, образец за святост, подвиг и величие, са „Хаджи Димитър" и „Обесването на Васил Левски" (*„потънал в кърви [...], Тоз, който падне, в бой за свобода / той не умира: него жалеят / земя и небе, звяр и природа / и певци песни за него пеят..."*, *„И твой един син Българийо / виси на него със страшна сила..."*).

В календарите си Христо Ботев, създавайки огромна метафора, канонизира за светци Васил Левски и Хаджи Димитър, пресичайки святото с историческото.

Така че, когато Захари Стоянов започва да осмисля от времето на кратката историческа дистанция на 80-те години какво е било това, което е станало и което е било истината на съществуването въобще, в едно време, това на 80-те години, на разминаване на ценностите[26], то тогава той вижда пред себе си образците на възрожденското митично мъченичество, културната героика. Те съдържат в себе си замисъла за един нов

исторически мартиролог, отворен пантеон[27], който може да бъде попълнен с мъчениците за новата българска историческа святост. Заедно с това и времето, препълнено с граждански събития, носи в себе си историчността, за разлика от цикличното време, в което се живее, по описанията на Захари Стоянов, поне в неговите така наречени „овчарски" години. Захари Стоянов трябва да допълни всичко това, което е било след и през 70-те години, да допълни преданията, да изгради изцяло вариантите на историческата митология, да дограде това, чийто градеж е бил започнат, да създаде пълния български мартиролог. Паралелно със Захари Стоянов, но с други средства, същото ще правят и Иван Вазов, и авторите на така наречената „мемоарна проза" до автоматизирането и клишираното на принципа за пресичане на класовете – историческите и сакралните.

БЕЛЕЖКИ

[1] А обикновено в повседневните представи геният може да бъде свързан с величественото, необичайното, извънобикновеното – така както Христо Ботев е изобразяван чрез скулптура, в книги или на портрети, „първата еманация на расовия гений" (Гео Милев).

[2] И още много други неща от този род върши, които могат да бъдат прочетени в спомените на съвременниците му. Част от разказите вероятно възпроизвеждат повече легендата за Христо Ботев, отколкото назовават нещо действително случило се. Легендите могат да растат до безкрайност и тази „техника" на разказване (писане) е добре показана от Захари Стоянов и в „Чардафон Велики". Това писане е антиномично противоположно на Вазовото.

[3] Известно е, че през 1874 г. в „Списание на българското книжовно дружество" (Браила) се печатат кратък очерк за живота на Бозвели и „Мати Болгария". Но се знае също така, че Раковски е ученик на Бозвели. Бозвели проповядва идеите си, те живеят и чрез устното слово.

[4] **Леви-Строс, К.** Структурная антропология. М., 1983, с. 183–208.

[5] Що е нарация в мита, в късия разказ или в романа – това са други въпроси.

[6] **Пропп, В. Я.** Структурное и историческое изучение волшебной сказки. – В: *Семиотика*. М., 1983, с. 581.

[7] И трите „убивания" имат библейски образци.

[8] **Раковски, Г. С.** Неповинний българин. – В: **Раковски, Г. С.** Избрани съчинения. С., 1946, с. 35–37.

[9] Пак там, с. 35.

[10] В Св. евангелисти: „Пилат им каза: А какво да сторя с Иисуса, наричан Христос? Казват му всички: да бъде разпнат! /[23] Управителят рече: та какво зло е сторил? Но те още по-силно закрещяха и казаха: да бъде разпнат! /[24] Пилат, като видя, че нищо не помага, а се усили смутнята, взе вода, та уми ръце пред народа и рече: невинен съм за кръвта на Тоя Праведник; вие му мислете" (Мат. 27:22–24). „[10] Защото знаеше, че първосвещениците Го бяха предали от завист. /[11] Но първосвещениците възбудиха народа

да иска да им пусне по-добре Варава. /[12] Пилат отговори пак и им рече: какво искате да сторя с Тогова, Когото вие наричате Иудейски Цар? /[13] Те отново закрещяха: Разпни Го! /[14] Пилат им рече: та какво зло е сторил Той? Но те още по-силно закрещяха: Разпни Го!" (Марк. 15:10–14).

[11] **Раковски, Г. С.** Цит. съч., с. 36. И освен съда над невинния първоидеята за разсипването на „нещастните фамилии" от чуждото всъщност има своя парадигма в „Неповинний българин" – творба, генератор явно на по-сетнешни текстове, възпроизвеждащи това предание. А в „Нещастна фамилия" впрочем наказанието на невинния е мотив, който създава сюжета.

[12] По наблюденията на Дочо Леков творбата наподобява „Невольники" на Д. Спека, печатана същата година в кн. 1 от януари в сп. „Правда. Письмо наукове и литературне".

[13] **Стоянов, З.** Черти от живота и списателската деятелност на Любен С. Каравелов. Пловдив, 1885, с. 29.

[14] Така както той е предпочел да се обрисува, без да се замисляме върху това дали всичко в неговия рисунък е вярно или е просто илюзия за достоверност.

[15] Това предание ще затъмни разумността по този въпрос. Ефектът е от илюзията за достоверност. През 80-те години Захари Стоянов не харесва това, че тя липсва във Вазовите текстове. Те са функционални, от друг клас. Захари Стоянов създава умишлено представа за себе си. Целта е да бъде като неучените и обикновените, които жертват себе си за правото и за българската свобода. По друг начин казано, овчарлъкът на Захари Стоянов изглежда да е твърде подобен на Каравеловото познаване на Диарбекир.

[16] **Каравелов, Л.** Мъченик. – В: *Каравелов, Л.* Събрани съчинения. Т. 2. Разкази и повести. С., 1984, с. 7.

[17] „Аз пък ви казвам: обичайте враговете си, благославяйте ония, които ви проклинат, добро правете на ония, които ви мразят, и молете се за ония, които ви обиждат и гонят, за да бъдете синове на вашия Отец Небесен; защото Той оставя Своето слънце да грее над лоши и добри, и праща дъжд на праведни и неправедни (Мат. 5:44–45). У Лука цитатът е част от проповедта на Господ Иисус Христос: „Но вие обичайте враговете си, и правете добро, и назаем давайте, без да очаквате нещо; и ще ви бъде наградата голяма, и ще бъдете синове на Всевишния; защото Той е благ и към неблагодарните, и към злите" (Лук. 6:35).

[18] Като че ли то може да е наше или анадолско въобще. Така и Карл Фослер се е учудвал на това как може у Гьоте зелено да е „златното дърво на живота".

[19] **Стоянов, З.** Записки по българските въстания. С., 1962, с. 269.

[20] **Каравелов, Л.** Цит. съч., с. 8.

[21] С нея тържествено са поръсвали олтара и очистилището.

[22] **Каравелов, Л.** Пак там.

[23] Опит да демитизира преданието е явно статията на Пенчо Славейков „Жив е той, жив е...". Той пише, че „кръвта на ранения герой се лее тъй обилно и няма ниет да спре", иронизирайки хиперболизираното митично време на текста.

[24] **Каравелов, Л.** Цит. съч., с. 13.

[25] Пак там, с. 15.

[26] Така в „Предисловие" на „Записки..." Захари Стоянов пише: *„...По същото това време всички български вестници бяха облечени с черно за смъртта на един чуждестранец музикантин, който бе дошъл в страната ни само от любов към лирите...*

Пак по това време колоните на вестниците се пълнеха с биографията на друг един облизан чуждестранец по случай на сребърната му сватба. А за Матевски ни дума, ни ума... Ех, народ, народ, кога ще да погледнеш на своята изпокъсана черга?" В тази ситуация понятието „срам" придобива нови конотации: *„...Кажете ми, може ли човек да не кълне, когато над гробовете на Левски, на Бенковски, на Волова, на Икономова, на Коча и пр. е пораснало див бурен (на последният лозе), като че народът, за който са се жертвували, се е потурчил? Но само това ли е? Накъдето и да обърнеш, печатът на позора блещи във всичката своя голота..."*

[27] Срв. **Мутафчиева, В.** За българската национална митология. – *Септември*, 1981, № 11, с. 177–189; **Жечев, Т.** Въведение в изучаването на новата българска литература. С., 1992, с. 47–48. – „Ако се съди не само по „Записките", а и по цялата проза на Захари Стоянов, по неговите ненадминати биографии, както и по прозата на Стоян Заимов, Карапетров, Пандели Кисимов, С. С. Бобчев, Блъсков, Т. Икономов, за всички тях, макар и в различна степен, е характерен стремежът към легендата, към мита. Тъкмо те, заедно с Вазовата проза и поезия, формират новия български Пантеон, рисуват нимбовете на новите граждански светци на българите, съставят новия им „иконостас".

Кирил Топалов
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Балканският Великден или страстите български

(Увод към Ригас и Раковски с изводи от Тончо Жечев)

Една от уникалните черти на Балканското възраждане е свързана с историческата неизбежност на създаването на национални общества и култури (с приблизително и условно очертаване на географски параметри и етнически граници) преди образуването на националните държави, при това в условията на пълно политическо безправие и безусловна доминация на друговерен и коренно различен от подчинените етноелемент в една многонационална империя. Историческата неизбежност на това явление се предпоставя, както е известно, от една страна, от динамичното цивилизационно развитие на Западна Европа и от друга – на ключовото местоположение на Балканите между Запада и Изтока, с целия уговорен от това сложен комплекс на културната им идентификация. Частичните опити, които Османската империя прави за стопанска, политическа и културна адаптация към европейското развитие в края на XVIII и през XIX в., не променят по същество състоянието на ценностен и институционален хаос и вакуум (както до голяма степен в цялото „общество“ на империята, така и особено силно подчертано в отделните балкански етнически „общества“, сред които се пробуждат балканските национализми и се формират новите балкански култури – решаващата цивилизационна предпоставка за създаването в непосредствено предстоящото бъдеще и на отделните балкански държави).

Единствената функционираща институция (с ретроетатична кодификация, но с немалка реална социойерархична власт и сила) на подчинените християнски етноси до XVIII в., както е известно, е църквата, представена в общобалкански план от Цариградската вселенска патриаршия и в регионален – от Охридската архиепископия и Ипекската патриаршия (до тяхното закриване), както и от католическите общини, подчинени на Ватикана. Многофункционалността на тази институция (религиозна, политикоидеологическа, социална, просветна и т. н.) предпоставя и ролята ѝ на почти всеобхватен компенсаторен цивилизационен механизъм в ситуацията на пълно отсъствие на собствена държавна институционалност на поробените балкански народи. Поради тази причина съвсем логично е, че първите апостоли будители, книжовници и обществено-политически дейци в епохата на балканското национално възраждане произлизат

в повечето случаи от нейните среди. При това не е задължително да бъдат винаги духовници, какъвто е случаят например с тясно свързания с фанариотската институция Ригас Велестинлис (Фереос), който за Гръцкото възраждане играе онази могъща етноформираща, държавностроителна и историко- и художествено-митотворческа роля, която половин век по-късно ще играе за българското Георги Раковски.

На тези две личности – Ригас и Раковски – балканската история отрежда уникална задача: да продължат по качествено различен начин вече изчерпващата се и ставаща все по-недостатъчно компенсаторна цивилизационна роля на църквата, като отнемат тази роля от нея и я превърнат (в плана и със специфичните средства както на литературната комуникация и митотворчество, така и на реалните политически действия) в активно-институционално- (в редица отношения и държавно-) творческа. Не че преди Ригас и Раковски Балканското възраждане не познава модела „човек институция" (Паисий Хилендарски, Софроний Врачански, Петър Берон, Неофит Рилски, Неофит Бозвели, Козмас Етолос, Евгениос Вулгарис, Адамандиос Кораис, Теодорос Каирис, Йосипос Мисиодакас[1], Димитриос Катардзис, Андрия Качич-Миошич, Захарий Орфелин, Вук Караджич, Йован Раич, Доситей Обрадович, Йон Елиаде Радулеску, Чезар Боляк, Николае Бълческу, Михаил Когълничану, Богдан Хъждеу и много други), не че същото специфично балканско явление не се персонифицира в редица ярки личности и след тях. Ригас и Раковски обаче имат предимството на големия исторически шанс както да притежават в максимална степен подходящите качества за митокреативно и социално генериране и приложно осъществяване на необходимата институционална многофункционалност (която да замести все още липсващата, но вече категорично заявяваща своите претенции държавност), така и да се появят в най-подходящия за реализирането на тези качества момент. Между последното десетилетие на XVIII в. (с апогея на дейността и със смъртта на Ригас) и средата на XIX в. (съответно – на Раковски) лежи онзи половин век, който маркира в общи линии разликата в историческия темп на развитие на двете балкански общества – гръцкото и българското – в епохата на тяхното Възраждане и изграждане на независими национални култури и държави. Затова и времето на Раковски се оказва в най-голяма степен идентично с времето на Ригас, затова и двамата дейци се проявяват през половин век като еднотипна функция на един и същ културноисторически модел, присъщ на развитието на поробените балкански народи през XVIII и XIX век.

Всичко това предпоставя, вероятно логично, и впечатляващата близост между двамата в чисто биографичен план, която в редица моменти от съдбовно за живота им значение като че надскача логическите граници на типологическото подобие, сякаш за да докаже, че артикулацията на модела разчита на степен на идентичност, по-голяма от реализацията на типа. Личности с разностранни духовни интереси, поети и митотворци на бъдещите националноосвободителни революции на своите народи

(които и двамата не доживяват), странно само на пръв поглед съчетание на мечтатели авантюристи и гениални политици с трезв практически организационен рефлекс, предприемащи дела, предварително обречени поради ненавременност, велики самотници, изпреварили и времето, и съвременниците си, рицари на великата просвещенска аксиома на Хелвеций, че общественото благо е най-недискутируемата етическа свръхценност – те максимално успешно емблематизират възможния оптимален балкански модел на исторически необходимия лидер, на Спасителя от Хаоса, пророк митотворец, на човека държава, който сумира (и експлицира в реални действия) почти всички (или поне най-важните) цивилизационноформиращи функции на все още несъществуващата културна и политическа институционалност на бъдещата си национална държава.

Лидерската им амбиция – очевидно доминиращото и неподлежащо нито на външна, нито на тяхна вътрешна дискусия качество – предпоставя и широкия диапазон на книжовните, обществено-политическите, та и житейски-деловите им интереси и прояви. Защото изграждането на национална култура и общество в отсъствие на национална държава поставя неизбежно пред кандидата за лидер изискването за максимално (до степен на сигурна безконкурентност) покриване на културното и обществено-политическото институционално пространство. Същевременно логичният йерархично-ценностен ред на разполагането на главните енергии в това пространство предполага идеите (и конкретните действия) за освобождение и за социосинтагматично уреждане на бъдещата държава да бъдат успоредени с активното участие в създаването на първостепенно необходимите за една бъдеща държава основи на научно знание и литература.

Още тук заслужава да се отбележи и една само на пръв поглед странна особеност: в жизнения път на двамата тези енергии реагират в неидентична, понякога дори и в огледално обратна перспектива. Ригас започва като автор и преводач на политически неангажирани текстове, за да стигне едва в края на живота си до идеите и действията за създаване на правната институционалност и радикалното решаване въобще на въпроса за политическото конституиране на бъдещата независима национална държава. А Раковски започва и завършва именно с това, държавнотворческо равнище – от нелегалната организация в Цариград „Македонска дружина“ и Браилските бунтове като първи самостоятелни стъпки в съвсем млада възраст, през хайдушката чета петнайсетина години по-късно, та до Белградската легия, плановете за освобождение на България и активните дипломатически действия за общобалкански антитурски съюз в последното десетилетие на живота си. Паралелно с всичко това той полага усилия за конституирането (било като начало, било като продължение на вече създадена традиция) на „научно-образователна“, социосинтагматична или художественокнижовна институционалност.

Тази особеност е странна само на пръв поглед, защото в действителност е резултат от спецификата на развитието на общобалканските

културноисторически и политически процеси. А те, колкото и да са типологически сходни или моделно идентични (в отделни компоненти, в по-големи или по-малки общности от компоненти, или, съвсем рядко, в своята цялост), са функция все пак на различни хронотопни, социокултурни, националноманталитетни, икономически, съсловноидеологически, църковностроителни (или пък църковнохегемонистични, което в балканския вариант означава често и разрушителни) и различни други прединституционални цивилизационни конфигурации, интереси и приоритети. Достатъчно е да припомним предварително дори само обстоятелството, че в епохата на Раковски преддържавната институционалност на българското общество, в целия ѝ идеологически и културнофункционален митокреативен спектър, се изгражда в условията на вече създадени две нови балкански национални държави. А техните интереси в реализирането на някои от най-важните държавностроителни процеси не само че не съвпадат с тези на все още неосвободените други национални общности, но и влизат в остър потенциален или реален конфликт с тях, защото неизбежните балкански национализми се развиват по това време в доста различни (в ред отношения дори коренно неравностойни) условия. Твърде често несходните, понякога дори напълно противоположни политически цели, които различните балкански общества преследват и реализират с един или друг успех (национално освобождение за българското и експанзионистичен стремеж за държавно-национално разширяване в посока на обявени за все още неосвободени свои, или пък за исторически принадлежащи, населения и територии – за сръбското и гръцкото), обясняват например напълно закономерния факт, че чувството за балканска (и християнска) солидарност, изпратило много българи в освободителните борби на сърби и гърци, не само че не среща взаимност, но и твърде често се сблъсква с неприемливи претенции[2]. В условията на динамично протичащия балкански XIX век петдесет години са твърде дълъг период, който е достатъчен, за да усетим скок в етнопсихологическите нагласи, и за натрупване на респектиращи цивилизационни промени в развитието на едно общество. И ако въпреки всичко редица от основните държавнотворчески черти на балканския възрожденски културноисторически модел запазват в няколко етнически общества формата и качеството на своята същност и функция (наред, разбира се, с неизбежните различия), това не само говори за тяхната устойчивост и продуктивност, но и за пореден път ни доказва, че имаме работа именно с модел (макар и регионален), а не с по-обхватна или по-частична регионална типология.

Случаят с Ригас и Раковски несъмнено е един от най-характерните и най-интересните в това отношение, защото предлага възможност за наблюдение именно на органичната и културноисторически най-логичната проява на неизбежната вариантност на общия възрожденски балкански модел. Съзнанието за важната национално-, обществено- и държавнотворческа роля, която може (и задължително трябва) да играят в новите политически условия едва прохождащите по времето и на единия, и на

другия „научно-образователна“, социосинтагматична и художественокнижовна институции, ги довежда до възможно най-точния избор. В епохата на френските енциклопедисти и Великата френска революция Ригас съвсем естествено се насочва към природните науки, „Ново политическо управление“ (обхващащо „Правата на човека“ и „Конституция“), „Карта на Гърция“ и революционните послания марсилези („Бойна песен“, „Патриотичен химн“ и „Що чакате, приятели и братя“). А в първата половина на следващия век, във времето на първите – макар и с чужда помощ – две победи на балканските националноосвободителни движения (в Гърция и Сърбия), в епохата на Шлегел, братя Грим и Шафарик, както и на триумфално състоялата се рецепционна перспектива на идеите на Хердер, Раковски със същата степен на неизбежност избира историята и филологията, фолклора и етнологията, поезията[3] и легията.

Хуманистичните идеи, които Балканското просвещение заема от Европейското (предимно, макар и не изключително, от Френското), прехвърлят между тях още един мост през разделящото ги време: и за Ригас, и за Раковски Вселенската патриаршия се оказва не само идеологически противник, но и сериозно препятствие пред националноосвободителните стремежи на народите им. Наглед доста парадоксално – предлагайки чрез своята знаменита „Карта на Гърция“ създаването на една обща балканска (гръцка по език, характер и име) държава, представляваща по граници и по същество модернизиран вариант на Византийската империя (т. е. хипостазирайки по този начин един вековен стремеж на Вселенската патриаршия) – Ригас, наред с Кораис, Катардзис и останалите найсветли умове на Гръцкото просвещение от края на XVIII в., възприема същата тази патриаршия като крепост на средновековния консерватизъм, а това пък довежда по-късно до забраняването от нейна страна на Конституцията на бъдещата държава, която той предлага. Разбира се, до „гръцки Великден“ не се стига, тъй като задачата пред новоосвободената гръцка държава за изграждане на национален идентитет на съставящото я население и за приобщаване на обявени за все още неосвободени и за обитавани от гръцки етнически елемент територии довежда бързо до постигане на пълно единомислие между тази държава и Патриаршията, идеологически и държавнодоктринно санкционирано особено със създаването през 1844 г. на Мегали идея...

Задачата пред Раковски в това отношение е много по-ясна. В епохата (и буквално в дните) на Българския Великден той има ясни противници – Вселенската патриаршия и Мегали идея. По отношение на споменатия по-горе балкански (пореден) парадокс бихме могли да кажем още, че нашата антифанариотска църковна борба (която понякога твърде опростителски и „ангро“ наричаме антигръцка) се явява всъщност в някаква степен и продължение на борбата, започната още в края на XVIII в. от идеолозите на Гръцкото просвещение Адамандиос Кораис, Ригас Фереос и др., и е платена с личните жертви на не един и двама апостоли на гръцкото пробуждане. Между тях е и българинът Никола Пиколо от Тър-

ново, известен в гръцките среди интелектуалец, писател, драматург и участник в революцията от 1821 г., също афоресан от Патриаршията.

Прелиствайки във връзка с всичко това и една от големите български книги – „Българският Великден или страстите български“, се убеждавах отново и непрекъснато в едрината на мисленето на нейния автор, с когото преди повече от трийсет години, залягайки от сутрин до вечер в Народната библиотека над младежката си възрожденска дисертация, имах добрия шанс да общувам, докато чакахме да ни се изпълни поръчка за книга или побъбрим на цигара. Млатнат временно (тогава обаче това изглеждаше зловещо вечно!) от текущата идеологическа конюнктура, той, общувайки не с временната власт, а с Петко Славейков и Драган Цанков, с Георги Раковски и Найден Геров, със Стефан Богориди и Тодор Икономов, изглеждаше по-щастлив от всякога и така аз още много рано получих един от най-важните си възрожденски уроци, формулиран почти двеста години по-рано от същия онзи Ригас, а именно – „Който мисли свободно, мисли добре“. Горчиво орисана е тази съдба на големите български книги (да си спомним и за „Под игото“, за всичко, създадено от Ботев, Каравелов и Славейков, а и само то ли?) да се пишат в емиграция (външна или вътрешна), да замръкват и зъзнат по чужди или свои пътища като ослепени и прокудени войници, но може би тъкмо поради това обстоятелство са и дарени с онова зрение, което не се дава на останалите, на окатите, и благодарение на което те единствени могат да провидят пътя по-нататък. Като всяка голяма книга и книгата на Тончо Жечев направи това, което обикновено народите и обществата не правят – тя се взря в миналото, за да види бъдещето, и очевидно го стори много успешно, за да установим днес, повече от три десетилетия след създаването ѝ, че подобно на „Строителите на съвременна България“ на Симеон Радев или на „Железният светилник“ на Димитър Талев, нищо в нея не подлежи на актуализиране или „преоценка“, нито научно, нито идеологически. Никой до него и след него не съумя да подреди в примитивно стъкмената латерна на хаджи Ахил, с допотопни образи на света, поднесени с помощта на овехтели политически фотографии (каквато представляваше тогавашната ни историческа наука и есеистика, а и по-голямата част от литературата ни), такъв мащабен и детайлно точен, осезаемо жив и динамичен, иконно свят и трагично-оптимистичен ипостас на българската надежда, над която повече от век и половина след това, сиреч почти вечно, та и до днес, предстоеше да издевателстват все временни политици, и преди, и след ония, които подариха на Тончо така „непредпазливо“ (и слава Богу не само на него) онези години в Народната библиотека...

На тази книга дължим реабилитирането и връщането в българската духовна сфера на имена, които бяха обречени десетилетия на забрава или подценяване, тя ни сближи по човешки с драмите на Драган Цанков (чрез великолепния Сервантесов модел, през който е погледнато антиподното му „сдвояване“ с Раковски), на дотогава априорно конотиращите, най-меко казано, сложни чувства (пак поради недостатъчност на знанието)

личности на Стефан Богориди и Гаврил Кръстевич, на отдавна престаналите да говорят каквото и да е дори и на средно грамотния българин имена на Йосиф Соколски, Александър Екзарх, Иларион Макариополски, Авксентий Велешки, Паисий Пловдивски, д-р Стоян Чомаков и още мнозина. Искаше се не само мъдрост, но и дързост, за да напишеш нещо като това например: *„Нима сме и ще останем исторически бебета, на които разказват за поука само героическите митове от нашето минало? Ще узреем ли да разбираме безкрайната перспектива и сложност на историята, в която са на своето място и Екзарха и Караджата, и Раковски и Кръстевич, които в своята съвременност са люти противници, а с времето ги виждаме впрегнати да теглят нелеката кола на историята!"*[4] Утрешните поколения (ако не вече и днешните!) ще четат този наш коментар с неразбиране, но аз не го пиша за тях, а за тези, които помнят времето на „историческата чардафонщина", пак по думите на самия Тончо Жечев, в което той написа книгата си. Защото не е страшно, даже в някаква степен е и добре, че новите поколения няма да имат спомен от това време. Страшно става, когато старите забравят, че го имат.

А с оглед на проблема, който ме интересува тук, особена стойност придобива прочитът на Тончо Жечев на предпоставките и процеса на преоценката, която Раковски (подобно на Ригас по-рано) прави на ролята и шансовете, които интересите на т. нар. Велики европейски сили дават за освобождение на България отвън, и особено за рухването на вековния мит за руската мотивация в решаването на Източния, и конкретно на Българския въпрос, и още по-конкретно – на българската църковна борба. Да си припомним, че този прочит се осъществи по време, когато брошурата на Раковски от 1861 г. „Преселение в Русия, или руската убийствена политика за българите" не само не се включваше в изданията на съчиненията му, но и старателно се изрязваше от старите издания и самото ѝ намиране и прочитане придобиваше някакъв почти конспиративен характер. Я се опитайте да я намерите и сега! (Аз имам всичко от и за Раковски, един от редакторите съм и на най-пълното и най-доброто досега издание – четиритомника (но не на публицистиката) и загубих доста време, докато намеря някъде заглавието, за да проверя дали го цитирам точно...) Открих, че и сега респектира кратката, но точна и ясна (като никъде другаде) формулировка на мотивацията и същността на институционалностроителния проект на Раковски за създаване на „българска религия", което Тончо Жечев определя като евентуално „начало на Реформация", при това в условия, в които „църковната организация е единствено възможната национална организация и администрация", която „трябва да замества българската държавна организация, докато сме в рамките на Турската империя"[5]. Това държавностроително усилие на Раковски, проникновено уловено от Тончо Жечев, не просто подсказва поредната възможност за обговарянето му във все още търсещия своите черти общ балкански културноисторически модел, но и ситуира делото на великия

котленец в най-високите идеологемно-аксиологически полета, вече създадени като етно- и държавностроителна мярка половин век по-рано от също така великия му предшественик Ригас. А моето „работно“ връщане към книгата на Тончо Жечев ми върна поизгубената напоследък увереност (която бях изпитал за първи път някога в Народната библиотека), че и в най-бездуховните български времена не е невъзможно съграждането на една българска църква дори и в Цариград.

БЕЛЕЖКИ

[1] Напоследък гръцката наука обърна внимание върху ролята на видния просветенец Мисиодакас за изграждането на научните, езиковите и политическите възгледи на Ригас. Вж **Κιτρομηλίδης, Π. Ι.** Μοισιόδαξ, Αθήνα, 1985. Също и в: Ο δάσκαλος του Ρήγα. Υπέρεια, Τόμος πρώτος, Πρακτικά Α΄ συνεδριου «Φέραι – Βελεστίνο – Ρήγας», Βελεστίνο, 30–31 Μαϊου – 1 Ιουνίου. Βελεστίνο, 1986, σ. 511–518.

[2] По този въпрос вж. **Κιτρομηλίδης, Π.** Νεοελληνικός Διαφωτισμός. Οι πολιτικές και κοινωνικές ιδέες. Β΄ έκδοση. Αθήνα, 1999. **Китромилидис, П.** От кръста към флага. С., 1999. **Данова, Н.** Националният въпрос в гръцките политически програми през XIX век. С., 1980; **Радкова, Р.** Националното самосъзнание на българите през XVIII и началото на XIX век. – В: *Българската* нация през Възраждането. С., 1980, с. 186 и др.

[3] Изкушавам се да цитирам тук едно много точно наблюдение на Ал. Кьосев: „Когато практическите социални учреждения на Модерната епоха липсват – когато липсват не само училища и национална черква, но и нещо по-важно – национална публичност и национална държава, литературата се явява строител на фикционални светове, на утопически национални визии, в които липсващото е в щастлива наличност.“ **Кьосев, А.** Българският канон? Криза на литературното наследство. С., 1998, с. 20.

[4] **Жечев, Т.** Българският Великден или страстите български. С., 1975, с. 141.

[5] Пак там, с. 148–149.

Елена Тачева
Югозападен университет „Неофит Рилски“

Брашовската група в кръговете на ранновъзрожденската литература

Началото на този текст е в един телефонен разговор за балканските общности, проведен през 1999 г. с професор Тончо Жечев. Тогава той разговаряше с непозната колега, но беше щедър на идеи. С настоящото изследване изпълнявам моята част от споделения с него в онзи единствен разговор проект, в който големият учен пожела, но не успя да участва.

I. Градът, неговите пътища и „брашовянските стоки“. Обвързването на литературата и урбанизма е обща закономерност на европейското развитие в неговата следсредновековна история. В българския културен живот тази закономерност се проявява сравнително късно, едва през 20-те и 30-те години на XIX век, когато интелигенцията в първите емигрантски центрове в Южна Русия, Влашко и Трансилвания активизира своята дейност, а образованите монаси от вътрешните манастирски средища и от Атон потърсват извън манастирските стени ново пространство и нови мотивации за Божието и народополезното си служене[1]. Градът от XIX век постепенно поема функциите на основен компонент в литературната топография на епохата и поглъща всички литературни ресурси, притежавани от ранната ни възрожденска литература – печатарство, книгоразпространение, книгопотребление, библиотечни фондове, разнообразни форми на литературна институционалност... Синхронът с тенденциите на европейския културен свят се изявява и в притегателната сила, с която градовете пресичат посоките на новата интелигенция, за да се наложат като „естествена среда“[2] за литературните творци, а също и за меценати, иждивители, спомоществователи, любородни читатели.

Градът е функция на пътя, той генетично носи кръстопътното движение и пресреща в пътищата си другите, различните и чуждите, за да ги съобщности и да капитализира тяхната нееднаквост. Възрожденският град очертава и онагледява българските пътища, затяга възлите в транзиторната мрежа на националната култура и приютява динамичната процесуалност на модерността. Да се очертаят географските посоки, в които всяко конкретно селище в конкретен период поддържа своето присъствие в

българоезичното пространство, означава да си представим Българското възраждане като жив организъм, координиращ актовете на своята виталност с непрекъснат поток на културна обмяна.

Историческото битие на космополитно балканско селище като Брашов преплита различни национални пътища и сред тях тези на брашовските българи са едни от най-старинните. Според документите, коментирани първоначално от Л. Милетич, най-ранното заселване става през 1392, а причината, довела в Брашов първите български заселници, е гладът[3]. Проучванията за българите в Седмиградско разкриват, че през XV и XVI век българската общност в този град уплътнява своето присъствие и оформя обкръжение от разположени в близост български села. Наличието на българско селско окръжие около Брашов[4] задава на българската заселническа култура завършен урбанистичен характер. Така Брашов се оказва едно от най-ранните емигрантски градски селища, в които българите трайно се установяват и българизират част от пространството, в което старинните топоними Болгар-сег и Шкеи назовават стария български квартал.

Българите откриват пътя към Брашов първоначално като бягство от глада, но в посочените векове Брашов ги привлича и със своите възможности за успешна търговия и замогване. В учредената през 1639 г. гръцка търговска компания има немалко българи, включително и на ръководни позиции[5]. След оттеглянето през XVI век на дубровнишките търговци от земите на Турската империя, тяхното място се заема главно от брашовци[6], чиято търговска дързост и предприемчивост олицетворява за поданиците на султана представата за успех и богатство[7].

Освен търговски, брашовските българи натрупват в предвъзрожденската епоха и институционален опит. Документираните съдебни спорове със саксонците в защита на граждански права и търговски привилегии осигуряват на брашовските търговци много по-ранното овладяване на модерно гражданско съзнание и общностна идентичност, които техните сънародници от вътрешните български земи култивират цели векове по-късно.

Българското градско население на Брашов е главно занаятчийско и търговско, но притежава и интелигенция, която потребява, създава и съхранява литературни ценности. Описаните от Ст. Маслев ръкописи[8] свидетелстват за интересен феномен на „изнесена“ и автентично възпроизвеждана старобългарска литературна традиция.

Щрихираните исторически ракурси на предвъзрожденския Брашов го описват като светски културен център, в който българите имат редкия шанс да изживеят естествено и пълноценно своето късно средновековие и да застанат пред модерната епоха с постъпателно постигната историческа подготвеност. Активизирането на човешката подвижност, откриването на нови български пътища към Брашов, вливането на нови заселнически групи, идващи от България през втората половина на XVIII век, дават онези социокултурни предимства на Брашов, които го

оформят като най-ранното възрожденско средище извън пределите на Империята.

В края на XVIII в. Брашов става крайна цел в търговските пътувания на българи от Мелник, Сливен, Котел, Търново, Габрово, Свищов, Русе и др. От България се изнасят главно сурови животински и растителни продукти – памук, кожи, вино, ориз. Един от обичайните търговски маршрути минава през Свищов–Турну Мъгуреле–Кымпина–Брашов. Друг път върви по траекторията Русе–Букурещ–Брашов[9]. Динамиката на търговските отношения с Австрия продължава тези маршрути до Виена и Лайпциг. Началото на новото столетие открива за българите и възможностите на Южноруската търговия, първоначално с Кишинев, а малко по-късно и с Одеса. Брашов става важна междинна спирка на трафика от Лайпциг към Кишинев. Запазените в Будапещенските архиви писма на търговеца В. Ненович очертават ежедневния търговски, културен и човешки обмен, осъществяван между жителите на тези три центъра[10].

Освен за да търгуват, в началото на XIX в. българите потеглят към Брашов по още три основни причини. Едната е да търсят спасение от репресиите на турците около гръцкото въстание от 1821 г. По свидетелството на Ив. Селимински точно по тази причина в града идва цяла група от заможни негови съграждани[11]. Друга е мотивацията на живеещия в Кишинев хаджи Михалис, който тръгва към Брашов, за да събира между тамошните българи, гърци и унгарци бойци за каузата на хетеристите[12]. Анастас Кипиловски пък пристига в града, за да търси парична подкрепа за издаването на книгите си. Тези различни мотивации изплитат сложна мрежа от културни отношения, чрез които в Брашов се влива мощен поток от възрожденска интелектуална енергия и превръща това селище в лаборатория на модерността.

До този момент бяха проследени главно центростремителните линии, рисуващи пътищата на Възраждането към Брашов. Не по-малко значение имат и обратните – центробежни – посоки, по които Брашов изпраща към земите на българите културните си импулси. Едно от най-силните послания, дошли до възрожденеца от Брашов, без съмнение е „Рибният буквар". Но преди, а и след него, във възрожденския бит присъства предимно материализиран знак, носещ името на града и прагматично разчитащ неговия символен капитал – така наречените „брашовянски стоки" или „брашовия". Това име носят разнообразни търговски артикули, произведения главно на леката промишленост, в повечето случаи изработени не в Брашов, а в Триест, Лайпциг или Грац[13]. Във възрожденския Свищов „брашовия" наричат луксозните предмети (сватбени сандъци, бъклици, столове...), използвани по време на сватбени церемонии[14]. За жителите на повечето селища брашовските стоки са скъпи платове за дрехи, козметични продукти, лекарства, стъкла и огледала. В редкия разкош, който тези стоки внасят в скромния бит на човека от XIX век, културното въображение на възрожденеца излива очакванията за напредък, благоденствие, свобода, просвета, европеизъм. Градът, илюзорно обоб-

щил с името си икономическата мечта на Възраждането, изявява в нейния дискурс своята граничнокултурна положеност – най-далечното българско и най-близкото европейско пространство в пътя от България към света и от света към България.

II. Културният център, очертанията на литературната общност и силуетът на модерния творец. Спецификите в националното литературно развитие на българите и главно недържавната форма, в която протичат процесите на ранната българска модерност, придават особена значимост на всички проучвания, посветени на различните центрове и средища, в които се осъществява Българското възраждане. Настоящото изследване вижда своите основания в методологическите и фактологическите резултати, постигнати от няколко академични генерации, положили усилия за изучаването на културния живот на българите в Цариград, Букурещ, Браила, Болгарад, Одеса, Москва, Виена, Будапеща[15]. В създадения научен дискурс присъствието на Брашов с единствена самостоятелна публикация[16] изглежда твърде необосновано.

Теоретическите аспекти на темата са внушително положени както в предходните, така и сред съвременните публикации. Обобщавайки натрупания опит, ще посочим, че в началото на XIX в. в Брашов са налични всички предварителни условия[17] за създаване на задграничен културен център от нетрадиционен тип. Там се съчетават толериращата политика на страната приемник, струпването на икономическа, политическа и интелектуална емиграция, съхранените активни връзки с живота от вътрешността на българските територии, както и общуването с чужди емигрантски общности. Тези условия закономерно ще се повторят и в други центрове, които се оформят по-късно от Брашов и в голяма степен го изместват и изземат неговата продуктивна енергия. Но спрямо всички следходни брашовският център се отличава с органичното сливане на традиция и модерност и със своята най-голяма историческа протяжност, разположена в няколко столетия, преди апогея, постигнат в първите десетилетия на XIX в. Брашов е един от малкото светски центрове на българската култура, в които приемствеността между различните епохи се изживява в пълноценна градска среда и това историческо обстоятелство отлага своите отражения в необичайния изблик на културни иновации, между които създаването на литературна общност е най-ярката.

Разграничението, което тук се прави между културен център и литературна общност, изисква кратка справка за наименованията, използвани спрямо въпросното литературно-институционално образувание, обединило в началото на 20-те години някои от водещите личности на Възраждането. Съвременниците го възприемат като *„филологическо дружество"*[18] и по инерцията на традицията много от днешните изследователи продължават да го интепретират като такова, добавяйки уговорки за липсата на професионална филологическа подготвеност и за патриотично-любителския характер на интереса към филологическата пробле-

матика, на които се отдава и неуспехът в амбициозните проекти за речници и граматики на Ненович и Кипиловски[19]. Друг опит провижда наличието на *„издателска задруга"*[20], ангажирана преди всичко с материално-техническото подпомагане на новобългарската книга. Единението на интелектуалците често е отбелязвано просто като *„група"*[21] или *„опит за организиран духовен живот."*[22] По-широко насочените историко-културологични прочити въвеждат представите за *„книжовно и политическо средище"*[23], *„културен център"*[24], *„национално огнище"*[25] – еднакво абстрактни и лишени от единен теоретически пълнеж.

Споменатите наименования, извлечени от престижни и приносни изследвания, не се ангажират с прецизиране на теоретическото разграничение между категориите „център" и „общност". Необходимостта от такова разграничение е все по-осезаема и някои най-нови публикации предлагат убедителни резултати в тази посока. Резюмирайки направеното досега, можем да предложим следните обобщително-разграничителни формулировки: 1) **Центърът** се изявява в историческото натрупване на институции и се отличава с относителна стабилност и продължителна приемственост. Той е пространствено локализиран. Важно значение за функционирането му имат материалните носители на културата – сгради, паметници, печатарски и книгоразпространителски бази, комуникационни средства и т. н.[26] 2) За разлика от центъра **общността** е духовна субстанция, присъща на историческите субекти. Нейните очертания изплуват в споделени идеи и представи, оформени в процес на интелектуално общуване. Общността е лабилна, кратковременна, уникална, капризна, независима от пространствени и времеви граници[27]. 3) **Центърът и общността** не винаги са концентрично вписани. Възможно е в един център паралелно или последователно да съществуват различни общности, така както отделната общност може да се разположи в пространствата на различни центрове. Наличието на общност не е задължително за съществуването на центъра. Очевидно е, че тук се изправяме пред многообразие, чиито конкретни възрожденски проявления заслужават по-широко и самостоятелно теоретическо внимание.

През XIX в. в Брашов функционират както културен център, така и литературна общност, вписана в него. При това общността се оказва илюстративно независима от центриращия я град. Тя започва да генерира своята парадигмалност в Котел, Букурещ, Кишинев още преди нейните членове да се съберат в Брашов и оцелява и след постепенното заглъхване на значението на културния център от 30-те години нататък, продължавайки да възпроизвежда представите си за литература и култура приблизително до началото на 40-те години в Букурещ, Крайова, Одеса. В общността, легитимирала себе си в Брашов, всъщност са утаени по-малките кръгове на духовни единства, ненамерили във вътрешния си живот възможност за публична изява, но открили канали за културен обмен помежду си. От своя страна, Брашовската литературна общност също се влива в по-късни литературни обединения и става елемент от верижна

процесуалност, осигуряваща единството и приемствеността на изнесения в емиграция литературен живот на Възраждането.

Литературната общност, макар и транспространствена, попада в силна зависимост от културния център, който я приютява. Динамиката на хора и идеи всъщност търси оптималната културна среда, в която да положи иновационните си плодове. Затова преводаческата практика, създадена в средата на ученици и последователи на Райно Попович в Котел[28] или сред учащите се в Кишинев българи[29], не може да достигне до мащабите на явление с национална литературноисторическа значимост, а отлага своята културна ефективност, за да проникне тя по-късно в единната стратегия на българския превод, дискусионно постигната от Брашовското филологическо общество.

Причините, поради които Брашов се оказва оптималното място, в което да се реализира пресрещането и единението на различните интелектуални потоци на ранновъзрожденската модерност, всъщност изписват характеристиките на културния център в новия исторически период. Освен просперираща търговска колония, важно е наличието на космополитна културна среда, изградена от немци, унгарци, французи, гърци, евреи, участници във френската революция, хетеристи, православни, католици, протестанти, привърженици на Волтер и възпитаници на Френското просвещение, поборници на съвременните балкански национализми – един миниатюрен Вавилон на езиците, идеите и страстите. В тази уникална среда рефлексите за национално оразличаване и разграничаване се култивират естествено и скоропостижно.

Българската общност в Брашов, сравнена с градските общности от вътрешните земи, е набрала огромна преднина в усвояването на модерността. Нейните членове са заможни, образовани, подвижни. Разполагат с модерни институции (църква, община, училище), понякога споделяни с другите православни колонисти. Свободно изповядват християнската си вяра и изявяват националната си идентичност. Имат достъп до елитните европейски училища в града (като напр. Гръцката гимназия, в която в началото на века учат и някои от бъдещите литературни съидейници на брашовските литератори, като напр. Априлов[30] и Пешаков[31]). Владеят писмено и говоримо влашки, немски, гръцки и български. Поддържат жива писмената традиция на роден език, съхранена не само в култовата литература, но още и в светските форми на епистолографията и летописанието. В лицето на немската печатница на Франц фон Шьоблен, снабдена с кирилски шрифтове, разполагат и с добра възможност за евтино и бързо книгопечатане. Културно предимство на брашовските българи се оказва и брашовският градски говор, извършил първия преход към национална езикова нормативизация чрез оразличаване от традиционните говори на неграмотното население[32].

На този богат културен фон, който Брашовският център предлага, чертите на брашовската литературна общност се съединяват в доста релефно откроена конфигурация. Сред тях на първо място изпъква високата *хума-*

нитарна образованост, придобита в Кидония (Ив. Селимински), Букурещката Бейска академия (П. Берон, В. Ненович, Г. Пешаков, П. Сапунов?) или южноруските училища (Ан. Кипиловски, М. Кифалов, Ст. Станьович, П. Сапунов?). Принадлежността към тези училища раздвоява културната им ориентация *между елинофилия и ранно русофилство*. Плодотворният синтез на тези ориентации, осезаем най-вече в педагогическите и правописните възгледи на общността, разкрива един малко познат фрагмент от историята на чуждокултурните влияния в Българското възраждане.

Политическата нагласа на повечето от посочените личности е *откровено хетеристка и революционна*. Потвърждава го и активната политическа дейност, разгърната от Селимински, Ненович и Кипиловски около и след руско-турската война от 1828–1829 г. Очевидно тази нагласа е продукт на гръцкото въстание от 1821 г. и е синхронна със завареното в Брашов настроение на българските колонисти, които бързо, организирано и адекватно реагират на революционно-патриотичните призиви на Селимински[33].

Посочените общи особености на гражданското и културното съзнание, притежавано от членовете на Брашовската група, са широката плоскост на интелектуално единение, върху основата на която се създава и *единна литературна доктрина*. В разбиранията на нашето изследване литературната доктрина включва основните представи за литературност, споделяни от принадлежащите към общността творци. Към литературната доктрина спадат възгледите за художествен език, жанровите предпочитания, ценностната йерархия, представите за характера на литературното творчество и за същината на литературния творец. В условията на Възраждането основните параметри на литературната доктрина са насочени към основополагащите идеи за литература. Те изхождат от такъв изначален въпрос като „Що е литература?“ и обхващат всички нива на литературната институция, която през XIX в. не е единна и се намира в процес на интензивни промени. Така разбирана, доктрината за литература се очертава като най-важния компонент от характеристиката на литературната общност. За жалост до този момент проучвания с цел изясняването на литературните доктрини, изповядвани от отделните възрожденски литературни общности, не са направени.

Настоящият опит прави само първа крачка в тази посока и отчита обстоятелството, че литературната доктрина, създадена в Брашов, е исторически първата, която Българското възраждане постига. Тази доктрина изхожда от волтериано-русоистката идеологическа парадигма, успешно надградена върху прагматичния и утилитарен дух на православната философия за писаното слово. Една от най-интересните характеристики на балканските Нови времена е безконфликтната симбиоза между Просвещение и православие. Тя предопределя и уникално удължената жизненост на средновековни литературни техники, жанрове и представи за литература, които плавно се вливат в литературната модерност и постепенно трансформират религиозното в светско.

В най-широката си разгърнатост просмукването на просвещенското с православно се материализира в традиционно-модерната представа за литературата като мощен социален инструмент, способен директно да моделира човешкия свят. В проекта на Балканското просвещение литературата продължава да се легитимира не с художественост, а с полезност. Литературните стойности се премерват със социалната ефективност на изящното слово, с възможността му да работи за прогреса, свободата, обществения договор. Литературата интензивно възпроизвежда набор от основни идеологически концепти като „знание", „наука", „история", „народ", „език", спрямо които организира своите основни теми, жанрове, модели на книги, художествени внушения, литературна философия.

Този доктринален комплекс естествено оценностява учебната книга, която в потенциалната си полезност се оказва на най-висока позиция в литературната йерархия на епохата. Затова ориентацията към сътворяването на учебници, залегнала в първите изяви на Брашовската литературна общност, би трябвало да се възприема не като „пред-литературност", „непостигната литературност" или „не-литературност", а като съзнателен творчески избор, съобразен с елитарни, но пред-модерни представи за същината на литературата.

Учебният (учителният) характер на издателската програма, оповестена в „Рибния буквар", е защитен във всяка от проектираните книги: „Лексикон малий на 4 язици: болгарски, гречески, влашки и российски", „Граматическа етимология" (на тези четири езика), „Граматика болгарска", „Катехизис", „Свещенная история", „Свещенное цветособрание", букварите на Берон и Ненович. Този каталог не е изцяло реализиран, но от запазените архиви личи, че зад всяко от фиксираните заглавия стои реално извършено творческо усилие, а между Ненович и Кипиловски вероятно пламва и авторско съревнование[34] във връзка с написването на българска граматика. В учебникарската стратегия на Брашовската група органично се вписва и издаденият през 1828 г. от Петър Сапунов превод на Новия завет, тази универсална учебна книга по християнство, чийто новобългарски вариант брашовските литератори дълго чакат, борят се за него[35], работят върху него и го оповестяват първоначално в самостоятелно обявление[36], а по-късно – в съдържанието на „Рибния буквар" (1824) и в предговора към „Свещенное цветособрание" (1825).

Важен елемент от общностното мислене на Брашовските литератори е проблемът за *езиковите параметри на печатания текст*. Познат ни главно в своите правописни, кодификационни и лексикографски измерения, този проблем се разполага в интелектуалното пространство на общността със своята лингвистична и националноидентификационна семантика. Тук отново си спомняме философията на Просвещението, която вижда в езика и историята едни от най-силните белези на етническото оразличаване. Езикът като художествен проблем все още не стои пред брашовските творци, но наблюденията върху „Рибния буквар" разкриват интуитивноес-

тетическата езикова мяра, водила Берон. Знак на една предусетена модерна художественост е и възприетият от всички членове на общността принцип за въвеждането на говоримия език в елитарното писане.

Еволюцията в литературното мислене на Брашовската група потърсва и етнодиференциращата енергия на историята. Историографските опити, родени в сферата на общността, не са така решителни, както лингвистичните и теологическите, но също като тях са ориентирани към идеята за светска образованост и модерна учебна книга. В послесловието на „Рибния буквар" сред *„недописаните"*, но *„полезни"* книги, които епитропите чакат да получат за отпечатване, е спомената *„българска история"*, мислена вероятно като част от тази *„умерено кратка Всемирная история"*, за която споменава и Кипиловски в предговора към „Свещенное цветособрание". Моделът на историографско писане, уловен вероятно още в Кишинев, е утвърден в Брашов и реализиран в Букурещ чрез превода на Кайдановата история, направен от Кипиловски през 1836 г. Парадоксалната и изстрадана амбиция за представителна история на българите Кипиловски така и не осъществява. Но интелектуалната му одисея, минала през обявления, проекти, недовършени ръкописи, е само част от едно отложено битие на „Книгата История", материализирано едва в Априловата „Денница" (1841–1842 г.). Априловите съчинения и преводите на Венелиновите книги отбелязват края на въпросния историографски модел, който днес може да бъде определен като „науколитература", но съвременниците не се колебаят да причислят към изящната словесност.

Към жанровите експерименти на групата трябва да добавим и интереса към автобиографично-мемоарното писане, проявен от Пешаков и Селимински.

Жанровото съзнание на Брашовската литературна общност включва и поетичните форми, главно одата и елегията. Поетичното творчество на Кипиловски и Пешаков е известно в оскъдна, разпиляна и необработена информация, което не позволява да бъдат извършени обстойни обобщения. Недостигът на научни публикации[37] задържа знанието за двамата поети в началния му и неудовлетворителен етап. Но дори и на този етап става ясно, че поезията им, макар и споделила непретенциозната поетика на даскалските стихове, визуализира по-висок етаж на ранната възрожденска литература, който наистина може да бъде определен и като „класицистичен" или като елитарен. Значително различие от даскалската поезия подсказва и фактът, че стихотворението при Кипиловски и Пешаков е съпътствано от ранно изявени теоретичен интерес към поезията и ценностно отношение към фолклора. Преобладаващата философско-патриотична тематика и субективната експресия в немалка част от творбите внушават присъствието на модерен лирически аз, предшественик на лирическия субект, роден в Одеския литературен кръг.

Наченките на субективно лирическо мислене дават знак за зреещ индивидуализъм, който, преди да се излее в стихове, се изявява в модерната идентичност на самосъзнаващата се творческа личност. Преходът към модер-

ността – най-значителната историческа заслуга на Брашовската литературна общност – намира най-ярка реализация именно в появата на литературен творец от завършено нов тип. Тази новост намира израз във факта, че в Брашов се събират светски лица – учени, търговци, издатели, учители, граждански деятели. Между тях няма духовници. Фигурите на монаха книжовник и свещеника книжовник решително са изведени от литературната институция, за да се превърнат скоро в исторически анахронизъм. В книжовния труд започва да се генерира оня субективен фермент, който кара пишещият да гледа на своята работа вече не като на „техне", а като на уникална лична изява. В предисловията и послесловите, превръщащи се все по-категорично в запазени пространства на авторовия аз, се разполага гласът на творец-автор, изговарящ в първолична форма своето списователство, преводачество, компилаторство и побългарителство. Сътвореният текст се припознава като легитимиращ творческата индивидуалност, полагат се грижи да бъде скрит, опазен от интелектуален грабеж, или пък става обект на ревност, състезателност, литературно съперничество. Богати възможности за наблюдение на тези промени предлагат например писмата на В. Ненович[38], фрагменти от които си струва да бъдат припомнени:

...да чете секи може, само да не преписува, догде не ся типари...

(писмо № 9, 12.03.1825, с. 230);

Да ми явите, ако ся намери някой прокофан на российски язик да прегледа лексиконът, а Анастаси Стоянович какво прави, свърши ли или не и ако има да ся бави йоще, то от Ваша страна да испитате, да не казувате, че аз пиша...

(писмо № 15, 25.11.1825, с. 254–255).

Съперникът Кипиловски, който първи в новата литературна история си избира литературен псевдоним (по името на Кипиловската река, на която били разположени фамилните воденици), е и един от първите, направили житейския избор да се реализират като професионални писатели. Неговият жест е повторен в края на 30-те години и от Берон, който изоставя лекарската професия и търговията, за да се отдаде изцяло на научните си занимания. По това време Пешаков, заедно с Кипиловски, изпраща чрез Априлов до Венелин събраните фолклорни текстове заедно с 5 свои творби. Изричното желание на двамата поети личните им стихове да бъдат отпечатани с упоменаването на авторските им имена достига дори до Безсонов и е уважено от него[39]. Примерите, които могат да бъдат продължени, извайват нов силует в литературността на Възраждането – този на литературния творец. Сред всички разпознавателни признаци на литературотворението ранният предшественик на Ботев и Вазов си избира името му да бъде поставено върху печатан труд. С този предлено материален и прагматичен знак възрожденският списовател ще идентифицира себе си спрямо своя средновековен пишещ брат и спрямо съвременната интелигенция. Знак за тези раздвижени идентификационни механизми е и неуспелият опит чрез издателската задруга литера-

турният творец да бъде избавен от техническите и финансовите ангажименти, свързани с отпечатване и разпространение на литературния продукт. Макар и приключил преждевременно, този опит илюстрира усилието силуетът на възрожденския творец да добие автономност и да бъде категорично разграничен от издателя, мецената, книжния търговец.

Изведените нишки на интелектуално съмишленичество, обединяващо личностите от Брашовската литературна общност, имат парадигмален характер. Те извайват образа на неформална творческа група от модерен тип и с литературноинституционален характер. Коментираните философски, езикови, жанрови и идентификационни единства кодифицират най-ранната модерна литературна норма, която остава официална доктрина за литература в целия просвещенски период на Българското възраждане. Това обстоятелство превръща Брашовската литературна общност в едно от най-интересните литературни явления от първата половина на XIX век. Активизирането на научния интерес към нейния характер, постижения и литературноисторическа значимост е надежда, към която настоящият текст се присъединява.

БЕЛЕЖКИ

[1] **Драгова, Н.** Културните центрове на българите през XVIII и началото на XIX в. – В: *Studia* Balkanica. Т. 15. Балкански културни взаимоотношения. С., 1980, с. 5–20.

[2] **Радкова, Р.** Българската интелигенция през Възраждането. С., 1986, с. 36.

[3] **Милетич, Л.** Нови влахо-български грамоти от Брашов. – *СбНУНК*, 13, 1896, с. 3–152.

[4] **Милетич, Л.** Изследвания за българите в Седмиградско и Банат. С., 1987. 572 с.

[5] **Велики, К.** За търговията на българските градове с Австрия в края на XVIII и началото на XIX в. – *Истор. преглед*, 1959, № 6, с. 61–76.

[6] **Сакъзов, Ив.** Развитие на градския живот и на занаятите в България през XVIII и XIX век. – В: *България* 1000 години. С., 1930, с. 1023.

[7] **Гандев, Х.** Търговска обмяна на Европа с българските земи през XVIII и началото на XIX век – В: *Проблеми* на Българското възраждане. С., 1976, с. 395.

[8] **Маслев, Ст.** Неизвестни у нас български ръкописи в Брашов. – *Изв. Инст. ист.*, 19, 1967, с. 195–216.

[9] **Паскалева, В.** Австро-български търговски връзки в края на XVIII и началото на XIX век. – *Ист. преглед*, 1958, № 5, с. 83–92.

[10] **Бур, М.** Писма на книгоиздателя Васил Ненович в Букурещките архиви. – *Изв. Инст. лит.*, 21, 1972, с. 219–275.

[11] **Селимински, И.** Народното братство на град Сливен и голямото преселение през 1830. – В: *Селимински*, И. Съчинения. С., 1989, с. 252–286.

[12] **Тодоров, Н.** Филики етерия и българите. С., 1965, с. 131.

[13] **Велики, К.** Цит. съч., с. 61–76.

[14] **Ганчев, С.** Свищов. Принос към историята му. Свищов, 1929, с. 374.

[15] Виж подробна библиография в материалите от колегиума, организиран от Секция „Литература на Българското възраждане“ към Института за литература при БАН,

м. декември, 1997, на тема: „Културни средища и духовни общности", отчасти публикувани в – *Балканист. форум (Благоевгр.)*, 1997, № 3, с. 173–197; *Балг. ез. и лит.*, 1998, № 5–6, с. 33–84; **Леков, Д.** Български възрожденски литературни и културни средища в чужбина. С., 1999, 297 с.

[16] **Русинов, Р.** Брашов в културното развитие на българите през Възраждането – В: *Българо-румънски* литературни взаимоотношения през XIX век. С., 1980, с. 231–243.

[17] **Драгова, Н.** Болгарские культурные центры XVIII и начала XIX века – В: *Славянские* культуры и Балканы. Т. 2. С., 1978, с. 16–30.

[18] **Библиотека** „Д-р Ив. Селимински", 1931, № 14, с. 8.

[19] **Конев, И.** Българското възраждане и Просвещението. Т. 2. С., 1991, с. 55–57.

[20] **Атанасов, П.** Начало на българското книгопечатане. С., 1959, с. 145.

[21] **Конев, И.** Българската литература и нейните задгранични национални огнища – В: *Конев, И.* Литературни взаимоотношения и литературен процес. С., 1974, с. 128–157.

[22] **Леков, Д.** Цит. съч., с. 13.

[23] **Кристанов, Ц.** и др. Доктор Иван Селимински като учител, лекар и общественик. С., 1962. 466 с.

[24] **Леков, Д.** Цит. съч., с. 13.

[25] **Конев, И.** Цит. съч., с. 55–57.

[26] **Дамянова, Р.** Културни средища и/или духовни общности. – *Балканист. форум (Благоевгр.)*, 1997, № 3, с. 193–197.

[27] **Дамянова, Р.** Цит. съч., с. 193–197; **Михайлов**, К. Моделите на транс- и интраобщностите. Засрещане и разминаване. – *Балканист. форум (Благосвгр.)*, 1997, № 3, с. 184–192.

[28] **Кръстанов, Т.** „Рибният буквар" съставен в Котел? – *Нар. просв.*, 1974, № 11, с. 60–70.

[29] **Бъчварова, Н.** Възпитаници на южноруските училища и развитие на научните знания в България (XIX в.). С., БАН, 1989. 190 с.

[30] **Маслев, С.** В. Е. Априлов в Брашов. – *Истор. прегл.*, 1962, № 1, с. 75–82.

[31] **Кръстанов, Т.** Г. Пешаков и началото на новобългарската поезия – В: *Българо-румънски* литературни взаимоотношения през XIX век. С., 1980, с. 136–155.

[32] **Русинов, Р.** Цит. съч., с. 231–243.

[33] **Селимински, И.** Цит. съч., с. 252–286.

[34] Тези отношения са загатнати в писмата на В. Ненович, публикувани от **Бур, М.** Цит. съч., с. 219–275; за двамата вж и **Бояджиев, П.** В. Ненович и българската емиграция във Влашко (1824–1834). – *Векове*, 1983, № 3, с. 52–60; Анастас Стоянович Кипиловски – този непознат възрожденец. – *Лит. мисъл*, 1979, № 9, с. 109–120.

[35] **Марковски, И.** История на българския синодален превод на Библията. – *Год. СУ „Св. Кл. Охридски". Богосл. фак.*, 1926/27, с. 209–294.

[36] **Радкова, Р.** П. Сапунов – В: *Трявна*. С., 1982, с. 272–282.

[37] **Бояджиев, П.** Кипиловски и Пешаков. – *Ез. и лит.*, 1991, № 5, с. 89–98; **Баева, С., И. Конев.** Георги Томов Пешаков. Живот и дело. – *Лит. мисъл*, 1970, № 1, с. 80–101; **Кръстанов, Т.** Цит. съч., с. 60–70.

[38] **Бур, М.** Цит. съч., с. 219–275.

[39] **Бессонов, П.** Болгарские песни из сборников Ю. Венелина, Н. Д. Катранова и других болгар. М., 1855. 213 с.

Николай Чернокожев
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

„Рибният буквар“ – раждането на човека

Появата на учебници е факт, наситен с разнопосочни енергии, тъй като учебникът е, от една страна, лицето на училището, т. е. функционира като легитиматор на институцията, като наред с това поражда общности, свързва учителите, които го ползват, и учениците, които го усвояват, по особен начин – и правейки ги свои, ги обединява. Общностното свързване обхваща и социалните пространства извън училището, особено ако учебникът може да стане четиво и за възрастни, като към общността учител–ученик се присъединяват и родителите.

От гледна точка на автора обаче учебникът трасира, налага насоки на просвещаването, прокламира актуални в тяхното правене педагогически стратегии, т. е. авторът се явява автор в буквалността на етимологическите основания на думата – разширяващ граници.

„Буквар с различни поучения“ (Рибен буквар) е забележителна книга на Българското възраждане, дори ако се отчете само фактът, че до 1862 г. е преиздавана пет пъти – *Буквар*ът е една *четена* книга.

За възрожденската културна ситуация от първата четвърт на XIX в. *Буквар*ът е новост в много отношения – педагогическо, просветно, езиково, литературно и т. н. Както показват редица изследвания, *Буквар*ът на Петър Берон е в синхрон с усилията на сръбски и гръцки интелектуалци, свързан е с доминиращи нагласи на балканското просветителство.

*Буквар*ът на Петър Берон не само образова, не само отдава знания, не само иска да бъде разбираем и разбиран – *Буквар*ът има високата амбиция да отвежда в живота, но също така и да „произвежда“ човека, да го моделира.

Именно този аспект на социалната функционалност, на хуманитарната приложност на първия български възрожденски учебник е необходимо да бъде описан, защото антропологичните разтваряния на един учебников текст са изключително висок залог за насищането му с културноисторически стойности. В избрания ракурс няма да бъде толкова интересно и значимо дали и доколко *Буквар*ът възпроизвежда и следва „Дарваровът Еклогар“[1], връзката, която е откроена от самия П. Берон в предговора, а е по-съществен опитът да бъдат прочетени всички онези заложени в текста актуални рецептивни потенции, както и хипотетичните им резултати.

Буквaрът на Петър Берон е събрал различни *поучения.* А според *Речник на българския език* на Найден Геров между *ученето* и *поучаването* има показателни разлики, защото ученето е подчинено на придобиване на умения, а поучаването е свързано с категорията *добро*, с постигането на *благото*, т. е. дидактичното и епистемологичното са обвързани в отношение на йерархичност. *Буквaрът* на Берон отдава възможности за добротворство, посочвайки основанията човекът да бъде себе си – такъв, какъвто го мисли Божието предначертание. Но наред с това *Буквaрът* учи учителите, описвайки и разиграйки в предисловието взаимоучителната метода, и поучава учениците, т. е. апелира те да станат добри. П. Берон намира равновесното състояние между полезно и добро, така че, принасяйки полза, неговото произведение да може да твори добро и да отдава благо.

Доминираното от *идеята за полезността* възрожденско текстотворене в конкретиката на *Рибния буквар* се пречупва, защото полезното не е това, което представлява някакъв интерес (както гласи едно от тълкуванията на ползата), а това, което прави човека истински пълноценен.

Самата структура на *Рибния буквар* е подчинена на голямата цел – *да бъде сътворен, направен, произведен човекът, притежаващ мъдрост.* В осемте части на *Буквара* се осъществява симптоматичното прехождане от графиката на езика, през първичното общуване с Бога, към моралното наставничество в „Добри съвети“, „Умни ответи“, „Басни“ (темсили), „Различни истории“, за да може едва тогава сътвореният, постигналият себе си човек да се вгледа в света и да го опознае, т. е. този свят да му бъде разказан („Фисически сказания“) и да се стигне до максимално абстрактното от гледна точка на ежедневния опит боравене с числа и аритметически действия. *Рибният буквар* е подчинен на тази именно стратегия на човекотворенето.

Създаването, моделирането на човека в никакъв случай обаче не започва едва с третата част. Още в частта „Буквар“ могат да се набележат стратегиите на подбора, които чрез имената, прилагателните, местоименията, глагола и т. н. насочват читателя (поучавания) в определена посока. Например тринадесетият раздел предлага парадигми на думите „силен“, „кротък“, „свят“, „смирен“ и „словесен“, а в раздела „Глагол“ е разгърнат глаголът „любя“. Изборът на Петър Берон може да е мотивиран, от една страна, най-общо от християнската религиозна система и от тази гледна точка подобен избор е естествен, но, както показва практиката на възрожденските употреби и интерпретации на базисни понятия на християнската нравственост като „любов“, „съгласие“ и др., авторът на *Рибния буквар* преследва по-високи и по-далечни цели, които ще се разгърнат в другите части на книгата.

А за любовта и съгласието – като липсващи или непроумени от хората – говори още Паисиевата история и именно в отсъствието на любов и съгласие между балканските народи Хилендарският монах вижда една от основните причини за налагането на турското владичество. Но липсата на любов и съгласие може да се разглежда и като отстъп от Божиите предпи-

сания и в този смисъл поробването може да се разбере като наказание за греха на балканските християни. Търсенето на любовта и съгласието, болезненото усещане за лишеност от опората, която те предлагат, пронизва множество и най-различни по своята жанрова вписаност възрожденски текстове. Липсващите любов и съгласие са тематична основа на една от най-значимите крайгодишни речи на сливенския главен учител Добри Чинтулов, в която той подчертава, че всичко, постигнато от просветеното човечество, е станало възможно благодарение на любовта и съгласието.

Частта „Буквар" откроява възможностите на още един проблематизационен ракурс. В „Производни", раздел 21, навлизат нови думи, описва се „произвеждането" на нови имена от: Европа, Азия, Америка, Африка, Русия, Петербург, Немция, Беч, Прусия, Берлин, Франца, Париж, Испания, Мадрид, Италия, Рим, Англия, Лондра, Туркия, Цариград, Болгария, София, Търново. Граматическите примери са сякаш неизбежно свързани с градене на визуална, пространствена представа за континентите, за най-големите страни и техните столици, т. е. хоризонтът на гледане към света става максимално широк и обхватен, а зад имената сякаш стои някакъв атлас, подобен на описания от Мишел Сер в едноименната му книга[2]. Атласът (географската карта) се появява нееднократно във възрожденските текстове – не само като учебно пособие, а като онагледен свят. И не случайно Вазовите герои в „Чичовци" изживяват своята приобщеност към света, когато периодично Мичо Бейзадето ги води в училището, за да им покаже на карта къде е и колко е голяма Русия.

Самото проникване в картата (атласа) е възможност за себепроверка в лабиринта на света; картата също така отдава на зрителя удоволствието от фикционалното пътуване, от домислянето на света, от проникването в непознатото.

Непознатите, или по-точно – познати, но референциално не винаги обвързани в съзнанието на немалка част от възрожденските читатели, имена обаче не са концентрирани в посочената част. Със сходен проблем, произтичащ от имената, само че на равнището на персоналното, читателят на *Рибния буквар* се сблъсква и в „Умни ответи", и в „Различни истории". Пред учителя има две възможности – или да пренебрегне името и да постави акцент върху смисъла на случката, да интонира нейната универсалност, но да се лиши от авторитета, потенциално (културноисторически) заложен в имената на Аристотел, Епиктет, Талес, Александър и т. н., или да се подчини на необходимостта да уплътни написаното в учебника с разказ, отговарящ на въпроса „Кой е Аристотел?" например, т. е. да втъче в *Буквара* биографичния наратив. Самата възможност (или необходимост) за (от) въвеждане на биографични подробности от своя страна може да постави под въпрос или да предизвика промени в йерархията, наложила се в отношението между учебниковия (писания) и извънучебниковия (устния, разказания) текст, тъй като, както посочва Хейдън Уайт, в биографията се разкрива както историческият дискурс на описването (narrates), така и дискурсът на разказването (narrativizes).

Така пред учителя има възможност за избор, в чиито рамки той следва да потърси баланс между моралното послание и биографичното повествование, а те от своя страна могат да заемат доминантни позиции в съзнанието на възприемателите, без да се лишат от възможността за взаимодопълване. От тази гледна точка стратегията на *Рибния буквар* може да се определи като стратегия на създаване на свят отвъд, но и чрез думите.

В последователността на разгръщането на *Рибния буквар* следва да се обърне особено внимание на частта „Молитви", следхождаща „Буквара". Текстовете, които са реч, предназначена за общуване с Бога, са подчинени на виждането, че става дума за първичен тип контактуване, посредством което да се свързва ежедневието на децата с подкрепата Божия. Молитвите са подчинени на желанието за намиране на упование, а не са мислени като възможност да се проникне в трансцендентната проблематика, защото *Буквaрът* има скромната цел да подготви човека за разбиране, а не да му го поднесе или наложи. Подборката на молитвите е канонична, защото основният свод от публикуваните в *Рибния буквар* молитви остава част от речевата практика на общуване с Бога и през следващите векове. Молитвата е себевглъбяване, разговор на душата с Бога, разговор, който е възможен, единствено ако се основава на вярата.

Молитвите идват след частта „Буквар", т. е. след буквите и словото, което означава, че те са възможни единствено при езикова (графическа) наличност. Молитвата несъмнено превръща всяко човешко действие в значимо, придава му смисъл и увенчава полаганото усилие – молитвата измолва благоразположението Божие, тя изразява човешкото упование и благодарност.

„Всяко дете тряба, кога ще си легне, или кога са събуди и стани от леглото, или кога ще седне да яде, или кога стане от трапезата, да се помоля Богу и да чете последните молитви", започва втората част на *Рибния буквар*, за да завърши с произнасяните в училището молитви, които са знак, че школската сграда не е само метафоричен храм на знанието, но е съдържаща в себе си, изпълнена е от светостта на интелектуалното усилие.

Молитва пред да наченат да четът децата

(Подир като изпеят достойно ест; треба да чете тези молитви ката ден едно момче, а другите да стоят гологлави и да слишат с внимание.)

Преблагий Господи подай нам благодат святаго духа твоего, да подари нам смисъл и да утвърди душевните наши сили, за да внимайм на ученито, което ни придават: и тъй да порастем та да прославим името твое Создателю наш, и да ползовами нашето отечество.

Молитва като совершът

Благодарим тебе Создателю наш, че ни сподоби с твоята благодат да внимайм на ученито. Благослови нашите началници, родители и учители, които показват нам пътя на истината, и подай нам сила и якост, за да продължим ученито наше.

Системата от молитви, на които *Рибният буквар* учи децата, се разгръща на базата на човешката благодарност към създателя, за да се въз-

хожда към благословените и подкрепени от него човешки усилия светът да бъде проумяван, да се извървява пътят към истината, който е път към Бога.

Защото проникването във вярата представлява проникване в смисъла на мирозданието.

Така страниците на *Рибния буквар* отвеждат до „Добри съвети". Цялата част представлява събран на едно място житейски опит – мъдрост, която бива предписвана, за да се постига хармо̀низиране на ежедневното и битийното в човека. Отделните съвети имат своя генеалогия – едни възхождат към Библията, а други са видимо свързани с фолклорни паремийни конструкции.

Още първият добър съвет прокламира естественото разбиране за толерантността: „Щото не щеш да ти струват другите, нито ти да го струваш на другите", но тук е значимо заявеното предпочитание към една или друга част от Библията.

В Матей 7:12 е казано: „Прочее, всичко, което искате да правят вам човеците, същото правете и вие тям; защото това е законът и пророците", но пък в Стария завет е посочено: „Което е тебе омразно, недей го прави другиму" (Товита 4:15). В предисловието към „Неделника" Софроний перифразира Матеевото послание, като остава верен на неговата утвърдителност. Осемнадесет години по-късно Петър Берон написва евангелската мисъл старозаветно – по начин, който запазва своята популярност и до днес. Подобна операция, струва ми се, експлицира един значим въпрос, а именно за отношението мъдрост–практическа приложност.

Ако в Библията може да се говори за преход *от неправене към правене*, то за всекидневното съзнание преходът *от правене към неправене* е знаменателен като илюстрация на механизмите, които се прилагат, за да бъде запомнено нещо от хората, за да се впише в приложността на моралното послание в масовото съзнание. Новозаветният активизъм е заменен от старозаветна забранителност, а забраната, макар да е свързана със страховете от нещата, които могат да бъдат направени на човека, при положение че и той ги е правил, оковава човека в собствените му несигурности и колебания. Тласъкът към правене, даден от библейското послание, е не само позитивен, но и ангажира човека в и с творенето на добро, в отдаването на добро на другите и на света. Подобна трансформация орязва дълбочините на светото писание и поставя човека в положението на съхраняване, без да има усъвършенстване – както става с двамата роби и поверените им таланти, защото творенето е знак за ангажираност, съпричастеност, а неправенето е знак за отказ от действие. Правенето е също така знак за ангажираност с другите – неправенето е самозатваряне в изброителността на нежеланото. Може на пръв поглед „редактирането" на Библията да е незначително и несъществено, но то сигнализира контекстуалния натиск, който привидно съхранява посланието, но всъщност го подменя. Все пак дори и в този му вид съветът изисква мислене за другите, заемане на тяхната позиция, дори вживяване в нея. Добрите съвети прогласяват умерността като основополагащ прин-

цип на светоотнасяне и описват ситуации, в които на човека се отвръща по начина, по който той се е отнесъл към другия: „Струвай добро, да намериш добро"; „Не отдавай зло за зло" и т. н. Всяко напътствие е съотносимо не само към универсалните етически полагания на човека в живота, но и към практиката на живеенето. И не случайно последните четири добри съвета са:

Всяко нещо с времето си.
Всяко нещо да бъди с мярка.
Който трап за другиго изкопава, той себе си вътре закопава.
По-добре сух хляб с мир, а не много ястия със скорб.

Добрите съвети, а самото назоваване на тази част предполага и възможността да съществуват лоши съвети, търсят мярата, оразмереността, удовлетвореността от постигнатото, апелират то да бъде съхраняваното, ако е налице психологически и битов комфорт. Добрите съвети не са наръчник за оцеляване в робския живот и е симптоматично самото забравяне на наличието на чуждото владичество в *Рибния буквар* – не са обект на обсъждане например отношенията господар–роб. *Рибният буквар* е насочен към човека, мислен в неговата изначална вписаност в света, т. е. в неговата зададена от естеството свободност. В известен смисъл *Рибният буквар* предусеща културни потребности, които ще се открояят в прехождането на възрожденския българин от селото в града, потребности, които ще бъдат задоволявани от четива като „Христоития или Благонравие" на Райно Попович.

Добрите съвети налагат в текста на *Буквара* гласа на мъдростта, който е свръхавторитетен, аперсонален, докато частта „Умни ответи" извежда на сцената на текста личностните присъствия. Самото даване на отговор, което е типологически сходно с намирането на изход от кризисни житейски ситуации, представлява своеобразен взрив на интелектуална енергия, всеки отговор е илюстрация на възможността на човека да овладява себе си и да доказва себе си във и чрез своята мисъл.

Умните ответи експлицират връзката човек–свят, тъй като отговорите разкриват как човекът чете световната книга, как я разбира и тълкува. Показателно е, че още първият отговор на Талес на въпроса „Що е мъчно?" е: „Да познай человек себе си", докато на въпроса „Що е лесно?" Талес отговаря: „Да учим другаго". Трудността, пред която човекът се изправя – трудността да познае себе си, припомня известният императивен надпис на храма в Делфи: „Познай себе си!", така че още с първия умен ответ читателят се изправя пред необгледимостта на човека и човешкото, пред сложния набор от идентификационни възможности, стоящи пред него, но и пред измамната леснота някой друг да бъде учен, т. е. да се използва властовият авторитет на социалната роля учител. Затова *Рибният буквар* дава добри съвети, а не добри наставления.

Сред *Умните ответи* може да бъде откроен отговорът на Епиктет, който на въпроса „Кой е богат?“ отвръща: „Който е благодарен на колкото има“. Този сегмент на четвъртата част кореспондира с отговора, даден от Гергана на везира в „Изворът на Белоногата“: „... доста е мени що имам“.

Удовлетвореността на човека в имането, а не преследването, трупането на някакво имане, става решително основание Славейковата героиня да разподоби своя и чуждия свят, защото двата свята се сблъскват и на тази плоскост: ѝмането е тъждествено с хармония, а имането е равно на поробеност на човека от вещите.

Умните ответи разкриват вгледаността на всеки сегмент в различните ипостаси на социалното, основано на съграденост на човека – в *Умните ответи* е налице визията за социалните йерархии: според Солон царството се удържа, когато гражданите се покоряват на началниците, а началниците на законите.

Но всичко в света може да бъде стабилно, ако е споено от проумяността на връзките между нещата, ако е съхранена човешката същина. Затова последният (64) *умен ответ* гласи:

Философът Антистен учеше, таквози богатство да собира всеки за себе си, щото и ако ся потопеше в морето, ачи излези гол, пак да не го загубва.

Онова, което не може да бъде загубено, е несъмнено онова, което е съхранено във и обитава човешкото тяло – чистата, помъдряла душа, знанията и т. н. са сърцевината на човешкото, същината на най-значимото Божие творение.

Всъщност в *Рибния буквар* е налице висока (като степен) повторителност на поуките, извличани от жанрово различни текстове и проверявани в конкретиката на нееднакви ситуации. Учебникът на Петър Берон последователно разширява концентричните кръгове на екзистенциалния опит на своите читатели. След „Добри съвети“ и „Умни ответи“ идва частта „Басни (темсили)“, в която съвсем естествено се обединяват, поточно – смислово взаимопроникват – предходните две, като в басните е използван повествователният, белетристичен потенциал, който ще се разгърне в следващата част – „Различни истории“.

В *Басните* поуката е изведена като заглавие, след което идва случката-илюстрация, която обаче не винаги се вписва в баснената повествователна стратегия. Стратегията на поднасяне на текста е съвсем различна от тази на Софроний, в чийто *Видински сборник* на първо място е историята, а едва след нея идва поуката.

Иначе казано, зад обобщаващи заглавия като: „Кога ся насилим, много измисляме“, „Който ище много, загубя и малкото“, „Който зле мисли, зло намира“ и т. н., се крият поучения, които се включват в различни (не винаги баснени) наративни орбити.

Особено важно е, че в края на тази част акцентът е поставен върху човешката взаимопомощ: „Кога си помагат человеците избавят се“, и

върху разбирането за социалната съ-члененост на обществото: „Всяко общество се опазва кога согласно се трудят членовете му“.

Осемнадесетата басня предлага на читателя да мисли социалното не просто като жив организъм, а като тяло, тъй като традиционната култура познава представимостта на общността чрез дървото – уверено растящо, разклоняващо се, разлистващо се. Но докато дървото предполага остраненост на наблюдаващия човек и налага доминацията на природното, представата за обществото-тяло изисква самонаблюдение, авторефлексивност. Подобна замяна в емблематизиране на социалното сигнализира дълбинните промени, настъпващи, а в известен смисъл и предизвиквани от самата замяна в стратегиите на себепостигането.

Последната басня отново връща читателя към мотива за съгласието, което гарантира живота на отделните членове на обществото-тяло чрез синхронния, пълноценен като взаимосвързаност и взаимопомощ живот на цялото.

Постепенното и постъпателно разгръщане на повествованието в *Рибния буквар* стига до „Различни истории“ – шестата част, в която са налице следи от значими образци на световната разказваческа традиция[3], като те отново са продуктивни не толкова с разпознаването на първоизточника от страна на българския читател, а със самото включване на този читател в други светове. Тематичният спектър до голяма степен повтаря, но и усложнява (белетризира) някои от посланията на предходните части. В известен смисъл *Рибният буквар* влага в полезрението на възрожденските читатели жанр от типа *exemplum*[4].

Различните истории се движат между конкретиката на случките, в които герои са някои от великите личности, давали своите умни ответи и обобщени разкази като „Никой не постига Божията промисъл“, носещи неперсонален или, по-точно казано – неилюстративно поднесен опит. Чрез историите (случките) биват манифестирани, изведени на преден план, битийно важни страни на живота, очертават се и значимите връзки между хората, а те са възможни само на базата на познаване на човешката същност: по-съществена е връзката между ученика и учителя, а не между бащата и сина; по-висока е стойността на постигната и отстоявана духовна цялост, отколкото човешката подчиненост на някакви земни йерархии; по-ценна е духовната обогатеност, която може да коригира, т. е. да дава насоки и примери на светската власт, отколкото властта сама за себе си, и т. н.

Историите, също както и *басните*, биват анонимни и номинативни и в този смисъл разказването се удържа в потенциала на онази проблемна сфера, която произхожда от познатостта/непознатостта на имената. Отделните случки обаче не дават преки отговори (както става в „Умни ответи“), а описват или поне пунктират пътя на стигане до отговора. Така всяка случка е вгледана в някаква кризисна ситуация, която човекът може да преодолее, отстоявайки себе си, прогласявайки в посланието на своите думи смисъла на действията и т. н.

Моделираният от разгледаните дотук части духовен свят на човека е най-значимото постигане на антропологичните измерения на *Рибния буквар*. Човекът (възрожденският българин) е съгворен, насочен към ценното и значимото, към основополагащото за хуманната му същност. И едва когато е постигнал себе си като човек, той може да се обърне към света извън него, към света, който трябва да бъде откриван, проучван, изследван и овладяван (подчиняван) от него, защото според стратегията на *Буквара* промислянето на света извън човека е възможно само когато е налице вътрешната – постигната с усилие и превърната в част от вътрешния свят – стабилност на човека.

„Фисически сказания" въвеждат в *Рибния буквар* материалното в неговата опредметеност. Тази част сякаш запълва пространството около човека, конституира неговия околен свят. Сказанията, за разлика от *историите*, боравят с плътното, обстойно, обективистко повествуване, но те също биват удържани в руслото на засилената въздейственост на предходните части. „Фисически сказания" описват не само познатия свят на солта, кафето и тютюна, но и различния, екзотичен свят, населен със слонове, крокодили, хипопотами, лосове и т. н. Другостта на света, намиращ се извън полезрението на възрожденския българин, стоящ извън сферите на непосредния ежедневен опит, е пищно заявена от разказите за непознатите животни и от техните изобразявания. Но макар екзотичното различното да е несъмнено занимателно, струва ми се, че *Букварът* овладява енергиите на въображението, поставяйки последователно статиите за пчелите, мравките и човека. *Рибният буквар* сякаш отнема силата на големите, могъщи екзотични животни, за да накара читателя да се взре в малкото и да открие в него умален модел на съграден общностен живот. Моделът на общежитието, представен чрез пчелите и мравките, е, от една страна, знак, проявеност на Божията премъдрост, тъй като Бог дава възможност на хората да се учат от съграденото от него. От друга страна обаче, описаните йерархични отнасяния в пчелина и мравуняка напомнят за постиганата в съединението сила, за мощта на цялото, когато всички негови членове задружно се трудят, и т. н. Пчелите и мравките са и емблематизации на добродетели – като трудолюбието, с мисълта за чието притежание българите постепенно ще заживяват. Освен това си заслужава да се посочи, че през Възраждането за печати на някои читалища, освен петел и звънец, бива използвана и пчелата.

В структурата на *Рибния буквар* след статията „Человек" е само текстът „За воздушните явления". Човекът е венецът на творението и затова той бива описван и анализиран в различни измерения на неговата положеност в света.

Тук трябва да се посочи, че навлизайки във фауната, *Букварът* тръгва от „Обезяна (Маймун)" – сякаш желанието на автора е да започне от карикатурното представяне на човекоподобието, за да може смешният, а на моменти и гротесков образ на най-много приличащия на човека добитък да бъде постепенно позитивно коригиран, т. е. приближаван

към човешкото. В статията за маймуната акцентът е поставен върху подражателността (имитативността), разказани са случки, в които маймуната се заколва, имитирайки бръсненето, или пък бива лесно улавяна, защото възпроизвежда жестове, показани ѝ от човека. Може да се каже, че именно с тази си представеност – като безсъзнателно подражаващо същество, маймуната ще стане част от негативния образ на българското, както в публицистиката на П. Р. Славейков, така и в „Криворазбраната цивилизация" на Д. Войников. Маймуната илюстрира лишено от по-дълбоки основания отнасяне към света. А от подобна „позиция" човекът трябва да бъде предпазен.

Човекът е онова създание, от което няма друго „по-изрядно и по-почтенно"; човекът е телесно уравновесен – дадени са му по две стави, но също така хората са и различни.

Человеците не са еднакви, нити на лице, нити на глас, нити на писмо, и от това пак познавами Божията премудрост, защо по лицето са разпознавами денем, а по гласът нощем, а по писмото кога сми надалече.

В человека главният мозък е най-чуден, защо докогато той е здрав, до тогази сичките душевни наши сили са здрави и ние дотогази живейм. Много философи кажат чи там седи безсмертната наша душа, и оттам тя мърда, както ще, сичките телесни стави.

Подобно механистично представяне на отношението тяло–душа е показателно за стратегията на обясняване, използвана в *Рибния буквар* – безсмъртната душа владее (управлява) тялото, след което го напуска, така че обездушаването е гибелно за човека, който със своя ум „придиря и разумява причините на много неща, и познава някои си пред да са станали йоще". Възможността да се съ-общава (да общува) дава на човека възможността да умножава знанията си, да издири „много художества (занаети)", но понеже земята не му стига, човекът се издига чак до небето: „там познава с голямо удивление Божията безкрайна и непостижима сила".

Статията за човека не се ограничава с общ патетичен поглед към венеца на творението, в нея са налице множество конкретни предписания, имащи отношение към здравословния живот и към душевното здраве на хората.

Описаните след това „воздушни явления" завръщат читателя към наблюдаемия свят, но все пак в тях се съдържа и потенциалът за отваряне на нови хоризонти във физическия свят, за прехождане към сферите на метафизичното.

Едно от най-значимите, имащи непосредствено отношение към прагматиката на ежедневието, проявления на човешката възможност за абстрахиране е боравенето с числа – аритметиката. Поднесената в *Буквара* аритметика е лишена от правила за сметка на примерите, но, както посочва авторът, учителят следва „да казва на децата, кога не разбират и да им дава, според тези и други примери за да ся обучават (алащардисват)".

Финалното обръщение към любезните еднородни е не само похвала за епитропите, но в немалка степен очертава параметрите на една културноградителна програма, за чиито нужди се подготвят множество книги и благодарение на която „всякий Болгарин“ и „нашите Болгари“ ще придобият полезни знания, ще открият себе си като човеци, съотечественици и събратя, ще започнат да мислят себе си като народ, ще постигнат основите на своята национална идентичност.

Стратегията на Петър Берон в много голяма степен кореспондира с разбирането на Ботев за необходимостта „първо да бъдем човеци, а после българи и патриоти“. Така че, ако в първата четвърт на XIX в. *Рибният буквар* посочва хоризонтите на общохуманните стойности и насочва погледа на възрожденския българин именно към тях, то в края на Възраждането една авторитетна фигура като Ботев показателно ще сподели със своите сънародници необходимостта националното да не маргинализира човешкото. С *Рибния буквар* се утвърждава програма, от която да се роди човекът, който обаче може да започне да мисли себе си чрез етнически определители едва след като е постигнал себе си като човек.

БЕЛЕЖКИ

[1] За връзката на *Рибния буквар* с учебника на Дарварис вж **Генов, К.** Рибният буквар на д-р Петър Берон и Еклогарион грекокон на Д. Дарварис. – В: *Генов, К.* Славянски и балкански литературни паралели. С., 1982, с. 37–52.

[2] Вж **Сер, М.** Атлас. С., 1999.

[3] По въпроса за наличието на белетристични форми и различни сюжети в *Рибния буквар* Вж **Аретов, Н.** Преводната белетристика от първата половина на XIX в. С., Унив. изд. Св. Кл. Охридски, 1990. 247 с.

[4] Културното битие на този жанр в западното европейско Средновековие е описан от Гуревич. Вж **Гуревич, А.** „Exempla“ – литературный жанр и стиль мышления. – В: *МОНТАЖ.* Театр. Искусство. Литература. Кино. М., 1988.

Лиляна Минкова
Институт за литература – БАН

Между патриархалната идилия и цивилизацията

(„Павел и Виржиния“ и „Индийската хижа“ от Бернарден дьо Сен Пиер в преводната литература на Българското възраждане)

В началото е Паисий Хилендарски. За да вдъхне на българите национално самочувствие, разказва им тяхната славна история. Дълбоко засегнат от проявите на чуждопоклонство, пита всеки, който му се е поддал: „Или се срамуваш от своя род и език пред учените и търговците, и славните на земята, защото българите са прости и няма от тях много търговци и грамотни; и вещи и знаменити на земята в днешно време, но повечето от тях са прости орачи, копачи, овчари и прости занаятчии?“ Ето и аргумент, с който Паисий им доказва, че грешат: „Аз ще ти отговоря накратко на това – казва убедено той, защото знае, че „От Адама до Давида и праведния Йоаким, Йосиф годеник, колкото праведни и свети пророци и патриарси имаше и се нарекоха велики на земята и пред бога, никой от тях не беше търговец или прехитър и горделив човек, както сегашните хитреци, които ти имаш на почит и им се чудиш и влачиш по техния език и обичай. Но всички тия праведни праотци са били земеделци и овчари и били богати с добитък и земни плодове, и били прости и незлобиви на земята. И самият Христос слезе и заживя в дома на простия и беден Йосиф. Виж как бог обича повече простите и незлобиви орачи и овчари и най-първо тях е възлюбил и прославил на земята, а ти се срамуваш, защото българите са прости и неизкусни, и овчари и орачи, оставяш своя род и език, хвалиш чуждия език и се влачиш по техния обичай“.

За Паисий няма съмнение, че и неговият народ е обичан от Бога. Защото „По-добра е българската простота и незлобивост. Простите българи в своя дом приемат и гощават всекиго и дарят милостиня на ония, които просят от тях.“[1]

По начин на живот и добродетели българите издържат всяко сравнение с бедните праведници. Не търговците, грамотните и славните, а простите, незлобивите, гостоприемните земеделци и овчари са мили богу.

Както са откривали чуждестранни автори, разказали славни страници от българското минало – „Райна, българска княгиня“ от А. Велтман, „Борис, първи християнски цар на българите“ от Й.Турноградска, „Ясен I“ от С. Милковски и др., така преводачите са намирали и произведения, утвърждаващи самочувствието на българите като народ от орачи, овчари и занаятчии. Някои от тях не случайно са сред най-ранните,

които се появяват на български през Възраждането. Те са израз на желанието идеи, толкова важни за българите като Паисиевите, да бъдат внушени и със силата на художественото слово. Преводната литература трябва да подкрепи дидактичните цели на зараждащата се интелигенция, да допринесе за решаването на актуални национални задачи.

В думите на пътувалия по чужди земи Отец Паисий звучи възхвалата на теократичните библейски царства, разпространена в Западна Европа от края на XVII век. Като най-добре съобразен с човешката природа, библейският модел за държавно устройство е противопоставен на абсолютната монархия. Тези възгледи са изложени теоретично в излязлата през 1679 г. книга на Клод Фльори „Нравите на израилтяните". В „Приключенията на Телемах, сина на Одисей" приятелят на Фльори и възпитател на френския престолонаследник, епископ Франсоа Фенелон е облякъл същите идеи в одеждите на антична поема в проза. Книгата, издадена през 1694 г., носи на автора световна слава. Преведена на десетки езици, тя е четена и обичана през XVIII и XIX век и от възраждащите се народи на Балканския полуостров.

Естествено е било интелигенцията в поробени страни да се замисля сериозно за формата на държавност, когато те се освободят. Затова можем да приемем, че вниманието към „Телемах" е било особено силно привлечено от страниците за чудесния остров Бетика. Той е рай на земята. Земеделците прибират по две реколти, стадата дават вълна, бяла като сняг. Бетичани ценят само онова, което задоволява реалните нужди. Те мъдро се пазят от заробващото излишество, не строят пищни палати, не ламтят за злато и сребро. В Бетика земята и стадата са общи, всички живеят в братско разбирателство, обединени в големи родове, ръководени от мъдри старци. Тук, както и в много други идилии, климатът е мек, природата красива. Бетика е достойна за подражание и цар Идоменей изгражда по нейн образец своята държава Салант. Защо да не го последват в страни, населени предимно от орачи, овчари и занаятчии?!

Прочутият „Телемах" трябва да убеди българите, че безхитростният живот, който водят, е идеал за прочути европейски мислители и писатели. Русенският търговец Параскев Пиперов, за когото знаем само, че е живял в Лайпциг и Одеса, издава през 1845 г. своя превод на част от „Телемах"[2]. Желанието му да създаде, използвайки архаизми и църковнославянизми, литературен език твърде различен от говоримия, подсказва, че се е обръщал към по-образован и затова по-тесен читателски кръг. Предговорът на Пиперов доказва, че той е възприемал „Телемах" като държавен роман („Staatsroman"), както го определят мнозина изследователи. Преводачът изрежда просветени монарси на европейския XVIII век. Очевидно мечтата му е един ден и България да има такъв. Несравнимо по-добър, но много по-късен, пълен превод на „Телемах" публикува през 1873 г. Никола Михайловски[3]. Сега книгата може да привлече по-многостранно – с увлекателните приключения на главния герой, знанията за античния свят, разказа за любовта на Калипсо и Ев-

харис и т. н. Разликите в обема, езика и предговорите на двете издания дават основание да говорим за ранна и късна рецепция. За първата е особено важно, че в „Телемах“ поучителният дискурс придобива формата на исторически, а историята става екземплум във възпитателен дискурс. Да подчертаем още, че макар пълният превод да е късен, многобройни са свидетелствата, че книгата е била четена по българските земи в оригинал и в превод на гръцки, сръбски, румънски, турски, дори на италиански[4]. Спряхме се по-подробно на „Телемах“, защото той стои в началото на поредица възрожденски преводи, носещи сходни идеи, тясно свързани с тези на физиократите. За изследователите Фенелон е техен пряк предшественик. Това идейно течение от XVIII век отстоява възгледа, че за да бъде стабилна, държавата трябва да се опре на земеделието. Френският физиократ Тюрго се противопоставя категорично на монетарната политика на финансовия министър Колбер и на меркантилизма на Индийската компания. Тезите си той подкрепя с литературни произведения, превеждайки швейцарския автор на идилии Саломон Геснер. Да си спомним тук и иронията, с която А. С. Пушкин говори за начетеността на своя Евгений Онегин. Като осведомен икономист, той знаел „...как государство богатеет и чем живет и почему не нужно золота ему, когда простой продукт имеет“[5].

Пет години след появата на части от „Телемах“ Анастас Гранитски издава през 1850 г., най-напред в „Цариградски вестник“, а после отделно „Павел и Виржиния“ и „Индийската хижа“ от Бернарден дьо Сен Пиер[6]. И двете произведения са тясно свързани с „Телемах“ и с идеите на физиократите. Както за Фенелон, така и за неговия почитател и последовател Бернарден дьо Сен Пиер „Илиадата“ и „Одисеята“ са образци на епос, разказващ за „недокоснати общества“. Литературоведи наричат „Телемах“ антична поема, но така Шатобриан нарича и „Павел и Виржиния“. Когато се научава да чете, Павел обиква най-много книгата на Фенелон. Защото, за разлика от официалните истории, в които „човеците не желаят да знаят освен историята на големците и цариете, която не ползова никого“, у епископа от Камбре той намира „описанията на селский живот и на врожденте в человеческото сърце страсти“. Въпреки възможността да забогатее, Павел отказва да стане търговец. Виржиния също е привързана към живота на земеделеца и съжалява моряците търговци. От Париж тя пише на майка си, че не жителите на остров Мартиника, а парижани са варвари. Старецът, който разказва трагичната история на двамата влюбени, осъжда цивилизацията на царския двор и аристокрацията заради покварата и високомерното отношение към селянина. „В Европа трудът на ръцете се смята за безчестен – обяснява той на Павел. – Наричат го механически. Нещо повече, да ореш земята е най-презряното занимание. Занаятчията е много по-уважаван от селянина“. Чул това, Павел възкликва: „Как! Трудът, който храни хората, е презрян в Европа? Не ви разбирам“[7]. Той има и рационален аргумент: та земята връща засятото стократно!

Бернарден е нарекъл творбата си „пасторал". Днес е общоприето жанровото ѝ определение като роман. За автора е било важно широката читателска публика да вярва в истинността на разказаното. Гранитски нарича „Павел и Виржиния" баснословест, като с „басно" насочва към фикционалното. „Индийската хижа" е наречена „баснословия". Втората част в двете определения подсказва отграничаване на „повестта" като художествена проза от „историята" като екзамплум към философско виждане. Определението „роман" би дошло твърде рано. Едва в средата на 70-те години на XIX век П. Р. Славейков пише за предимствата на този жанр, но и той, като редица свои предшественици, не го приема безусловно[8].

Жан Фабр обръща внимание, че липсва изследване за връзките на Бернарден дьо Сен Пиер с физиократите. Да се проследи по-отблизо връзката на идиличните творби във възрожденската преводна литература с идеите на това учение е задача не по-малко належаща[9].

Мартиника, както и Бетика, е остров. Животът на героите там е щастлив само защото океанът ги отделя и опазва от „цивилизацията". Идилията е всякога застрашена, тя е крехка. Въпреки привидната си мекота тя е критична по самата си природа, защото е противопоставена на начин на съществуване и мислене, който порицава. Както подчертава Клаус Гарбер, идиличното е антиципация на онова, което е противопоставено на отрицателното в съвременното общество, тя е социалнокритична. В този смисъл идилията носи и утопичното. По-нататък Гарбер подчертава, че пасторалната утопия, каквато е „Павел и Виржиния", не познава експлицитното присъствие на социалната; както, от друга страна, в социалната утопия липсва отношението към природата[10]. Затова е естествено през Възраждането повечето преведени идилични творби да са пасторални.

Пасторалната идилия не тематизира онова, на което е противопоставена. Фенелон не заклеймява открито двора на Луи XVI, Бернарден не описва Париж. Освен с цензурата, това е съобразяване и с теза, широко разпространена в Западна Европа през XVIII век, възприета очевидно и от българските възрожденски литератори: художествената творба трябва да възпитава в добродетели. Сугестивната ѝ сила е голяма и тъкмо поради това може да се окаже опасна. Майсторски изобразено, злото може да увлече читателя, да събуди у него желание да се идентифицира с отрицателните герои. Това обяснява острата реакция на възрожденската критика не само при появата на пошлата повест „Любовника и неговите в Цариград похождения", но и на романа „Куция дявол" от Ален Рьоне Льосаж. Въпреки че е бил преведен изцяло, А. Шопов се е видял принуден да прекрати издаването.

Във възрожденската преводна литература произведенията, пропити от идилично начало, стават все повече. През 1855 г. П. Р. Славейков превежда идилията на швейцареца Саломон Геснер „Първият мореплавател". През 1857 г. К. Пишурка публикува превода си на „Аделаида, алпийската пастирка" от Жан Мармонтел. В „Атала" от Шатобриан (преведена през 1869 г. от А. Шопов) е разрушена основаната от отец Обри

колония, в която местните индианци водят идиличен живот в труд и равенство. Частта не случайно е озаглавена „Орачите“. Погубена идилия е мирният живот на Кармелюк и Данило Гурч в преведените (съответно през 1872 и 1874 г.) от Любен Каравелов едноименни повести на украинската писателка Марко Вовчок. С течение на времето в преводните идилични творби обектът на критиката се променя. Ако по-ранни преводачи избират творби, в които животът на земеделеца е противопоставен на този на аристокрацията, в по-късни произведения, при напредващото капиталистическо развитие, селото е категорично противопоставено на града. Така е в повестта на швейцареца Хайнрих Чоке „Златотворно село“, преведена през 1871 г. от Юрдан Ненов, и в „Дяволското блато“ на Жорж Санд, публикувана през 1874 г. от Марко Балабанов.

У Бернарден дьо Сен Пиер, като изключим литературата, цивилизацията е отречена докрай. Жорж Санд, Хайнрих Чоке и други преведени автори също не са склонни да отдадат дължимото на градската цивилизация. За разгърналото се най-силно през втората половина на XIX век Българско възраждане такава крайност е неприемлива. Още Пиперов твърди, че дори просветеният владетел може да има успех само ако народът положи усилия да се образова. В неговия предговор мечтата за теократична държава е свързана с призив към просвета. Народ като българския, без цар и аристокрация, нито им противопоставя своя живот на орачи и пастири, нито познава време на упование в просветен монарх. Неговата съдба е в собствените му ръце. Да, той не бива да губи самочувствие, нито да изпитва усещане за малоценност, когато се сравнява с напреднали народи. Но ако иска да ги настигне, единственият път е образованието. Аргументите на Паисий са в сила, но това не значи, че българинът трябва да остане во веки веков само орач и овчар.

Ако публикуваните идилично обагрени творби говорят за вяра във възможността да се запази всичко добро от едно патриархално съществуване, други преводи сочат пътя за приближаване към Европа и Америка. Такива са произведенията на Бенжамин Франклин и Хайнрих Кампе, многобройните публикации, популяризиращи различни области на знанието, непрекъснато издаваните учебници и т. н. Двете тенденции не са в никакъв случай строго разграничени. Повечето възрожденци превеждат произведения, свързани както с едната, така и с другата. Гранитски не прави изключение. Той превежда Бернарден дьо Сен Пиер, „Училище за децата“ от Мари Льопренс дьо Бомон, „Катехизис“, „Поучителни речи на старите философи“. Възпитаникът на медицинското училище в Цариград издава „За холерата“, „Хигиена“, „Практическа медицина“. Превел е дори едно „Търговско ръководство“, въпреки че в „Павел и Виржиния“ търговията е така яростно заклеймена.

Героите на Бернарден са щастливи само докато светът свършва за тях с брегове те на Мартиника. Но българинът иска не само да разбере къде е разположена неговата страна в широкия свят, но и да опознае този свят.

Откъсването от идилията на родното село е неминуемо. Българинът, често гурбетчия, все по-добре разбира, че познанието се заплаща, загърбването на родното често носи разочарования, дори трагедии. В „Злочеста Кръстинка“ от Илия Блъсков беди сполетяват многобройното семейство, когато бащата напуска селото, за да търси нов живот в „развратния“ Букурещ. Колко различно ще е разбирането на Боян Пенев, за когото Блъсков е пропуснал възможността да създаде многостранен, интересен образ на човек, потърсил в града повече култура и по-широки хоризонти[11].

У Фенелон и Бернарден идиличното е застрашено от властимащата аристокрация. От кого е застрашена идилията на патриархалното българско село? В първите български повести – от кърджалии и даалии. Читателят разбира – от поробителя. Преведените идилии дават не само самочувствие на българина – орач и копач, те будят надеждата, че дойде ли свободата, идиличното му съществуване ще престане да бъде застрашено и няма да има нещастни фамилии. Освен от политическия потисник, българинът иска да се освободи и от духовния – гръцкият клир. Към враговете на селянина той причислява и търговеца, и лихваря, от които често е мамен. Западноевропейската идилия от XVIII век е противопоставена на собствения двор и аристокрация, на българска почва тя придобива национален характер. В Западна Европа споменът за идеалното общество става инструмент в буржоазната полемика с феодалната действителност. При това в германската идилия, както у Геснер, така и у други автори, особено от времето на „Буря и натиск“, подчертано присъства убеждението, че решаването на конфликта е възможно чрез политическо решение: премахване на крепостното право, усилия да бъде подобрено положението на селянина – по пътя на образованието и въвеждането на модерно земеделие[12].

Като преводи „Павел и Виржиния“ и „Индийската хижа“ са много интересни с подхода, подсказващ намеренията на преводача. Несъмнено е, че за него най-важно е творбата да стигне до читателя в своята цялост. Той нищо не променя, нищо не побългарява – стратегия, която ще бъде изоставена от мнозина по-късни преводачи и към която ще започне масово завръщане едва през 70-те години. Текстовете на двете произведения на Бернарден могат да затруднят преводача и днес. На Гранитски той е поставял не само трудни, но често и непреодолими задачи. Много откъси в тази стилистично изпипана творба не са могли да бъдат предадени на един все още слабо развит литературен език. За да направи превода ако не изящен, то непременно разбираем, Гранитски слага пред себе си освен оригинала, още и гръцкия превод на Никола Пиколо и един руски превод. Трябва да е владеел добре и трите езика. В Цариград е учил в гръцка гимназия и във военно-медицинското училище със сериозно преподаване на френски. През 1859 г. е издал „Разговори французко-български“, през 1878 г. – „Руско-български разговори“. За последните можем да кажем, че са умело съставени, съдържат сполучливо преведен богат лексикален материал. Днес изследователите са склонни да подценяват такива ранни, но пълни и затова „нескопосни“ преводи. Сравненията между превода на „Райна, българ-

ска княгиня“, направен от Елена Мутева и този на Йоаким Груев, който не е съкращавал и побългарявал, дават почти неизменно предимство на първия, наистина много по-четивен. Но тъкмо тези, бих казала смели, запазващи целостта на оригинала преводи са допринесли особено много за обогатяването на българския литературен език.

В превода на „Павел и Виржиния“ откриваме русизми, гърцизми, галицизми и турцизми. Осезаемо преобладават русизмите. Гранитски е предпочел да въведе неологизми и калки от близък славянски език, вместо да дава простор на лексика от по-чужди за читателя езици. Руският превод, с който е разполагал, трябва да е бил доста стар и това е придало на българския текст на места архаично звучене. Към руския Гранитски прибягва, когато става дума за предмети, още ненавлезли в българския бит, но познати на руския. Така „linge de table“ е преведено с „рукобрусы“, за „courtines“ намираме „занавесы“. На някои места към руската дума е добавена в скоби, за пълна яснота, гръцка или турска. Например: cabots – головачы (куфалы), corbigeau – кулик (гр. сколопакс), rubans – тесмы (шериты). Галицизми са транскрибираните френски имена на цветя: coquélicots – кокеликоты, bluets – блюети, и др. под. Както в много преводи от Възраждането, особено големи трудности създават нюансите на цветовете – тази лексика навлиза в езика доста късно. Приведените примери могат многократно да се умножат. За Гранитски е било ясно, че чуждиците, калките са необходимо зло, а преводът му ще стане не само шарен, но и тромав. Затова по едно време решава: „За да не полниме книгата с вместителны заблагоразсудихме при окончанието ѝ да истолкуваме всыте речи древни и др. т. в една таблица по русски, французски, по гречески и по турецки“. Последователността в изреждането на езиците, на които е искал „да тълкува“, отразява много точно количественото съотношение на заемките от тях. Таблица не е съставил, пък и тя би била просто извлечение от превода.

Изследователите подчертават новаторското майсторство на Бернарден в пейзажа и проникването в душевния свят на героите. Тук, в разказите на стареца, описанието е изместило до голяма степен действието. Всичко това е уравновесило дидактизма в разсъжденията на разказвача, но сериозно е затруднило преводача. В българския текст равновесието е нарушено и поучителното изпъква. Още повече, че развитието на българския литературен език предоставя по-рано възможности за предаване на рационалното, отколкото на емоционалното. Гранитски има все пак известни, макар и не големи успехи, по-скоро когато предава преживяванията на героите (например в прочутото нощно къпане на Виржиния), отколкото в пейзажите. Свързани с екзотична флора, те са задръстени от чуждици и на места нечетливи. Същинска катастрофа са и опитите да се изброят без съкращения наименованията на платовете, които търговците донасят на Виржиния.

Не можем да не се съгласим с Афродита Алексиева, която е сравнила превода на Гранитски с този на Пиколо. „Срещу живия, изразителен

език на гръцките преводи у Гранитски – пише тя – противостои буквализъм с езикова недостатъчност, която често се подчинява на езиковите норми на чуждия език“[13]. Все пак Гранитски трябва да бъде оценен в контекста на времето, когато е било невъзможно стилистична единица да се предаде на български с друга стилистична единица. Но са надделели съображенията, поради които той е избрал пълния превод.

Малко произведения на френската литература от XVIII век имат рецепция толкова разнообразна като тази на „Павел и Виржиния“. Ламартин, Сент Бьов, Шатобриан възхваляват творбата. Тя има успех при двора на Наполеон Бонапарт, сред аристокрацията, висшето чиновничество и учените. Бернарден предполага, че народът няма да го чете. Но става обратното. Появяват се многобройни евтини издания, пътуващи книжари разнасят „Павел и Виржиния“ и илюстрации към книгата. Като формула звучат думите на абат Тренкале: „Павел и Виржиния“ разплака всичко живо“. Според Тоане успехът се дължи на умелото съчетаване на популярни елементи, а според Мори авторът е съумял да бъде голям артист и оригинален мислител, без да престава да е популярен. „Това здравословно четиво доставя – според Давид – еднакво удоволствие както на грубия селянин, така и на изтънчените литературни гастрономи.“[14] В рецепцията на книгата във Франция сериозно се намесва духовенството. На фона на произведенията като „Опасни връзки“ на Шодерло дьо Лакло, на маркиз дьо Сад и дори на Мариво, то възприема отначало Бернарден като добродетелен, дори религиозен автор. Но когато започва все повече да изпъква това, че двете деца не ходят на църква, изповядвайки естествена религия, когато не остава незабелязан и еротичният подтекст, клирът се намесва и разпространява „редактирани“ издания, в които Павел и Виржиния стават изведнъж ревностни католици.

Днес френската литературна история се движи, по отношение на „Павел и Виржиния“, в амплитудата от обявяването ѝ за „една от най-посредствените и най-четените книги във френската литература“ (Рьоне Етиембл), до подчертаването на факта, че творбата е христоматийна като стилистично постижение, освен това е допринесла съществено за откъсването от дидактизма на XVIII век и преминаването към романтизма. Еротичният подтекст се анализира подробно, например от Ф. Флао в студията „Павел и Виржиния“, прочетен като мит“[15]. Въпреки това навлизане в дълбочинните слоеве на творбата, черно-бялото обрисуване на героите очевидно я е придърпвало достатъчно силно към дидактичното и тъкмо то е обусловило преминаването ѝ към детската литература. Такава е съдбата и на редица други, преведени през Възраждането, произведения на западноевропейската литература, създадени като четиво за възрастни.

Първият български превод на „Павел и Виржиния“ дава достатъчно основания да видим в него прочит, който не подсказва популярно тълкуване. С положените усилия за запазване на целостта на оригинала, той предлага на достатъчно образования читател на първо място идеите, които творбата носи. Защото в нея читателят – син на народ от овчари и орачи,

ще открие ценностна система, която го поставя наравно с напреднали европейски народи. Възприемането на „Павел и Виржиния“ преди всичко като сантиментален разказ за трагичната съдба на двама влюбени идва с по-късните преводи, излезли вече след Освобождението. Както и „Телемах“, „Павел и Виржиния“ сигурно е четен през Възраждането както в оригинал, така и в превод на други балкански езици. Само на румънски книгата има от 1827 до 1924 г. шест превода, някои – в две издания.

В подкрепа на различна от по-късната първоначална рецепция на „Павел и Виржиния“ говори и фактът, че Гранитски е побързал да преведе и „Индийската хижа“. С нея не може да бъде привлечен чувствителният читател. Това е остър памфлет, язвителна подигравка с псевдоучеността, стремяща се всичко да систематизира и обясни. „Индийската хижа“ повече от „Павел и Виржиния“ е свързана с изложената в „Етюди за природата“ философия на Бернарден – с желанието му да обори енциклопедистите и учени като Бюфон, защото те пречели на хората да виждат в света Божие творение, което човекът не може да проумее с разума си. Английското научно дружество, осмяно в „Индийската хижа“, трябва да отговори на 150 000 въпроса, за да реши само един проблем. При това многоучените господа са изключили от въпросите си тъкмо най-смислените – за теченията в Индийския океан или за изворите на Ганг. „Индийската хижа“ също не е произведение самотно в преводната литература на Българското възраждане. То може лесно да се сближи с „Повест за добрия брамин“ на Волтер, в някои отношения – и с неговия „Задиг“. По-нататък – с „Цу-И или философ“, произведение на славянския просвещенец Доситей Обрадович. Все „ориенталски повести“, чиито герои са достатъчно мъдри, за да предпочетат благородния труд на земеделеца, изпълнения с истински радости живот сред природата пред ефимерните залъгалки на светското градско общество. Уместно е да привлечем тук и романа на Рьоне Льофебр „Париж в Америка“, преведен през 1870 г. от П. В. Горбанов и П. Р. Славейков и горещо препоръчван от Каравелов. И той противопоставя „изкуственото“ и „естественото“ в обществения и личния живот на хората. „Изкуственото“ преобладава в Европа, „естественото“ е неоспоримо преимущество на Америка, на Новия свят.

Преводът на „Индийската хижа“ е много по-слаб от този на „Павел и Виржиния“, на места направо нечетлив. По всяка вероятност Гранитски не е имал възможност да се опре на руски превод, не е изключено да му е липсвал и оригиналът, но е ползвал гръцкия превод на Пиколо. Много от мишените на Бернарден – известни академични учебни заведения и научни дружества, са били неизвестни на повечето читатели. Авторът е възмутен, че за тях се пилее напразно народна пара – нещо, което Българското възраждане не би приело, защото ратува за обратното – хората да развързват кесии, за да изучат децата си. Първата част от произведението е памфлет, трудно разбираем за българските читатели. По-достъпна е втората част – панегирик за пария, напълно съзвучен с казаното от Паисий за гостоприемния, трудолюбив, скромен и мъдър български селянин. Далеч от

света на властващите, на сребролюбивите и лъжливи божии служители, парият черпи мъдрост от природата. За него разумът не може да открие истината, тя е достъпна само за чистите сърца. Който е успял да я намери, трябва да я споделя само с други хора с чисти сърца. В „Индийската хижа" животът сред природата е ясно противопоставен на градския. Там парият вижда затвори, болници, проституция. Тази дихотомия е разбираема за българския читател. Кои градове познава той отблизо? Погърчения Пловдив, за който си спомня Каравелов, столицата на поробителя Цариград, за който Каракановски казва същото, каквото и Бернарден – красив е само отдалеч, отблизо е мръсно гнездо на порока и потисничеството. И най-сетне – Букурещ. Столица, привлякла българи, които са се поддали на чуждото и са се порумънчили. За Блъсков – град, в който наивният селянин става лесна плячка на порока. В градовете живеят търговците и лихварите, които паразитират на гърба на селяните. За българската рецепция е от значение да отбележим, че, както и в Западна Европа, у нас няма разлика между селото и малкото градче.

За Бернарден парият е по-мъдър от върховния брамин, знанията му за живота са по-дълбоки от тези на европейските учени, той е по-щастлив и от император. Лошо преведена, творбата е недостъпна, особено със сарказма си, за по-широката българска публика. Но за Гранитски „Индийската хижа" трябва да повтори и утвърди идейното послание на „Павел и Виржиния".

Преводът е трансплантация. Една творба е отскубната от родния контекст и е присадена в друг. В среда, често много отдалечена от първоначалната в пространството и времето. Сега корените ѝ се подхранват от различна почва, оказват се в една леха с произведения, от които родната среда е била твърде далеч. В битуването на новото място особено важно се оказва сходството между оказалите се в съседство творби. От многообразното им първоначално послание за новите читатели се открояват ясно определени страни. От закодираното в тях те декодират преди всичко онова, което познават от собственото си битие. Други страни остават в сянка, защото за тях читателите не притежават жизнен опит и литературна подготовка.

Условията на литературния живот през Възраждането са такива, че читателят (нерядко и преводачът) не познава биографията на автора, цялостното му творчество, неговото място в историята на литературата, към която принадлежи. Такива данни в предговори, послеслови, бележки рядко съпътстват преводите. Много излизат без посочване на автора. Така българският читател не знае нищо за тясната връзка на „Павел и Виржиния" с многотомните „Етюди за природата". А Бернарден е казал: „Този роман съдържа резултата от цялата ми философия". И сега с ерудицията си ще ни респектира Каравелов. В „Частно мнение за Българското книжевно дружество" той пише: „Още в старите времена Епикур говорил... от сяко учение бягай; Жан-Жак Русо, Бернарден дьо С. Пиер и др. даже в XVIII в. проповядуваха същото; но днес сичкият свят вече се смее, кога-

то чуе подобни убеждения, и фактически ни доказва противното."[16] Но Каравелов не е масовият читател.

В български контекст произведенията с идиличен характер очевидно се сближават силно в съзнанието на читателите. За тях „Аделаида, алпийската пастирка" не е, както за френската критика, галантна идилия, чиито герои са преоблечени аристократи. Българският читател от XIX в. не може да я види на фона на галантната литература и в тясна връзка с живописта на Грьоз и Буше. „Дяволското блато" той не свързва с цялостното творчество на Жорж Санд. Така, за разлика от френския читател, не възприема и „Павел и Виржиния" и „Индийската хижа" като рязко противопоставени на аристократичната литература и култура. Конотации, естествени за читателите в страната на автора, просто не се задействат в новата среда.

Наред с това, обновената почва може да подхранва добре със свои, различни живителни сокове. Така за българския читател е естествено, че Павел, Виржиния и парият от „Индийската хижа" не познават часовници и календари, ръководят се от годишните времена и слънцестоенето. Френските изследователи наблягат на присъствието в „Павел и Виржиния" на приказното като нещо неприсъщо за XVIII век. Защото Просвещението не търпи фантазията. Пол Азар пише, че приказките на Льопренс дьо Бомон са се промъкнали като по чудо. Но у нас те присъстват във възрожденската преводна литература. На българска почва приказното е у дома си, фолклорът е жив и е добра предпоставка за възприемането на автори, в чиито творби присъства народно-фантастичното. И най-сетне да отбележим, че за българина от Възраждането наистина е от голямо значение самоуважението на народ от земеделци, но не му говори нищо призивът „назад към природата", защото не принадлежи към общество, преситено от придворна и градска цивилизация.

Кое сближава „Павел и Виржиния" с други произведения, преведени през Възраждането? Освен разказа за една застрашена идилия, също и героите: изоставена майка, чудесни деца, които обичат и подкрепят родителите си, мъдър старец-разказвач. Все чести персонажи у Шмид, Кампе и други автори.

За френската популярна рецепция е важно твърдението на Бернарден – за пред читателите, – че разказаното наистина се е случило. Бернарден пише, че неведнъж е виждал обикновени работници да проливат сълзи при прочита на роман или по време на представление. Те всякога питали дали разказаното е истина. Ако им се отговаряло, че е измислено, били разочаровани и дори сърдити, защото са се разчувствали напразно. Според Х. Худе „...вярата в истинността е свързана с известна тривиалност на рецепцията."[17] Гранитски дава на „Павел и Виржиния" жанровото определение „баснословест", като съставката „басно" насочва към възприемане на произведението като плод на фантазията. Още едно потвърждение, че е предназначавал книгата за по-образован читател. „Индийската хижа" е наречена „баснословия" – оразличаване, подчертава-

що, че първото произведение е художествена проза, а второто – екземплум, илюстриращ философска теза.

В заключение: ранните преводи на части от „Телемах", „Павел и Виржиния" и „Индийската хижа" са замислени от Пиперов и Гранитски като силен аргумент в подкрепа на Паисиевия призив към неговия народ от орачи, овчари и занаятчии – да вярва, че е сред божиите избраници и да не стават чуждопоклонници. Наред с този „идеологически" аспект са били възприемани, разбира се, и други страни на творбите. С течение на времето все повече и по-добре. Тук наблегнахме най-вече на ролята на една от тях, която аргументира с художествени средства призива на Паисий към българите.

БЕЛЕЖКИ

[1] **Паисий Хилендарски.** История славянобългарска. Зографска чернова 1762. Факсимилно изд. С., 1981, с. 159–160.

[2] **Приключения** Телемаха сина Одисееваго. Сочинение Фенелона французскаго списателя. Преведеся от француский на славяноболгарский язык от П. Г. Пиперова и ныне перво напечатася иждивением переводителя. Содержава се на четыри части. Част перва. Виена, 1845.

[3] **Приключенията** на Телемаха от Фенелона. Прев. Н. Михайловскаго. Цариград, 1873.

[4] За възрожденската рецепция на Фенелоновия Телемах вж **Minkova, L.** Francois Fenelon et son roman "Les aventures de Telemaque" – Deux traductions du temps du Reveil national bulgare. – *Revue bulgare d'histoire*, 1993, № 4, p. 67–84.

[5] **Пушкин, А. С.** Полное собрание сочинений в 10 томах. Т. 5. М., 1964, с. 12.

[6] **Индийската** хижа. Басноистория, поболгарил А. Гранитский. Цариград, 1850. – *Цариградски вестник*, № 1–7, 17 септ. – 28 окт. 1850.

[7] **Павел** и Виргиния. Басноповест. Поболгарил А. Гранитский. Цариград, 1850. 207 с.

[8] Вж **Минкова, Л.** Този толкова желан, толкова опасен роман. – *Лит. мисъл*, 1991, № 10, с. 60–95.

[9] **Fabre, Jean.** "Paul et Virginie" – pastorale. – In: *Lumiures* et romantisme, Paris, 1963, p. 227.

[10] Вж **Garber, K.** Arkadien und Gesellschaft. – In: *Utopieforschung:* interdisziplinare Studien. Bd. 2. Stuttgart, 1982, s. 37–81.

[11] **Пенев, Б.** История на новата българска литература. Т. 4. С., 1978, с. 319 и сл.

[12] **Lange, T.** Idyllische und exotische Sehnsucht. Scriptor – *Hochschulschriften Literaturwissenschaft*, 23, 1976.

[13] **Алексиева, А.** Преводната проза от гръцки през Възраждането. С., 1987, с. 173.

[14] За мненията на тези и други критици вж **Hudde, H.** Bernardin de Saint Pierre. "Paul et Virginie". Studien zum Roman und seiner Wirkung. Munchen, 1973, s. 97 и сл.

[15] **Flahault, F.** "Paul et Virginie" lu comme un mythe. – *Revue philosophique*. 1968, № 3, p. 361–379.

[16] **Каравелов, Л.** Събрани съчинения. Т. 10. С., 1987, с. 88.

[17] **Hudde, H.** Op. cit., s. 109 и сл.

Георги Велев
31-во училище „Иван Вазов“, София

Загадъчността на българката

Широко разпространено е мнението, че българската литература е бедна на героини, които разкриват потайните и тъмни глъбини на женската психика, така проницателно осветлени от Шекспир само със стиха: „О, слабост, твойто име е жена!“ Една дефиниция, срещу която женското племе отколе воюва с думи, но потвърждава с дела.

За нашата литература се смята, че изобразява българката предимно в нейното целомъдрие и в образа на жената майка, опора на семейството и морала, и изобщо е склонна да я идеализира. Нямаме желание да спорим с подобни тези (които несъмнено имат своите основания), а ще насочим вниманието си към изключенията. Такива са например Елисавета от „Крадецът на праскови“ на Емилиян Станев; Ирина от „Тютюн“ на Димитър Димов; лирическата героиня на Багряна, която пита: *„Можеш ли да спреш ти вятъра ... можеш ли спреш ти виното ... мене как ще спреш“*. Изброяването може да продължи още дълго, особено ако поразлистим произведенията на Яворов или Павел Вежинов. Но в нашата литература безспорно най-тънък познавач на жените си остава Йовков, който ясно е съзнавал, че изобразяването на тъмните стихии в женската психика е възможно единствено на фона на абсолютността на морала. Така той предава драматизма на женската душа, която се разкъсва между инстинктивните си влечения и моралните задължения. Всяка друга постановка на въпроса (това е доказано още отпреди Шекспировата Гертруда) води до измислени хетери или до изследването на психически болни маниачки.

Очарованието на Албена е в смелостта ѝ както да последва любовното си увлечение, така и гордо да поеме отговорността за убийството на мъжа си. Със същата решимост Славенка от „Грешница“ се отдава на страстта си, а после открито поема позора на измяната. Опитът на Жена от „Постолови воденици“ да се откопчи от морала завършва фатално.

Но измежду многото Йовкови героини трябва да откроим Ранка от „Най-вярната стража“, чиято съдба е особено трагична, понеже при нея драматичната женска дилема се преплита с народностната ѝ принадлежност, което е начин максимално да се задълбочи темата и да се изведе от традиционния битов план. А заради историческите обстоятелства

за нас, българите, отстояването на народностното съзнание винаги е било съдбоносно и поради това възможно най-чувствителният екран за ярко и релефно изобразяване на женската психика. (Впрочем, ако продължим паралела с Шекспировия „Хамлет“, се оказва, че коварната измяна на Гертруда засяга съдбата и на самата Дания, която след династическите сътресения е заплашена от чуждо нашествие.)

Че в прекрасната поема на Петко Р. Славейков „Изворът на Белоногата“ (1873) Гергана отстоява с всички сили българския си корен, е ясно. И точно поради това поемата може би щеше да има безславната съдба да се превърне в назидателно школско четиво, ако не беше се появила превърналата се в класическа за българската литературна мисъл статия на Тончо Жечев „Българският Одисей“ и истината за неговото завръщане“. В нея за първи път се разкри проникновеният смисъл на срещата между Гергана и везира. А именно, че абсолютната представителка на тогавашния български патриархален морал в неговата целомъдрена красота и хармония – Гергана, е изправена да го отстоява пред съблазните на света, докато везирът е изкусителят, преситен от удоволствията и наслади на един от световните градове. Бихме добавили – и изкусител много по-опасен, защото харманлийското село Бисерча не е нейде край Дунава, а е на един хвърлей от Цариград, за чиито приказни богатства Гергана е слушала неведнъж. Иначе как би могла да каже:

Тез живи цветя няма ги
в вашите, аго, градини!

А това обстоятелство е особено важно, защото думите на везира пряко въздействат на въображението ѝ (един английски благородник не може да я изкуши по никакъв начин).

В изключително острия мироглед-но-идеологически двубой и Гергана, и везирът настървено защитават своите светове, без дори за миг да допуснат до себе си аргументите на опонента, които се явяват слаби страни на собствените им позиции. Гергана не пропуска нито една от чертите на щедрия патриахален български рай, без обаче да се замисля за неговата затвореност и ограниченост, а везирът иска да я смае с приказния разкош, без да признае, че за сетивата няма нищо по-страшно от пресищането.

Впрочем моментът на двубоя е крайно неподходящ за самокритични оценки (на които все пак ще им дойде времето), защото и двамата трябва да отстояват яростните атаки на противника. И това е една от най-силните страни на поемата, особено ако се отчете фактът, че съпротивата на Гергана изглежда безсмислена след думите: *„ще дойдеш – друго не бива“*, което я кара да удесетори усилията си в словесната битка. В тези неравни условия (везирът постоянно я и ругае: *„защо си толкоз глупава“*; *„Колко си проста, безумна“*) Гергана успява да защити прелестта и очарованието на собствената и на народа си целомъдрена наив-

ност единствено благодарение на обичта си към всичко родно. И тъкмо затова везирът, предимно в подтекста на думите си, изразява презрителното си отношение към народностното ѝ достойнство, за да я сломи и като я спечели, да лекува с нея раните на властническото цинично-сладострастно познание за добро и зло.

С тези свои мисли Т. Жечев разкри темата на „Изворът на Белоногата" – отношението *наивност–познание*, и с това я вписа в съдбоносния за европейската култура въпрос, разкрит в целия му драматизъм от Жан-Жак Русо.

Връщайки се към традиционното тълкуване на поемата, което Т. Жечев ни най-малко не отрича, трябва да подчертаем изключителната важност на факта, че изкусителят на Гергана е представител на поробителите. Нека си представим, че на негово място бе някой богат копривщенец, който върти търговия из цялата Османска империя. В този случай драматизмът на Герганината дилема рязко би спаднал, тъй като изборът ѝ вече не би се преплитал с промяната на народностната принадлежност и би се свел до един битов конфликт. А така би се принизила и темата на самата поема, понеже патриархалната херметичност на тогавашното българско общество е била атакувана не отвътре (макар че и това го е имало), а отвън. Пък и този копривщенец, ако ще да е бил и сто пъти по-богат от везира, не би могъл да възрази нищо на признанието на Гергана, че вече е дала дума на Никола. Това е привилегия само на господаря, разполагащ с циничното право да се разпорежда със съдбата на роба:

Волиш ти него, та него –
отвърна везир сърдито, –
но своя воля ти нямаш,
мойта е воля над тебе,
господар аз съм над тебе...

Ето, в тези думи се крие и най-голямата съблазън за Гергана – не само да заживее в охолство, но и да се прероди от робиня във всевластна господарка, да се приобщи към по-високопоставения етнос, като стане *„бяла ханъма"*, върху чиято чест никой не би могъл дори да помисли да посегне. Избирайки Никола, Гергана се лишава от възможността не само да види и да се докосне до чудесата на света, но остава и при робската си съдба, която може да похити всеки подпийнал ага. Гергана гордо пренебрегва и това наистина дяволско изкушение. Именно така стъписва господаря, видял всичко, само не и народностна гордост у една *„глупава млада българка"*. Нека си припомним, че за Герганината връстница Анка от драмата на Добри Войников „Криворазбраната цивилизация" (1871) всичко българско е просташко и недостойно. А ако потърсим днешните измерения на постъпката на Гергана, трябва да си представим как наша съвременна хубавица отхвърля горещите предложения на някой американски богаташ.

С описанието на двубоя между Гергана и везира реално завършва авторската работа на Славейков, който още в мотото признава, че поемата е обработка на народно предание. Неговата намеса е най-изразителна, когато с разтуптяно от носталгия сърце изрежда заедно с Гергана всички прелести на родния край, а авторството му в толкова дискутирания финал на поемата се свежда само до поетическата словесна обработка на преданието. Оставайки верен на легендата, Славейков ни отвежда (може би дори без да си дава докрай ясна сметка) до сакраменталните тайни на народната душа, където изгарящата и сляпа воля за живот съжителства с най-хладен и трезв разсъдък. Така само с няколко стиха, които са привидно композиционно несъразмерни и поетически случайни, Славейков достига до най-мъдрата и проникновена развръзка на поемата – един още ненадминат поетически образец.

Вместо да се впусне надълго и нашироко да обяснява какво става с Гергана след срещата с везира, легендата угася осветлението на разсъдъка и съобщава само крайния резултат – сянката ѝ е вградена в издигнатата в нейна чест чешма и тя скоро умира. Отговорът на въпроса защо точно Гергана трябва да умре остава за нас и ако той не е измъчвал простодушните слушатели на народната творба, а само дълбоко ги е вълнувал със скрития си драматизъм, по-късно се превръща в една от най-заплетените главоблъсканици за българската критика.

Колкото и да е странно, оказва се, че след срещата с везира единственият изход за Гергана е смъртта. Вярно, тя спечелва битката, но благородната постъпка на велможата я кара да погледне на срещата им по нов начин. В нея вече се събужда женското самолюбие чрез искрената и недвусмислена оценка на женската ѝ красота и очарование, които са толкова силни, че замайват главата на везира и сломяват господарската му воля. Оттук нататък нейното равновесие е нарушено и пред Гергана изникват безброй въпроси. Изкусителят е разпалил въображението и любопитството ѝ към широкия свят, което Никола не може да удовлетвори. А щом веднъж вече е усетила сладостта на женската си сила и власт, Гергана не може да не види, че в думите на везира:

Та що е твоят любовник
пред мене и пред властта ми?

има и много истина. Какво? Нима Гергана би се зарадвала, ако бедният (в прекия и в преносния смисъл) Никола за нейно успокоение я заведе с биволите до Цариград, където би ѝ купил герданче, когато тя не може да забрави, че е имала възможността да властва в този огромен и приказно богат град?

С тези свои мисли, срещу които няма никаква защита, Гергана заболява от най-страшната болест на природно-патриархалното общество – загубата на наивността. Гергана е връхлетяна от непознато, но закономерно бедствие – раздвоението. От една страна, тя не може да се откаже

от майка, баща, *„мала градинка"*, либе, дружки, които изграждат народностното ѝ съзнание, а, от друга, не може да се спаси от услужливото въображение и самочувствието на изключителна жена, пред която се смирява и самият везир. Женската ѝ природа взема връх и тъй като Гергана не може да се пребори с нея (везирът се оказва къде-къде по-слаб противник), започва да кree и *„легна Гергана на дрехи"*. Раздвоението изпепелява радостта ѝ от живота и магията на патриархалнонаивния поглед към живота. Излизането на Гергана извън защитните стени на патриархалното общество, което се е отделило от света със свои легенди, митове, веди, знахари и пр., се оказва смъртоносно.

Но Гергана продължава да живее в народната памет, нейната смелост и целомъдрено-самопожертвователната ѝ вярност към българското ѝ отреждат честта да бъде вградена в основите на обновлението на българското общество. Забележително е, че мотивът за вграждането присъства на още едно място в поемата – във виртуозното вграждане на народното предание в творбата на Славейков. И това е един от изключително редките случаи (наред с Ботев), в който авторската мисъл се слива и прелива абсолютно хармонично с колективния гений на народа.

А дивните мелодии, счуващи се от цафарата на Никола, трябва да ни подсещат за омайната красота на едно отминало съвършенство, което трябва да изградим наново.

Колко дълъг път предстои да извърви индивидуалното съзнание, за да възвърне изгубената хармония, можем да разберем от извисяването до безсмъртието на балканджи Йово. До най-висшата етична житейска мъдрост той достига чрез сестра си Яна, която е на противоположния полюс спрямо поведението на Гергана.

Веднага трябва да обявим, че причина и виновник за кръвнишкото изстъпление над балканджи Йово е не друг, а хубавата му сестра Яна. Но в „Балканджи Йово" този факт е предаден с респектираща художествена пестеливост, защото, ако бе съобщен пряко, всички биха били потресени и не биха могли да разберат постъпката на Яна и поведението на брат ѝ. Накратко – от песента не би останало нищо.

От една особеност в текста, на която ще се спрем по-късно, без всякакво съмнение става ясно, че Яна харесва и е увлечена по войводата на турците, които са дошли да я искат за булка с нейно съгласие. Но нека уточним, че любовта ѝ не може да бъде причислена към иначе така естественото привличане между девойка и момък (като това между Гергана и Никола например), тъй като избраникът ѝ принадлежи към етнос, отделен от нейния по време на робството с кървава черта, която съвсем скоро и закономерно ще потече пред краката ѝ. Яна много добре знае, че увлечението ѝ означава измяна към поробените ѝ братя и сестри и преминаване на страната на мъчителите. Но може би точно в това се крие и магията на нейното увлечение – въпреки родовата измяна да се приобщи към господарите, към тези, на които всичко е позволено – да убиват, да

грабят или пък да бъдат благородни, ако им кефне. У Яна сработва най-древният и първичен инстинкт на женската – да предпочете за свой партньор по-силния, по-агресивния, победителя.

И точно това е разбрал Йово – че хубавата му сестра простодушно е изпаднала под въздействието на тази природна закономерност, че слабата ѝ женска природа е взела връх над родовия морал. Ето защо той не отправя никакъв упрек към сестра си дори когато започват да го режат на парчета. Балканджи Йово знае, че Яна не може да понесе отговорността за своята трагична измяна, и поради това поема нейното бреме върху себе си.

За турците съгласието или несъгласието на Йово да даде сестра си няма никакво значение. За тях въпросът е предрешен, още повече, че момата е на тяхна страна. Но съгласието му им е необходимо по две причини: едната – да отведат Яна законно, за да не се измъчва, че е предателка; и втората – да я запленят и окончателно да я приобщят към себе си, като ѝ демонстрират нагледно господарското си преимущество, пред което всички трябва да свеждат глави.

Че Яна е на страната на поробителите проличава от поведението ѝ през време на продължилия няколко часа кървав диалог. Ако Яна бе против турците, то тя непременно би поискала да загине заедно с брат си и народният певец задължително би отразил подобно нейно отношение, както е сторил в следващата песен „Българи глава вдигнаха“[1]:

Моми робинки не идат –
по две, по три се хващали,
че се в морето хвърляли...

Но Яна през цялото време мълчи със стиснати устни и кораво сърце, защото брат ѝ иска да ѝ попречи да последва любовното си влечение. Ето защо Яна не се прощава с балканджи Йово след края на неговото изтезание, когато му изваждат очите. Не проява на недоглеждане (редакторите на песента упорито, но неуспешно се мъчат да я избегнат), а гениална творческа находка, която по най-категоричен начин разкрива, че Яна е с поробителите, е разместването на времето и пространството, при което Яна се прощава с брат си едва три дни след кървавата драма:

та я качиха на бърза коня,
отведоха я три дни далеко.
Яна Йовану тихом говори:
Сбогом, прощавай, брате Йоване!

Твърде съществен за песента е изборът на кръвнородствената връзка между Яна и Йово, чрез което още веднъж се подсказва, че Яна е на страната на поробителя. Ако те не бяха брат и сестра, а баща и дъщеря,

човешкото бащинско страдание, че дъщерята в полудата си зачерня своя живот, отивайки да живее сред враждебен свят, би било по-силно от раненото родово-народностно чувство. Така нашествениците биха изтезавали и рязали на парчета един нещастен човек, а не българин, отстояващ вяра и род. При положение, че и Яна схващаше идването на турците като насилие, по-подходящ за мястото на Йово би бил бащата, защото бащинското и родовото не биха се затъмнявали, а щяха да се наслагват.

В ситуацията брат–сестра, както е в песента, важи житейското обстоятелство, че за брата личното поведение и бъдещата съдба на сестрата, особено когато тя проявява вироглавост, не са така съдбоносни. Братът може да махне с ръка и да си каже: да прави каквото ще. Но когато смъртно е засегната родовата, т. е. и неговата собствена чест, Йово не може да бъде безразличен.

От друга страна, отношението брат–сестра носи следите от сравнително широко разпространения обичай съпрузите да се възприемат в известен смисъл като брат и сестра – по силата на традицията, че булката става член на мъжовото семейство. Тази трансформация може да се открие още в старобългарската литература (например в пространното житие на св. Кирил), та чак до запазената в Родопите до наши дни легенда, че „Адам и Ева брат и сестра са били".[2] Чрез тази деликатна алюзия, която фолклорният слушател доста отчетливо е подсъзнавал, се засилва близостта между Йово и Яна и се изтъква още по-силно вероломството и свирепостта на главатаря и неговата шайка, които разкъсват най-свети връзки. Нека си представим какво би било поведението на Никола, ако и Гергана (в поемата оприличени на кротко агънце и вакло огиче от едно стадо) бе се пречупила и бе се хвърлила в прегръдките на везира (както и всъщност най-често се е случвало) и за всеобщо забавление вечерта пред разпаления край чешмата огън биха благоволили да го попитат дали отстъпва (за нейно добро бе, серсем!) либето си на чужда вяра?

Ако страданията на Гергана от „Изворът на Белоногата" започват след като е отстояла народностната си принадлежност, то мъките на Яна по родното я връхлитат веднага след като избягва с войводата на турците. Неподражаем е изразът *„тихом говори"*, който разкрива началото на страшната драма на Яна, която вече с нахлузени шалвари започва да осъзнава какво е сторила. Едва сега в съзнанието ѝ нахлува кървавият образ на обезобразеното тяло на брат ѝ, пред когото и пред българския си род тя има неизкупима вина – ето защо и със свито от ужас гърло *„тихом"* се прощава с всичко родно. Но Яна не може да скъса с него, тъй като пролятата родна кръв ще залива всяка нейна мисъл и желание за живот. Бъдещата ѝ съдба е или да полудее, или да изсъхне на миндерлъците в харема, чужда на заобикалящия я свят.

И въпреки че балканджи Йово е разделен от сестра си чрез времето и пространството, въпреки че животът му вече угасва, той пре-

дугажда нейната драма, която е искал да предотврати с тялото и кръвта си. И той отново не я осъжда и иска да смекчи ужасните ѝ мъки с добра дума:

Иди със здраве, хубава Яно!

Ала братът не може да направи нищо повече, защото с предателството си Яна безвъзвратно е отрязала материалната връзка с родното:

Очи си нямам – да те погледна,
ръце си нямам – да те прегърна,
нозе си нямам – да те изпратя...

Яна няма да бъде вградена никъде, няма да има дори кой да я оплаче.

Песента изумява с тайнствения си подтекст, чрез който прониква в глъбините на живота, но преди всичко с удивителното познание на жената и нравствеността, до които достига балканджи Йово въпреки условията на безпросветното робство. Или може би точно робската участ е причина да прозре най-страшната и съкровена етична истина на света – да поеме чуждата вина, за да спаси ближния си, който се е заблудил, както става с Яна, жертва на своята красота и първично желание за живот. А това познание, колкото и да е горчиво и мъчително, не трябва да бъде забравяно, защото е най-истинското и е единственият начин робът да се прероди в свободен човек.

Но ние говорехме за жената, за нейната възвишеност, която е невъзможна без мрачните глъбини, откъдето извира и самият живот.

БЕЛЕЖКИ

[1] **Народна** песнопойка. С., 1982. От този сборник цитираме и песента „Балканджи Йово".

[2] **Кузманова, Д.** Кръвнородствените връзки като пораждаща структура. – Във: *Фолклорното* родство. С., 1999, с. 15–19.

Яни Милчаков
Шуменски университет „Еп. Константин Преславски“

Българският цариградски цензор и неговите европейски лица

Духът на „Ареопагитика“

Не отричам, че е от най-голямо значение както за Църквата, така и за Държавата, бдително да следят как книгите се подобават на хората и съобразно с това да ги ограничават, затварят и да им раздават правосъдие като на злосторници. Книгите не са абсолютно безжизнени; те съдържат в себе си сила за живот, толкова активна, колкото и душата, която ги е съчворила. Нещо повече, подобно на старинна виола, те векове наред пазят най-чисти екстракти от живия интелект, който ги е създал. Те са жизнени и мощни като легендарните Драконови зъби, и засяти отгоре до долу, биха могли да породят нова сила.

...От друга страна, при липса на бдителност, унищожаването на ценна книга е почти равносилно на убийство. Този, който убие човек, убива разумно същество, подобие на Господ-Бог; този, който унищожи ценна книга, убива и самия разум, и Божия образ и подобие. Човешкият живот е преходен, а добрата книга е скъпоценен източник на енергия на върховен дух, трайно съхранен с цел живот отвъд живота. Вярно е, че нито една епоха не може да възвърне живот и революциите на различните епохи рядко възстановяват отхвърлената истина, поради липса на която цели народи страдат.

...Трябва да си даваме сметка, на какво преследване подлагаме трудовия потенциал на обществото и как се отнасяме към пълноценния човешки живот, събран и съхранен в книгите, тъй като в това прозира вид убийство, понякога и изтезание, а в по-общ смисъл масово избиване, при което екзекуцията не свършва с унищожението на духа, а поразява онази неосезаема и Пета същност, дъха на самия разум и убива по-скоро едно безсмъртие, отколкото живот[1].

Така звучи един от особено силните пасажи в славната реч на Джон Милтън **„Ареопагитика“**, която поетът произнася в 1644 г. пред английския парламент. Речта заслужено е запомнена като една от най-вдъхновените защити на свободата на печата и книгата, изказвани публично някога. Тезите на „Ареопагитика“ до днес се приемат не само като висок израз на духа, създал либералната философия на публичното слово, но и като основа за правните и моралните стандарти на съвременното общочовешко „право на изразяване“. Ненадминатата като апология на литературната свобода, речта на Милтън е ненадмината и като блестяща ораторска аргументация на убедеността, че трябва книгите да изпитват доб-

ронамерения контрол на вярата, разума, морала, вкуса, гражданската чест и дълга към общественото благо. Така трябва да обясним и биографичния факт, че самият Милтън става цензор, макар и две негови произведения („За английския народ“ и „Иконоборци“) през 1660 г. да биват публично изгорени от професионални палачи.

В духа, стила и топиката на „Ареопагитика“ набира обществена важност и българската възрожденска представа за силата на печатаното слово.

„Книгите и вестниците имат душа – казва П. Р. Славейков – *затуй пазете ся, мали мои приятели,* ***пазете ся от лошите книги и вестници, които има да срещнете в живота си...*** “[2]

„Ареопагитика“ съдържа исторически преглед на най-драматичните епизоди с изгаряни книги и осъждани автори от антична Гърция и Рим като илюстрация и потвърждение на правилото, че навсякъде, където книгите са важен елемент в обществената комуникация, те в някаква степен биват цензурирани. „Милтън не забравя да отбележи, че в миналите времена са съществували само два вида книги“, на които – както пише – „властта е обръщала внимание: богохулните и кощунствените“. Този факт той изтъква именно защото осъзнава, че в неговото съвремие, почти два века след Гутенберг, цензорите са вече готови да забранят книга на каквато и да е тема, имат ли повод за това.“[3]

Същото прозвучава и 223 години по-късно в първия български парламент. През 1879 г. по време на бурните обсъждания на чл. 80 от Конституцията на свободна България, който определя цензорските права на Св. Синод на Православната църква върху книжнината, либералът Петко Каравелов заявява, че ***„много може да се говори за цензурата, но нищо не може да каже за ползата от нея. Днес ще запретите богословско съчинение, утре философско, а в други ден ще се докопчите и до физиката.“***[4]

Забранената книга – църква и власт, Изток и Запад

В Западна Европа през XV–XVIII в. католици и протестанти с гражданско усърдие, религиозен ентусиазъм и ритуализирана зрелищност се унищожават безмилостно заедно с книгите си в площадни огньове. В сравнение с *„вековете на кладите“* (както ги емблематизират пряко или метонимично някои автори и историографски школи[5]) забраните и изгарянията на книги и за православните култури не са нещо непознато. Общо обаче е впечатлението, че репресивните санкции над нежелани книги и прегрешили автори в православието се осъществяват доста по-спонтанно. При това санкциите често са мотивирани арбитрално, а цялостният контрол над книгата отстъпва много далеч от методичността на западната цензура като специализирана и автономна институция. Тук не е възможно да се изброят всички известни и предполагаеми причини за това.

Сложно изградени културологически концепции като тези на Мирча Елиаде за „космическото християнство", белязано от противоборството между архаичен цикъл и „ставаща" история, между мит и вяра, между ***sacrum*** и ***profanum*** в румънския традиционен духовен свят (който не е много различен от българския), започват с важното пояснение: антагонизмът на символи, ритуали и манталитет в румънската култура се осъществява без православен аналог на контрола, осъществяван на Запад от Инквизицията и нейната цензура[6].

„Срещат се текстове, в които се препоръчва четенето на книги, говори се за ползата от книгите, кои книги трябва да се четат и пр." – характеризира състоянието на контрола върху българската литература през XV–XVIII в. едно от малкото изследвания на проблема у нас[7]. И обобщава – *„в нашата книжнина през епохата на турското робство не е познат индексът в неговия класически вид, какъвто го срещаме по-рано"*.

В ранносредновековна Европа, вече ясно разделена от политическите центрове и културните особености на франкския Запад и на византийския Изток, религиозното единство бива дълго време поддържано от общите в Рим и в Константинопол представи за нежеланата, вредната и еретическата книга. Еднакви са и методите, чрез които трябва да се предотвратяват писането, разпространението и четенето на такива книги. Тези представи и методи могат да бъдат описвани като специфични теми на литературната история. Повече от хилядолетие каноничното право и богословската херменевтика са задължени да се произнасят за книжовните забрани. От Просвещението насам възприема като своя тази тема и моралната теология.

Доктриналните, догматичните и дисциплинарните принципи за контрол над книгата – и особено над литургичната книга – в двете църкви преди техния действителен и формален разрив дълги векове са еднакви. Папският Рим и Константинополската патриаршия виждат в кладата с езически книги, разпалена при мисията на Св. Павел в Ефес, каноничен образец на апостолска решимост и драматичен фон, върху който първите евангелски слова и истини могат да намерят път към сърцата на новопокръстваните. Седем вселенски събора от 325 до 869 г. формулират между другото и методите, които трябва да прилага църквата в борбата срещу ересите, изразявани чрез публичното ораторство или писаното слово[8].

По времето, когато папа Николай I и княз Борис I водят кореспонденция помежду си, на Изток и на Запад в християнска Европа е вече утвърдена от три века и строго спазвана практиката, според която е невъзможно да бъдат разпространявани новонаписани богословски съчинения, коментари или преводи без съгласието на висш църковен авторитет. Най-често това е самият папа, олицетворяващ едновременните роли на вдъхновителя, редактора, цензора и мецената. Папа Николай I, който обяснява на княз Борис как да постъпи с нехристиянските книги в ново-

покръстена България, укорява и френския крал Карл Плешивия, че не е представил за преглед и одобрение преведените от Ян Скот произведения на св. Дионисий Ареопагит и подканя небрежния владетел бързо да му ги изпрати[9]. Разрешение от папа Бонифаций I (*„de gratia et libero arbitrio"*) за своя полемичен трактат „Четири книги срещу две пелагиански писма" очаква и Св. Августин. Така постъпват Дионисий Александрийски, Анселм и много други раннохристиянски автори. Патриархът на несторианите в 806 г. пише:

Установил се е древният обичай (antiquus invaluit mos), който до днес още владее в църквата..., никой да не се осмелява да нарежда книги (libros componere) без разрешението на този, който държи в своята ръка управлението и кормилото (regimen et gubernacula) на цялата Вселенска църква. И това право съблюдават също ония, които издават коментари и трактати[10].

В един сръбско-български дамаскин от 1750 г., наред с разказите за мъченията и екзекуциите, на които римските цезари са подлагали християнските апостоли, четем, че ***„лъжовни книги"*** не само не трябва да се четат от учителите, но и ***„където намерят такива книги лъжовни, да ги изгарят, както повелявят светите отци и съборите; такъв учител се нарича праволюбив..."***[11]

Съветът към учителите със сигурност е изразявал не само напътствие как да постъпват в бъдеще с лъжовните книги, но и наблюдения върху съществуващи тогава обществени практики. Истинска цензура може да упражнява дори такава идилична общност, каквато е българската (често самоуправляема и изцяло самообразоваща се) община през Възраждането в самото сърце на Балкана[12]:

А когато П. Берон напечатал своя Рибний буквар и изпратил няколко екземпляра до общината на своето родно място, то закоренелите чорбаджии **възвърнали обратно всичките книги до техния издател, които според тях били нехристиянски и вредителни**[13].

Така описва Захари Стоянов религиозно-моралистките критерии, определили крайните решения на тази органична и по всичко личи – ефективна „общинска" цензура. Подобна е действала и във възрожденския Търновград. Нейните мотиви са също продиктувани от необходимостта да се защитава православната вяра – в конкретния случай от нейната възможна униатска алтернатива. Изпълнителите ѝ са също сред „по-видните търновски граждани – големци", както ги е окачествил техният опонент Пандели Кисимов. Предметът на цензорската намеса е различен – вестник „България", който издава Драган Цанков. Различна е исканата от цензорите публична показност на наказанието.

Те ми направиха следующето предложение: 1.) Да се откажа от настоятелството на „България" и да прекъсна всяко с издателя му отношение; 2.) **пакетя с вестници, който**

ще пристигне с първата поща, да не ги раздам на спомоществователите, а да го пратя в общината, за да бъде публично изгорен; 3.) писмено да явя на Цанков да не праща вече вестника си в Търново...

– И да искам не мога да направя това, що ми предлагате... Спомоществователите, които получават вестник „България", тук и в селата надминават петдесет и повечето са си заплатили, стига те да ми кажат: не щем ти вестника, изгори го, хвърли го и – работата свършена; да направя, което ми искате сега, оставам пред тях отговорен и ще ме питат за вестниците си... И наистина аз ходих да обадя за това на абонатите. Всички одобриха възражението ми, което предадох на стареите, и конфликта, мислех, се притвори. Но той не остана без последствие за мен[14].

За изпитана чрез действия духовна ангажираност на светски лица като тази на търновските старейшини – блюстители на църковния авторитет сред обществото – католическата църква от векове удостоява своите миряни в йерархията между крал и обикновен гражданин с почетната титла ***defendor fidei*** (защитник на вярата).

Позитивистичната биографистика, модерните описателно-спекулативни подходи на Новия историзъм и социологията на литературата не биха могли да установят с всички подробности дали разочарованията на Петър Берон и Пандели Кисимов от догматизма и бдителността на котленските и търновските цензори-любители са били еднакви с тези, които през същите десетилетия преживяват Дж. Г. Байрон, А. С. Пушкин, М. Лермонтов, Х. Клайст, Ш. Бодлер и още много други писатели в техните драматично запомнени сблъсъци с професионалната цензура. Може обаче – и трябва – да се разгледат други отношения.

Без изчерпателна йерархизираност сред тях се откроява степента на синхронизираност между санкциите на котленските чорбаджии или намеренията на търновските нотабили – и практикуваните административни мерки спрямо писаното слово от страна на местните изпълнители на султанската власт. Турското правителство например през 1854 г. разпорежда на търновския каймакамин да проучи *„понеже* (Драган Цанков – б. м.) *искал да печата разни книги за българските училища, дали... е верен поданик на Османската империя или някакъв руски партизанин и изобщо за какъв човек минава... и* ***каква цел гони с откриването на тази печатница***".[15]

Важна за историческо разбиране е догматичната страна в богословската аргументация на строгите балкански първенци и мнението на патриаршеската цензура в Цариград, която на свой ред координира своята цензорска политика с Московската патриаршия.

Интересно е да се знаят важността и последиците на подобен род граждански инициативи за социалния живот на книжнината в системата за разпространение и контрол на българските книги в Османската империя.

Специфичен въпрос за изследванията върху междунационалните културни контакти е – как се е осъществявало наблюдението и какви са читателските реакции спрямо формалните санкции на чуждите (духовни и

светски) цензорски учреждения над печатаните в чужбина български книги и периодика (пред такъв проблем ни поставя „Прошение до Одеската цензура“ на Г. С. Раковски)[16].

Темата не може да отмине и опитите за учредяването на официалната държавна цензура на Отоманската империя. Както много други реформистки идеи и цивилизационни проекти, институцията бива амбициозно замислена, но само частично осъществена според най-общите принципи на тогавашния западноевропейски модел на държавна цензура. В очите на всички, които искат да европеизират *„болния човек от преддверието на Европа"*, моделът е доказал приложимостта на някои свои стандарти и в една друга империя, която също не познава никакви традиции и методи за управление на обществото и за контрол на културата, различни от деспотичните – Руската. Затова в Турция демонстративен „вносител“ на идеята за цензурата по европейски образец е именно Високата порта – Външното министерство. В неговата вътрешноведомствена структура бива вместена цензорската служба.

Този модел на надзор върху книгата в средата на XIX в. край Босфора неизбежно приема доста специфични белези на ориенталски колорит, който косвено, чрез присъщата му дезинтеграция, корупция, ходатайства, чиновническа леност и безредие, създава искания и очаквания у българите за повече свободи на печата и на обществените дейности. От друга страна, за консервативните отомански сановници и институционализираният контрол идва като някаква неразбираема новост от подозрителната вносна серия *„европейски маймунджилъци"*, както Т. Жечев изцяло цитира в „Българският Великден или страстите български“ документирания от П. Р. Славейков разговор между българските църковни дейци и Мехмед Кабръзлъ паша[17].

В основните си принципи отоманският контрол на книжнината е абсолютистки по своя разрешителен благоволяващ жест към обществените и националните очаквания. По същия начин в Русия всяка стъпка към правната свобода на литературата и печата, заимствана като европейска законодателна или административна практика, също бива обяснявана като белязан от добрата воля на императорските декрети акт от процес, чиято цел е „да дава права на народа“; да се знае, че „строго, но справедливо и вече в съгласие със закона както наказва, така и помилва“. Още към своя край XVIII в. – векът на европейските преобразования в Русия – оставя свидетелство за възприемчивостта на императрица Екатерина II точно към тези практики на европейския абсолютизъм: „Пътешествие от Петербург до Москва“ на Ал. Радишчев през 1790 г. е осъдено да бъде изгорено от придворните палачи. Радишчев получава смъртна присъда, която е заменена със сибирска каторга, но дочаква амнистия в 1801 г. от Александър I, за да се самоубие с отрова година по-късно.

Европеизираната турска цензура от XIX в. е етатистка (в смисъла на своята административна йерархия, по значителната си независимост от

духовните власти и поради липсата на връзки между самата цензура и формалните реакции на някакви граждански общности и свободни сдружения; точно тези връзки, напротив, са особено присъщи на цензурата във викторианска Англия). Трябва да се признае, че в обществените условия на отоманския деспотизъм и под силния фундаменталистки натиск турската държавна цензура е рационалистко-просветителска по своята интегрална философия – ако се ограничим до най-важните за българската културна история аспекти на установения от нея режим на печата. Тя е силно повлияна от тогавашната политика на първите монархически дворове на Европа по отношение на етническите малцинства и на техните културноеманципаторски стремежи. В тази линия задължително се предполага някакво контролирано (разбира се, и манипулирано) обществено и културно пространство за образованието, езиците и книжнината на „закриляните и покровителстваните от Трона негосподарски (въпреки формалното си равноправие) народи на империята"). Както всеки авторитарен абсолютизъм от по-ново време, отоманският е колеблива в своите действия самопросвещаваща и самолиберализираща се под външен натиск система, която обаче в крайна сметка никога не се превръща в действителна власт на закона по така предпочитания навсякъде от „умерените реформатори" еволюционен път. Към тази точна характеристика на Фр. Хайек може да се добави, че в такава система отношението на държавата към писателя, книгата и читателя най-общо наподобява опекунското отношение към трудно контролируемо дете. Такъв тон звучи в прочутото покровителствено предупреждение на Николай I към А. С. Пушкин – ***„Аз ще бъда твоят цензор!"***; руският литературен разцвет от XIX век е не само хронологичен еквивалент на ситуация, която самият Пушкин описва в писмо до приятел поет с горчивите думи: *„Тежко е, няма какво да се каже. И с една цензура ще се измъчиш, какво е да зависиш от цели четири?"*[18] Пушкин е имал предвид както еднолично императорската, изразена чрез цитираното двузначно обещание за покровителство, така и полицейската, духовно-синодалната и накрая – военната цензура. Без разрешителни резолюции от всяка една от тях алманахът на поета **„Съвременник"** не е могъл да бъде печатан и разпространяван.

Противоречивият образ на Мидхат паша като автор на неосъществения проект за единни училища от 1866 г. и като ревностен реализатор на замисъла да бъде официално учредена и да заработи печатница за български книги в Русе е олицетворение на тези реформистки тенденции. Не е случайно, че той е описан от Царевна Миладинова именно като добронамерен посетител на българско училище.

„Доволен изглеждаше да е и самият Мидхат паша – пише в спомените си тя като учителка в Шумен в 1876 г. – *Повече от петдесетшестдесет ученички, добре спретнати и бодри деца на тоя край, направиха отлично впечатление на този надъхан със свободолюбиви идеи висш турски сановник, представител на султана. Мидхат паша се*

ръкува с учителите и учителките и запита всекиго къде е учил (...) На български език, който напомняше говора на албанците от нашите западни македонски краища, прибави: „вие, българите, сте способен народ (...) Напредъкът на вашите училища ме учудва".[19]

И като последна особеност – макар правно да ограничава чисто полицейската намеса, макар да функционира в системата на Външното, а не на Вътрешното министерство – отоманската цензура е полицейска (по своите тайни методи на информация, разследвания и интервенции). Учредената отначало към Високата порта, а после към Министерството на общественото просвещение официална длъжност „цензор на българските книги и печат" не предопределя с какво име в историята остават българите, които я заемат: цензорът Н. Генович не е запомнен с нищо добро, за разлика от най-известния неин изпълнител – просветният и църковен деец Н. Михайловски. В качеството си на главен общински учител той като че ли неслучайно присъства на описания разговор с Панделн Кисимов в Търново.

Среднощната клада и цензорският молив в името на българската книга

Тези културноисторически специфики илюстрират много добре спомените на Васил Манчев – възрожденски педагог, полиглот, просветител, публицист, църковен деец, затворник в Диарбекир и – доколкото неговите изброени амплоа в много представи сигурно рязко ще противоречат на следващото – също цензор на турска служба.

Ето какво те съветвам аз *(говори му Др. Цанков в 1859 г. – б. м.)*. Във Високата порта, в **Министерството на външните дела имат** нужда от един чиновник, който да знае български, ромънски, френски, руски и гръцки, а Вие тия езици ги владеете доста добре. **Място има празно за цензор на тия езици – да преглеждате вестниците и списанията, които идват отвън или пък се издават тук.** Това място го заемаше господин Ранов, българин от Едрене, но той остави тази служба и отиде в Белград. Затова, ако искаш, аз имам приятелство и съм добре познат с Дамат паша, зетя на султан Абдул Меджида. Може да говоря и на Фуад паша за тебе. Ще ти дам картичка за господин Сеферса, който е **началник на бюрото за печата в Министерството на външните работи** при Фуад паша."

Аз му благодарих и склоних да следвам неговите съвети (...) И така, аз постъпих като цензор на гореказаните езици и си ходех редовно на службата (...)

Аз открито осъждах политиката на „Цариградски вестник" (...)

Един ден (...) Фуад паша ми каза, че ако искам да остана чиновник в министерството, да не зимам участие в тия бъркотии на патриаршията, иначе да си дам оставката. Без много да му мисля, аз на втория ден си подадох оставката[20].

Преди професионалното си цензорство в централната администрация, В. Манчев е упражнявал и ролята на цензор – любител, вдъхновен от

гражданско-патриотични и просветителски мотиви, които го водят и до службата на областен цензор:

...В Битоля се запознах с господин Мусевич, който беше дошел да продава български книги. Имаше поддръжката на американската компания, която разпродаваше евангелието си чрез него. Тогава имах доверието на валията битолски и в един разговор с Халил паша той ми зададе въпроса защо мразя гърците и фанариотите. Мразя ги, му казах, защото са заклети врагове на турското правителство и на българския народ. Тук, гдето няма нито кьорав грък местен жител, имат три книжарници и продават сума книги, които съдържат идеи против турското правителство, а владиката не допуска българска книга да се вести в битолския санджак. Тогава той ме попита вярно ли е това. „Да! – му казах – Твърде вярно."[...] На третия ден ме повика пашата при х. Али паша. „Вярно ли е това, гдето сте казали на Халил паша за гръцките книги?" „Да – му казах – и ако искате да се уверите, пратете един ваш чиновник да иде в безистена. Там има гръцка книжарница, чийто стопанин е куцовлах." Обадих му местата, в които има такива книги, записаха ги и прати той после да ги вземат. Полицията незабавно отишла и според моите показания задигнали и от трите книжарници книги, които компрометират ужасно гърците.

След това пашата ме повика пак и ми показа книгите, които е взела полицията. Попита ме где има такива пасажи, противни на Отоманската империя. Аз изведнъж взех моя чеврен плавес и цели страници очертах, защото им знаех съдържанието, и си отидох. Хаджи Али паша имаше за свой драгоманин и чиновник по европейските езици господин Джорджаки Джорджевич. Дал да ги преведе на турски. Той, разбира се, не забави и изпълни заповедта на валията, като прочел превода на тия противни книги. Те се продаваха много свободно от гръцките книжари. Като ги прочел пашата и мезлишът *(общинският съвет – б. м., Я. М.)*, веднага ги изпратили в Цариград в Министерството на просвещението. После за възнаграждение на моята вярност към турското правителство ме назначи за цензор на книгите, които се внасат и продават във вилаета, и ми даде печат, който да слагам на всяка книга, която не съдържа нищо против турското правителство и която е свободна за продаване. Тогава аз дадох широка свобода за внасянето на българските книги в битолския вилает...

Службата на В. Манчев като областен и като министерски цензор обаче се предхожда от едно знаменателно приключение в неговите младежки години. Ученикът Васил още тогава воюва срещу гръцките книги спонтанно, рисковано и безкомпромисно – като ги открадва и изгаря. Описанието на действителния епизод демонстративно силно прилича на сензационното четиво от съвремието на вече зрелия мемоарист – до междутекстова степен, в която сензационните топоси не могат да не бъдат почувствани от читателя и да бъдат премълчани от анализа. Този момент от спомените на Манчев е сред сериозните опровержения на възгледа, че възрожденският животопис в първо лице (а и автобиографистиката изобщо) трябва да се четат, разбират и тълкуват изключително чрез строго дозирани комбинации на алтернативата: „литературно-фикционално" или „житейски документирано".[21]

Предимство може да се даде на едно от пътеводствата на читателя в тази дилема. Но и двете със сигурност ще го водят до усещането, че в полунощ, сред глухотата на черковния двор (удвоена и от глухотата на „стражата"), с откраднат ключ в полумрака на килията, пред иконата с мъждукащото кандило, около разровен гроб, в който догарят съзнателно хвърлени и запалени омразни книги, хората могат да извършват само съдбовно прераждане, посвещение в кобен заговор, жертвено обричане, религиозно тайнство или култово светотатство. Постъпката на ученика родолюбец и на неговите съзаклятници, които закриля дори свещеническа благословия, носи едновременно по нещо от всички тези действия. Макар и насочена срещу книги и водена от рационални подбуди, тази постъпка отвежда към много стари противодействия на човека срещу враждебно слово. „Мотивът за тайните ритуални събирания на определени (негативно очертани) групи лица или секти е общ не само за исторически различни култури, но в него едновременно като в акултурна точка се пресичат народните митове с демонологичната теория и практика на християнството" – твърдят изследванията по история на „маргиналните" социокултурни манталитети[22]. В случая с В. Манчев обаче тайното среднощно събиране преследва друга цел: *„...от само себе си се образува един заговор против владиката. В този заговор влизаше Костаки Тодоров, който беше учител и помощник на Васкидович, свещеникът поп Иван (...) Накараха ме и мене* ***една вечер през месец юни да отида в черковния двор, в килията, гдето е клисарят дядо Минко (той беше глух), и да извадя всичките гръцки книги в един чувал. Без да ме усети някой, отидох в килията на дядо Минко, откачих ключа, който бе при кандилото пред иконата. Отворихме с него малката врата на черквата, извадихме всички гръцки книги, наблъскахме ги в чувала, а на мястото им турнахме славянски книги. Извадих ги вън от черквата, гдето ме чакаха Димитраки Икономов и Гаврил х. Денков. В един развален гроб те изгориха няколко,*** *а някои други оставиха и занесоха у тях си. На втория ден... накараха ме неусетно,* ***зад престола на владиката, да дръпна книгата и я занесох в килията, дето я изгорих.***"[23]

Комуникационни авторитети

Казано с езика на социологията, може да се спекулира дали гражданско-лоялистките, морализаторско-педагогическите, религиозно-охранителните и национално-просветителските инициативи на цензорите от Котел, от Търново и от Битоля се доближават повече до едната от двете форми, с които Макс Вебер назовава разделените от многообразни степени условни полюси на властовите действия в обществен контекст – „институция" и „асоциативна връзка"[24]; доколко упражняваният от тях автохтонен надзор над книгите им придава ранга на *„комуникационни*

авторитети" [25] в системата на официалния контрол, а доколко – на привилегировани посредници между традиционните читателски ценности на малката местна общност (и в някаква степен на националната култура в условията на чужда политическа хегемония), властта, автора, разбиранията и нормите на свободата, от които могат да се ползуват българската книга и печат на север и на юг от Дунав по това време.

Преследвачът-покровител

От края на 20-те години на XVI в. в Испания функционират с ясно определени компетенции (макар и не съвсем безконфликтно) три взаимодействащи, но независими една от друга цензури – на Инквизицията, на светската кралска власт (Съветът на Кастилия) и на Римокатолическата църква. Много пъти мнозина сочат като парадокс това съвпадение между свръхорганизиран контрол над писаното слово и период, който е прието да бъде наричан ***siglo de oro*** („златен век") за класическия разцвет на испанската литература.

200 години по-късно многозначителни прилики предлага подобен по своята висока ценностна обособеност период на друга литература – руската, с нейните четири цензури. И в нея не липсва противоречиво тълкуваната биографична подробност, че великият поет Ф. Тютчев през 1844 г. бива назначен като старши цензор. Мигел де Сервантес оказва услуги на цензурата на Инквизицията в много сложното си тройнствено качество като „субект" на творчество, „обект" на подозрения и „експерт" по мнение. Интересна е понятийната аналогия между термините на днешната теория на четенето и тези на мрачната институция. Тук може да се ограничим само с няколко примера: под *„прагматика"* съвременните науки с предмети – знаците, езика, социалното поведение и литературата, разбират най-общо въздействието на текста върху възприемащия го и предизвиканите реакции у него, а първите две разпореждания на цензурата на инквизицията в Неапол (тогава принадлежащ на испанската корона), които регламентират печатането на книги и цензурирането им, се появяват през 1544 и 1550 г. под наименованията „Pragmatica I" и „Pragmatica II". В многозначителния като етимологична тавтология „ценз на цензорите" от Ренесанса и Просвещението личи добро познаване на теорията за четенето, завещана на християнската естетика от св. Августин, както и на ученията, които актуализират антични концепции за психологията на въздействието върху театралния, литературния и реторичния адресат. Като такива през XV–XVII век в западноевропейската естетика преживяват теоретичен ренесанс и популярност в културните среди на хуманистите „катарзисът" на Аристотел, *„апатията"* и *„гостята"* („подмамването" и „очароването" на възприемателя) на Горгий, реторичното учение за *„афектите"* на Квинтилиан, *„психагогията"* на питагорейците, теорията за *„темпераментите"* на Гален. „По-милостиви" ли са правили

цензорите тези техни несъмнени познания, е отделен въпрос. Те обаче не могат да не бъдат изтъкнати като специализирани читателски характеристики.

Така след Гутенберг в Европа започва да се налага възгледът за Цензора и Цензурата като неоднозначни фактори в литературния живот. Техните действия и влияния могат да бъдат учудващо сходни с тези на двуликия Янус, ако той реши да насочи мощта на своето божествено двуличие именно към писателя, литературата, книгата, книжаря, критика и читателя. И ако богът върши това с цел едновременно да им пречи и да им помага, да ги води в света на литературата и да затваря вратите пред същия свят, да ги заставя да преживяват литературни възторзи и покруси.

Рядката поява на Цензора като литературен герой, на Цензурата като тема на художествената литература и на биографичния образ на писателя цензор представлява висока степен на металитературно самонаблюдение. Извън моралния, политическия и психологическия контекст на възможните интерпретации трябва да се каже, че Цензорът в повечето си така демонстрирани литературни роли се изявява не като неумолим и ням бюрократ на обскурантизма и забраната, а като диалогизиращ и жив читател с литературен вкус. Само върху един пътепис, издаден в Париж през 1722 г., например стоят четири разрешителни резолюции. Единият цензор обяснява интереса си с *„с усещане за благо, но алчно любопитство, което ни подтиква да четем по-нататък"*. Другият препоръчва текста заради неговия *„прост и стегнат стил"* и познавателната му ценност *„за търговци и за онези, които учат естествена история"*. Третият просто споделя, че е изпитал *„голямо удоволствие при неговото четене"*[26]. Въпрос на избор е дали в българската литературна история ще признаем на цензора-читател ценностната значимост на явление, възможно в „големите" литературни култури, тъй както го срещаме в испанската, английската, френската, руската и полската. Обаче е факт, че цензорски молив държат в ръцете си много български писатели и в по-късни литературни епохи – от П. Ю. Тодоров до Змей Горянин.

Цензорът-покровител възпроизвежда общата персонология на цариградските дейци, която Т. Жечев описва в „Българският Великден или страстите български". В балканските литератури се оказва траен и продуктивен топосът за космополитния Цариград, в който самотни легалисти – представители на еманципиращите се народи, отстояват тяхната кауза в двузначната си роля като войници в чужда армия, доброволци за чужда свобода, служители в чужда администрация, публицисти в чужди вестници, съпрузи на чужди аристократки, възпитатели на чужди деца, молители пред чужди сановници... Романът „Последна любов в Цариград" от М. Павич именно в това наподобява образа на космополитната метрополия, внушен от Т. Жечев и неговите герои. Всички те са водени в своите патриотични действия от убеждението, че някаква част от пътя, по който могат да бъдат премахнати или поне облекчени националните, обществените и културните беди, минава през дипломатични спорове и

тихи граждански битки с тежката бюрокрация на гаснещата абсолютистка империя в нейните колебания между реформите и репресиите.

Цензорът обаче е особен и качествено нов посредник между властта и културните нужди на възрожденските българи: вместо личната връзка на българските молители с персоналния патронат на един или друг висш турски сановник, при цензора възниква модерното анонимно отношение с абстрактната институция на държавата и конюнктурите на нейната „културна политика". Този противоречив опит е част от възрожденското наследство в борбата за свободно слово, завещано и на следосвобожденска България.

БЕЛЕЖКИ

[1] **Haight, A. L.** Banned Books. A Chronological List of Books Banned from 387. B. C. to 1954, p. 132–133.

[2] **Славейков, П. Р.** [Книгите и вестниците имат душа...]. – *Пчелица* или ред книжки за децата. Цариград, 1871, I, № 1, с. 5. Цялостен анализ на режима на българския печат през Възраждането вж **Константинова, З.** Държавност преди държавата. Свръхфункции на българската възрожденска журналистика. С., 2000, 262 с.

[3] Така анализира възгледите на Милтън съвременният изследовател на масовите комуникации Н. Постман. Вж **Postman, N.** Ubavit se k smrti. Verejna komunikace ve veku zabavy. Praha, 1999, s. 147.

[4] **Радев, С.** Строителите на съвременна България. В 2 т. 2. изд. Т. 1. С., 1973, с. 82.

[5] **Tazbir, J.** Panstwo bez stosow. W., 1967; **Buchwald-Pelcowa, P.** Cenzura w dawnej Polsce. Miedzy prasa drukarska a stosem. W., 1997; **Muchembled, R.** Magie et Sorsellerie en Europe du Moyen Age a nos jours. Paris, 1994; **Габровский, Г.** Кресты, костры и книги. М., 1965.

[6] **Елиаде, М.** Окултизъм, магия и културна мода. С., 1999, с. 88.

[7] **Ангелов, Б.** Списъкът на забранените книги в старобългарската литература. – *Изв. Инст. бълг. лит.*, 1, 1952, с. 144.

[8] **Hilgers, J.** Der Index der verbotenen Bucher. Freiburg im Breisgau. 1904; ***Misztal,* H.** Cenzura koscielna. – In: *Encyklopedia* Katolicka. T. 3. Lublin, 1979, s. 1–4; Cenzura upzednia w ustawodawstwie Kosciola zachodniego do Soboru Trydenckiego. – *Rocznik Teologii Katolickiej*, 20 (1973), № 5, s. 101–113; Исторически прегледи на църковните цензорски забрани съдържат трудовете: **Fessler, J.** Das kirchliche Bucherverbot. Wien, 1858; **Heiner, F.** Die kirchlichen Censuren. Paderborn, 1884. Последният обобщаващ и църковната цензура енциклопедичен труд вж **Green, J.** The Encyclopedia of Censorship. New York, 1990.

[9] **Migne**. Patrologia Latina, v. CLIX, p. 1119.

[10] **Arndt, A.** De libris prohibitis Commentarii. Ratisbonae. 1895, p. 48–49.

[11] **Ангелов, Б.** Цит. съч., с. 146.

[12] Вж **Христов, Х.** Българските общини през Възраждането. С., 1973, 250 с.

[13] **Стоянов, З.** Съчинения. В 3 т. Т. 1. Записки по българските въстания. С., 1965, с. 55–56.

[14] **Кисимов, П.** Исторически работи. Ч. I. Пловдив, 1897, с. 49–50.

[15] **Ковачева, М.** Драган Цанков. Общественик, политик, дипломат до 1878. С., 1982, с. 45.

[16] **Раковски, Г. С.** Съчинения. В 4 т. Т. 3. С., 1984, с. 432–433.

[17] **Жечев, Т.** Българският Великден или страстите български. С., 1980, с. 312.

[18] **Пушкин, А. С.** Полное собрание сочинений в 16-ти томах. Т. 16. М., 1949, с. 160.

[19] **Миладинова-Алексиева, Ц.** Епоха, земя и хора. С., 1985, с. 56.

[20] **Манчев, В.** Спомени, дописки, писма. С., 1982, с. 58–59.

[21] Полезни теоретични идеи за съвременните проучвания на възрожденската ни биографистика дава социологията, която в последно време е най-активно ангажираната хуманитарна дисциплина с теоретичните проблеми на биографията, биографизма и интерпретацията на биографичния текст. Вж **Abbot, H. R.** Autobiography, Autography, Fiction: Groundwork for a Taxonomy of Textual Categories.– *New Literary History*, 19, 1987–1988, № 3, p. 597–615: **Alheit, P.** 1. The "Biographical Question" as a Chalenge to Adult Education. Slightly modified version of a lecture for the International ESPREA Conference on "Life History Approach and Biographical Research in Adult Education". Geneva, March, 1993; 2. Chanding Basic Rules of Biographical Construction: Modern Biography at the End of 20th Century. – In: *Biography* and Society. Weinheim, Deutshe Studien–Verlag, 1994; **Bordieu, P.** L'Illusion biographique. – *Actes de la reshershe en sciences sociales*. 1986, June, p. 69–72; **Биография**, памет разказ. Състав. Л. Деянова. С., 2000.

[22] **Himl, P.** [Послесл.] – В: **Ginsburg, C. C.** Syr a cervi. Svet jednoho mlinare kolem roku 1600. (1973). (Praha), 2000, s. 206.

[23] **Манчев, В.** Цит. съч., с. 33.

[24] **Weber, M.** Wirtschaft und Gesellschaft. Bd. I, Tubingen, 1976, s. 38.

[25] **Plachecki, M.** Makrospoleczna sytuacja komunikowania w dobie niewoli (Krolewstwo Polskie 1864–1885). – В: *Pismiennictwo-systemy* kontroli-obiegi alternatywne. T. 1. Warszawa, 1992, s. 246.

[26] **Дарнтън, Р.** Първи стъпки към „история на четенето". – В: *История* на книгата – книгата в историята. С., 2001, с. 273.

Надежда Драгова
Югозападен университет „Неофит Рилски“

Петко Р. Славейков в спомените на ученика му хаджи Никола Атанасов (1855–1923)

От научното наследство на чл.-кор. проф. Тончо Жечев с най-многостранно въздействие и върху науката за Възраждането, и върху читателската публика изобщо ще остане книгата му „Българският Великден или страстите български“. При първото си появяване тя събуди въодушевление, странно и непредполагаемо за обекта си. Забравили бяхме, че може с такава широта и искреност да се възприемат събитията от църковната борба.

Уморени от предписани изисквания кое от Възраждането е централно и кое периферно, в тази книга почувствахме „почукване върху черупката“ – пропукването на догми и клишета. Тя чудодейно ни направи много по-богати наследници на миналото[1]. Десетилетия преди нейното появяване за значимо се утвърждаваше само хайдушкото, революционното и делата в емиграция. В пренебрежение лежаха архивите за онова, което се е правело в Цариград от българите, защото то е резултат от легални усилия, то е програма на еволюционисти, търсене на национална перспектива чрез национална църква. Всички тези ключови понятия: легални усилия в робството (квалифицирани като компромисни, компрадорски), столица на Османската империя, еволюционизъм, църква и пр., бяха предварително дискредитирани от общата историко-философска нагласа на времето.

За съжаление още са жизнени тези предубеждения. Дори във второ издание (печатано през 1999 г.) „История на балканските народи“ от Страшимир Димитров и Кръстьо Манчев не съдържа нито дума за църковните борби на Балканите. Това сега! А тогава – в годината, когато чествахме 100 години от Априлското въстание? Искаше се голяма смелост и научна убеденост да се възвърне автентичната сила и жизнеността на епохалните събития в Цариград от 1860 до 1872 г. Но освен нравствени качества и компетентност беше нужен и непоклатим писателски и граждански авторитет, какъвто вече имаше Тончо Жечев.

Няколкото издания на книгата му я приближиха до следващи генерации, различаващи се от нас по усет за миналото и по способност за актуализация на исторически визии, което доказа, че не намалява художественото ѝ, научно и публицистично въздействие. Последен знак бе

срещата в София на младите българи от чужбина под емблемата на „Българският Великден“ – април 2000 г.

Централно послание в книгата е да не преставаме да търсим всички черти от образа на Петко Рачев Славейков. Самият Тончо Жечев оживи историческата си скица чрез свиден спомен за майка си, рецитирала „Изворът на Белоногата“ като лично откровение. Простодушната артистичност на майката при изпълнението на поемата привързва към художествения свят на Славейков още от детска възраст и двамата ѝ сина – Тончо и Марин – бъдещи литератори.

Тъкмо тази интимност в портретуването на Славейков от Т. Жечев ни окуражи да извадим от архива на своя прадядо цариградските му спомени. Те са в ръкописна тетрадка, озаглавена „Бележки“, предназначена само за потомците му, което ни възпираше да ги публикуваме.

По повод на 70-годишнината на Тончо Жечев, за подготвящия се сборник, решихме да предложим страниците, посветени на Славейков, при когото хаджи Никола Атанасов на младини е прекарал общо осем години – четири в Цариград и след Освобождението още четири в Сливен.

На нас – внуците и правнуците на хаджи Никола, ни се щеше Тончо Жечев да е първият, извън преките наследници, който ще прочете записаното преди 90 години за наше „знание“.

Комплектуването на Юбилейния сборник се забави. Нещастието ни изпревари. Кой да си го помисли?

Не мога да си простя, че не му го прочетох предварително, след като толкова често се срещахме, или поне на самото тържество в БАН, протекло интимно-непринудено. Струваше ми се, че тези спомени, непредполагани от него, публикувани в сборника, ще го зарадват повече.

Сега с тъга ги посвещаваме на паметта му!

Хаджи Никола Атанасов (1856 – 1923)

Роден е през 1856 г. в с. Ташал, край Цариград, сега квартал на Истанбул. Селото тогава е собственост на Валиде Султанката (Султановата майка), в имотите му са работили 30 български семейства, насила докарани през XVIII в. от селата Факия и Каратерзилери. Съставът на българските семейства постепенно се пропъстрял и от гърци, преминали през селото като работници, и от бегълци от България, търсещи спасение от разни принуди. В черквата и училището се използвал гръцки език.

По майчина линия Никола е от българските семейства, доведени от Факия. А по бащина – баба му е албанка, а баща му е грък, пътуващ зидар – от Костурско, с. Селца. И двамата са се смятали за македонци. След петгодишно училище при гръцки учители не само в Ташал, но и в близките села, любознателността на младежа остава нереализирана. С тревога, че си губи годините, той пожелава баща му да го заведе в Цариг-

рад да види как се печатат българските книги. Не споменава откъде знае за тях, след като е учил само в гръцки училища. След два дни лутане из Цариград намират печатницата на П. Р. Славейков, разговарят с него и 14-годишният юноша остава там да учи българско четмо и писмо и да овладее занаята на словослагател. Работи в печатницата четири години (1870–1874) до времето, когато Славейков напуска Цариград и се премества в Одрин учител.

През 1874 г. Никола се завръща в село Ташал и прекарва трите години до Освободителната война при родителите си. Оженват го за гъркиня – сираче. Тук дочаква Санстефанския мирен договор и Освобождението на България. След Берлинския конгрес намиращите се на турска военна служба поляци, с които младежът е общувал в Цариград, предупреждават, че се подготвят кланета – „прочистване“ от български елемент на Одринския вилает. И цялото село потегля с коли за България, натоварили само най-необходимото.

Населяват село Чавлакюю, Старозагорско, полуразрушено от войните и опразнено от турците. Наричат го Хан Аспарух. Учредяването на Източна Румелия възстановява собствеността и правата на предишното турско население, което се завръща. Бежанците биват извадени насила, с българска полиция, от малкото опазени къщи. Във възмущението си половината село си натоварва колите и поема обратно към Ташал, където биват посрещнати от въоръжени пазачи. Мъжете, арестувани, умират в затвора, а жените и децата също загиват, натирени през зимата без храна и подслон. Така загива семейството на омъжената му сестра.

В тези „мътни времена“, както ги нарича Никола, той се спасява чрез занаята си на словослагател. Още в края на 1978 г. постъпва в печатницата на Хр. Г. Данов в Пловдив, премества се в Сливен при П. Р. Славейков и д-р Г. Миркович и остава там четири години. От 1882 г. до Съединението е три години в печатницата на Д. М. Наумов в Стара Загора. Със спечелените пари от работата си в печатниците купува имоти в с. Хан Аспарух, продавани от турците. Оттам насетне се занимава със стопанска дейност, постига завидно богатство. През 1907 г. посещава Божи гроб и става хаджия. Умира от инсулт през юни 1923 г.

Притежавал богат архив от възрожденски вестници, книги, а също и писма, между които цикъл пътеписни, изпращани от Света Гора. Сега всички са погубени. Опазена е само ръкописната тетрадка, озаглавена „Бележки“, започната през 1909 г. и водена до края на живота му.

Хаджи Никола е дядо на писателката Магда Петканова. С много обич, още от детските ѝ години, се е трудил да формира у нея книжовни интереси.

„Бележките“ на хаджи Никола завършват с „Препис от завещанието от 1919 г.“ (с. 107–116) – дарение на имоти на общината (38 дка гора), отделно пари и имоти за настоятелството на църквата и училището, „Които да внесат сумите... при почнуването строенето на зградите – училището и черквата“; подялба на наследството между трите му живи де-

ца, съпругата му и сродници. Даренията и наследството са обвързани с повелята: „Нищо мое не разваляйте!“ и с благослов: „Дай боже да милиониите!“

Другото завещание е съкровено, само към потомците от неговата кръв: „Прощавайте, збогом, спомняйте си за мен!“

За непомръкването на този спомен хаджи Никола им оставя тетрадката, в която са записани значимите събития от живота му. Първата част – до 1885 г., е вдъхновена, изпълнена със свети неща. В нея са и спомените за Славейков от 1870–1874 г. – годините на в. „Македония“, които бележат и последната фаза на църковната борба за устройството на Екзархията. Разказано е за бежанството на цялото село Ташал след Берлинския конгрес и за усилията на Никола да се реализира в Източна Румелия като словослагател в Пловдив при Хр. Г. Данов, отново при Славейков в Сливен и при Димитър Наумов в Стара Загора. Съединението е запомнено със записването на тракийци в доброволческата армия и похода им към фронта на Сръбско-българската война, по време на която Никола е в канцеларията на майор Филов в Цариброд и Пирот.

Записките от годините в Княжество и после в Царство България са различни по мотивация. Отразяват стопанските му инициативи, някои от национален мащаб, като предприемачеството му при построяването на железопътната линия („паралелната линия“, както я нарича) в отсечката Стара Загора – Нова Загора, избирането му за кмет на Хан Аспарух и близките села и колоритно описание на хаджийското му поклонничество през 1907 г. Възходящата парабола на живота му се скършва от войните, в които умира от холера големият му син Начо, нещастие, сломило го съдбовно.

„Бележките“ завършват с политическите нрави в управлението на Александър Стамболийски и с конкретни случаи на неудържими беззакония.

Петко Р. Славейков през погледа на Никола

През целия си живот хаджи Никола се гордее с придобитата в печатницата на в. „Македония“ професия словослагател, изживява се гордо, защото за тогава това е рядко умение, възприема го като труд, който го е определил към книжовните хора на Възраждането. Но на един словесен детайл заслужава да обърнем особено внимание: във всички случаи, когато разказва за Цариград и за словослагателството, поверено му от Славейков, той употребява тази дума като производна от *слава*: „И така за втората година започнах да *славослагам* свободно, *славослагал съм* на Фирманът, издаден от Султан Абдул Азис Хан за отцепването на българската черква от гръцката...“ (к. м. Н. Д.)

А в спомените от Източна Румелия, за работата си в Дановата печатница, в Сливен и Стара Загора, вече употребява думата като производна

от *слово* – както си е нормативно: „нямаше доволно словослагатели"; Д-р Миркович пита: „Няма ли някой да жилай да го заведа в Сливен за словослагател?", в Сливен заварва приятеля си Иван Дочков „словослагател", и пр. В тоз следосвобожденски период словослагателството е вече за него професия, носеща добри доходи (докато в Цариград е бил пазарйн само „за единия хляб"), но разграничаващото е, че в Източна Румелия не словослага прокламации, фермани и апели, а административни формуляри и книжа: „печатахме всички книги", „бандироли". И вече труда си нарича „работа", а резултатите му обозначава с месечното си възнаграждение, високо за времето, поради дефицита от такива специалисти, но с екзистенциално-материална мотивация и амбиция: „Артардисах някой друг лев на месец, купих Чобановия мюлк и Идиризовия."

Тази съзнателно проведена разлика между „славослагател" и „словослагател" е ключът към Николовото обожание на Славейков. Славейков не само му е дал професия, чрез която той оцелява в „мътните времена" и впоследствие става имотен. Учителят му му дава умението и му възлага за една вечер да набират и издават Фермана, да отпечатват за часове „Притурка" на в. „Македония", да публикуват прокламации, защото печатаното слово тогава е драгоценно нужно за осмислянето на изостреите борби в последната фаза на църковната борба и за извеждане на българите на атрактивни манифестации. Така той го приобщава към *славни* дела на цариградските българи, прави го значим, издига го до ранг на „деятел", и то още на втората година от пристигането в Цариград на селското момче.

Самосъзнанието му за това неочаквано израстване го държи винаги наблизо до учителя, в негова помощ и услуга, жаден да се учи от жестовете му. Ежедневната търсена близост не само не смалява в съзнанието му мащаба на Славейковите дела, но ги откроява от всичко останало като най-значими, най-резултатни, най-достойни. Никола знае, че събитията, които иска да разкаже, поради историческия им смисъл, са документирани и от историците, и от други участници: „Вярвам историка да е написал горните случки, нъ не беше зле и аз да усвидетелствувам отчасти на случившите се тогаз събития." За тях четем и в цариградската преса, и в архивите. Там се споменават и други имена, в. „Македония" етично не изтъква Славейков. А Никола следи само него и собствената си близост до него, премълчавана, но лесна за дешифриране. Тези години са звездни за националното движение, но и за юношата; и това, че е бил въвлечен в тях, тълкува като промисъл свише: „По Божия воля ми скимна да искам от тате да мя заведе в Цариград да видя как се печатат книгите". За баща му, зидар-гурбетчия не е било лесно да ги намери, но не се отказват: „едва докато набутаме българските печатници скитахме се два дни, едва намерихме печатницата на знаменитий и незабравимий Петко Рачев Славейков, който имаше печатница „Одун капия", издаваше вестник „Македония". Същата мисъл, че се води от промисъл извън себе си, споделя и за заминаването си за Пловдив при Данов след преселението: „По божие усмотрение мен ме диктоваше

умъ да оставя жена си при баща ми и да отида да диря прехрана, което и направих на 1878 год. през м. Декември".

Тази висша промисъл, упътила го към Славейков, допълня със сакрален смисъл обществената мисия на големия възрожденец, за когото Никола търси да каже само най-силни думи.

Наблюдавайки Славейков в Сливен при новите условия, в които той не е народен трибун, а високопоставен държавник – губернатор, Никола не е изненадан от устойчивия морал на своя учител – безкористен, всеотдаен, непроменен идеалист: „Печатахме всички книги, [Славейков] списваше вестник „Българско знаме", печатахме и бандироли, мътни времена бяха тогаз. Блазе, който спритърхваше, обаче покойния, както си беше в Цариград, и целта му богатство му беше да види България свободна и синовете си възпитани и тук парата хич не искаше да я цени." Този образ на държавника, стабилен във възрожденския си морал, Никола иска да издигне за български идеал, защото ще бъде оценен от народа: „Славейков се избра за народен Представител в Великото народно събрание в Търново... В туй Велико народно събрание избраха и покойния Александър Батембер за княз на Северна България." Кръгът се затваря в един апотеоз на общественика, непреклонен и с точни жестове в борбите по време на робството, достоен и в „мътните времена", светъл деятел в градежа на свободна България.

Оценката, с която завършва този спомен, е патетично похвално слово: „Действително тъй е, който гений иска да прослави своето име в историите за свободата на отечеството си, той не ламти за богатства и тъй той умря с славно име и се споменува, а пре богатите които ламтат за земни богатства имената им нигде не виждам да се споменуваат. Горко на последните а слава на родолюбците."

Не бива да забравяме, че думата „гений" за Славейков хаджи Никола записва в тетрадката си цяло десетилетие преди Вазовия славослов за поета в 1921 г. Изтъкваме това, за да запомним колко верен усет е имал младежът за Славейков и как с времето българските интелектуалци дорастват до също такова одическо представяне на образа му.

Сега вече можем да си отговорим защо хаджи Никола разказва трите големи събития в Цариград: демонстрацията на българите пред Великия везир по повод заточението на българските владици след Богоявленската църковна служба, бягството на Светослав Миларов от затвора и посрещането на избрания Екзарх Антим I в Цариград.

Какво иска да „усвидетелствува"? – Да запълни белите полета в съществуващата вече информация с образа на Славейков.

Официалните исторически книги употребяват глобализирани понятия: „Българският народ приел и защищавал твърдо фермана, такъв, какъвто е... Край на това нетърпимо положение бил сложен с една смела демонстрация на цариградските българи, организирана от „младите". На 5 януари 1872 г. една група от 50 души занаятчии, работници и дребни търговци, ръководена от Славейков, Чомаков и др., заставили трима български вла-

дици... да служат в българската църква на празника Богоявление въпреки забраната на патриарха. В отговор на това турското правителство изпълнило искането на Патриаршията да заточи трите владици."[2]

С несдържано удовлетворение вестник „Македония" подробно информира: „И тъй на 6-ий сутринта трите наши свещеноначалници... въпреки запрещението от страна на патриарха извършиха божествената служба." Оценява се, че тя е извършена „с тържественост, невидяна до сега за тукашните българи". Подчертава се мирното протичане на „този знаменит за нас ден" (подчертаното в „Македония")[3].

За реакцията против заточението на владиците в Измир печатницата на „Македония" пуска специална притурка на бр. 3 и въпреки нейната информация, подробно коментира събитията и в бр. 4: „не ще бъде излишно, мислим да са повърнем върху тези събития още веднаж и да ги разгледаме пак... Щом се научиха за изгнанието на владиците, българите от различни части на града се стекоха в българската черкова, която я покриха с черно, в знак на голямата ни жалост... Подир една молитва без литургия (забранена е и неделната служба) и подир анатема срещу предателите на наший народ, народа не рачи вече да слуша онези, които искаха да му дават съвети и потегли към високата Порта. Повече от 2000 души българи пълнеха двора и улиците пред Портата." Още от страниците на в. „Македония" разбираме с каква атрактивност инициаторите създават атмосфера за народната реакция – покритата в черно българска църква, молитвата без литургия, анатемата срещу предателите.

Редом с тези текстове „Бележките" на хаджи Никола се оказват също необходими, поради възсъздадения живот не на официалната версия, а на истината на улицата, коментирана от демонстрантите: „Помна много добре че през него време Гърците като негодуваха от раздиланието на Българската черква от Гърцката разни коварства правяха пред турските власти против българите – те (турците) уж да угодат на Гърците земат им колкото щът парички и уж ще извършат пакост на Българите испратят с параход Владиците... уж на заточение."

Атмосферата вътре в църквата Никола възпроизвежда сказово, чрез диалози и възгласи. Този стилов регистър предопределя и композирането на спомена като приказка. Задължително е да се яви и наистина се явява юнакът спасител. Той не може да е друг освен Славейков: „...Българите събрани в черквата Фенер с сказки от Славейков: „...що стоим братя, наши отци са пратени на заточение, хайде от тук всички да отидем на Паша капия гдето ще испривариим Великия Везир преди да е влязъл вътре, ний от тук, всеки в ръка ще държи по един фирман осукан в ръка и щом отидем там като се зададе Везиря, ний всички ще извикнем в един глас (на турски и после на български) т. е. милост, този фирман като ни го дадохте, защо пак назад земате". Казаното и свършено потеглихме мало и голямо от Фенер улицата за Аяк-капия беше пълна, отидохме на Паша капия."

Нямаме нужда от уверенията на пишещия „помна много добре", защото живите Славейкови думи, призоваващи за шествие, най-убедител-

но се доказват като автентични с това, че не е сгрешен ритъмът нито на турския текст, нито на българския, а те е трябвало да са ритмични, за да се викат „от един глас".

Стигаме до апотеоза, който трябва да изясним в един от детайлите му: кой и как е държал текста на фермана?

Никола Начов по спомени на живи участници разказва, че ферманът се е използвал тогава като знаме: „...най-сетне всичкото събрано множество, начело с султанския ферман, забучен на висок прът, се упътило към Високата Порта да протестира и да пита за какво бил издаден султанския ферман и важи ли той веч за нещо..."[4]

Безспорно е, че и тази представа също спада към спомени-приказки. Но набучен на прът султански ферман би означавал война – незачитане, анулиране, каквото не е било намерението.

Вестник „Македония" не намесва носенето на напечатан ферман. В желанието да се подчертае верноподаническият характер на манифестацията, се фокусира върху позата: „нъ народът си остана твърд на заплашванията и не отговоряше освен със сгънати ръце и думите „отговор искаме на прошението, владиците си искаме!"

Остава да приемем версията на онзи, който е *славослагал* фермана и който цитира „горната поръчка" на Славейков. Вече разбираме, че „сгънатите ръце на народа", изобразени във в. „Македония", са държали демонстративно „увит" на свитък по екземпляр от фермана, специално отпечатан в две хиляди екземпляра за демонстрацията, за да бъде осъзнат като категоричен султански жест, безапелационен, ненарушим: „Милост, този Фирман като ни го дадохте, защо пак назад земате".

В тази демонстрация 15-годишният Никола с право се е чувствуал централна фигура – колко труд и усърдие, докато наберат султанския документ и го отпечатат според замисъла на Славейков! Не само Никола! И аз сега, като чета за улиците покрай Високата Порта, пълна с хора, носещи свитък с фермана, кръвта ми като по жица протича през двете поколения между мен и него и ме слива, изпълнена с щастието му от почетната мисия.

Как реагират управляващите?

Според в. „Македония", „непривични на подобни заявления", те нямат адекватна реакция: „мнозина от Портата погледнаха на събраний народ с криво око и поискаха да го отдалечат". Според Н. Начов: „в това време министрите били на заседание. При вида на голямата и шумна тълпа, те се смутили... По желание на Великия везир Махмуд Недим паша четирима българи влезли в залата при министрите и обяснили защо били отишли."

А според приказката на Никола: „...с влизането си Везиря извика: „бир еки кеши елири гелен" т. е. да влезат при него един двама предни хора".

Начов настоява за четирима. Но Никола помни само един, излъчен от тълпата като по-преден човек: „Пак Славейков влезе и скоро-скоро

излезе и от високо говори: „всякой на място догде стигне владиците понапред ще си дойдат“ и действително всеки докато си отиде на място ний напечетахме притурка и продавахме по: Чорапчила хан, Балкапан хан, Везир хан, Шадаут хан гдето имаше на разни работи повече от 2000 человека“. Никола помни точно думите, с които Славейков успокоява демонстрацията и побързва да я разпръсне. А в. „Македония“ отразява финала строго и дипломатично: „Народът се разотиде само тогази когато получи уверение, че желанията му ще се испълнят и въпросът ще се реши незабавно.“

Сравняваме три текста – текуща вестникарска информация изпод перото на Славейков, колективни спомени, обобщени от Н. Начов, и личния спомен на Никола, за да се уверим окончателно, че за него няма позначителна фигура в събитието от Славейков. Ученикът не само е до него, но и редом с него.

Във втората случка – посрещането на кораба с екзарха Антим I, Никола е с учениците, които имат специална задача: „Също и за посрещането на новоизбраний Екзарх негово Блаженство Видински Антим събраха се пак всички, откупиха 4 парахода окичеха с триумфални знамена, качихме се еснафи по еснафи, нам качиха при учениците на отделен параход с команда като заминем покрай Ялдъз Кьошк да изпейме песната: „Да живее негово Величество султан Абдул Азис хан като слънце да светне негова висок диван и пр.“ – И така нямаше нещо да го намислят, че да не го направат.“

Учениците имат отговорна роля, предварително възложена, репетирана: да устроят акламация на султана, нищо че той не присъства. Акламацията е символична и се отправя към символично присъствие – двореца „Илдъз кьошк“. Това от страна на протокола е много сполучливо – монументално да се изрази поданическата благодарност – не с депутация, не с писмо, а с цял кораб момчета, които пеят благослов. Откъм българската страна, песента е заредена с други невидими смисли – това е специално съчинената песен, изпълнена в българската църква преди години, в акцията на българския Великден, когато вместо името на патриарха се споменава само името на султана. На този ден, през март 1872 г., песента обвързва заедно дванадесетте години на усилия и борби с акламация, прогласяваща успешния им финал – посрещането на българския екзарх, олицетворение на победата.

Вълнението достига кулминацията си. Но юношеската психика пъргаво се пренасочва към централното събитие: „Щом минахме Сарая и настанахме към Босфора, ето и парахода се зададе с преизбраний български Екзарх, заедно с него пак Славейков, който бяха испратили да извести и земе с себе си... – спря големия параход с Екзарха, заобиколиха четири малки парахода...“ И въпреки всички видни цариградски ръководители и български първенци посрещачи, Никола, вероятно и всички в ученическия кораб, следят само едно лице с гигантски ръст – Христо Пела Буюклията. Той също е за символично въздействие. Много са спо-

мените на цариградски българи, в които е вплетена кралимарковската фигура на този юнак, избран за гавазин на руското агентство. По предварителния сценарий Христо има ролята да прехвърли екзарха от общия пътнически кораб в специалния, подготвен от българските посрещачи: „...заобиколиха 4 малки парахода, в които беше и Христо Пела-Боюклията гавазин в руското агентство, посегна той хвана за ръката негово блаженство Екзарха и метна в техния параход".

Момчетата са във възторг от силата на гавазина. Никола два пъти поправя изречението, за да го направи по-благопристойно, но то остава вярно на спомена му – смешно, с литването на висшия духовник като перце в ръката на гавазина и прехвърлянето му при българите; наивно с възторжения си тон, тъжно и вълнуващо с усилията на българите в Цариград, въпреки примитивните жестове, да изграждат своя авторитетна, славна йерархия. Колко точен е Т. Жечев с метафората си „страстите български"!

Тези две сцени, които не са ни разказвани другаде така цялостно и непринудено, разкриват една от неподражаемите силни страни на Славейковите акции – театралната им ексцентричност, ритуализирането на обществените акции и насищането на жестовете със символика.

Последните щрихи върху характеризирането на Славейков Никола поставя с неистовостта, с която тръгва към него от Пловдив: „...първий аз се обадих че желая и без да чакам да си зема заплатага вечерта спахме на хотела и сутринта потеглихме с железницата за Сливен, когато отидох в Сливен, там заварих моите Цариградски другари Иван Дочков и Стоян Иванов Болярски първия словослагател, втория само печатар... Русите бяха там, покойний Славейков тоже беше там с сина си Иванча..."

След бежанските пътища, загубата на майка и първороден син в 1877 г., Никола отново намира свидните си цариградски светове. Не е записано в спомена, но по семейно предание се знае, че когато на Никола му се ражда в Сливен дъщеря, Славейков и д-р Миркович избират да я кръстят Надежда – с надежда за бъдниите на България.

(Pro domo sua: вече са родени в следващите четири поколения и кръстени пет Надежди, а бъдниите на България не се очертават по-видимо оттогава.)

Езиковото поведение на българите

Изключителен интерес представлява показаната тук картина на полилингвизъм в Османската империя, включително и вътре в отделното семейство. Възпитанието на Никола в семейна среда е органично на два езика – български (майка му Стоянка и баба Мира, заедно с останалите българи в Ташал, потомци на 30-те насила доведени български семейства) и гръцки също рòден (от баща му, баба му Янула и впоследствие от съпругата му гъркиня Смарайди).

Излиза, че и родителите му са говорели помежду си на гръцки, щом баща му не разбира български при срещата с П. Р. Славейков – 15 години след брака си със Стоянка и живеене в българско село. Спойката в семейството е християнският култ – еднакво сакрален и за българите, и за гърците. Турският език, официален в империята – съдейки по цитираните тук изречения, е само на прагматично ниво – не винаги правилни говорни форми, усвоени по слух при социални и административни контакти. На гръцки Никола е получил петгодишно основно образование, макар и по тип килийно. Той съумява „четливо" да прочете подадената му от Славейков непозната гръцка книга. Славейков го приема без двоумение за ученик – вероятно издателството е имало нужда и от словослагател с гръцка грамотност.

Българското четене Никола усвоява само в печатницата, предполагаме свързано и с писане, защото българският му ръкопис е подреден, строг, с устойчив облик, което подсказва школуване и дълга практика. А може и сам да се е упражнявал по образците на „ръкописите, които идваха отвън за печатание".

От личното ми ежедневие с най-голямата му дъщеря Надежда (1879–1969) – майка на баща ми, зная, че тя също говореше гръцки и български от рождение: гръцки от дядо ѝ и от майка ѝ, а българският вече беше за нея литературен език, поради високото ѝ за времето образование – два гимназиални класа при Анастасия Тошева в Стара Загора. Тя си имаше и българска библиотека, подредена в долап под иконостаса, и често посягаше да прочете по нещо. На 90 години, вече в постеля, гаснеща без болест, по цял ден четеше Вазов и му се възхищаваше. В Раднево говореше и турски с арменците-бежанци. Гръцки и турски книги нямаше у нас. Но една от дъщерите ѝ, Анастасия (родена на 6 май 1912 г.), беше кръстена на тогавашната гръцка кралица.

Билингвизмът прекъсна до баба Надежда. Нито едно от децата ѝ, нито пък от внуците, не научихме гръцки, макар че тя упорстваше да ни упражнява. В нашето детство ученето на гръцки ни изглеждаше като изневяра на школското ни българско самочувствие. Уви!

Картината на полилингвизма, опазена в спомените на хаджи Никола, е всъщност миниатюрен образ на големия котѐл – безграничната Османска империя, – където се разбъркват от войни, епидемии, икономически интереси или само от естествени срещи по пътищата балканските езици. В този котел кристализира общата балканска фолклорна култура, взаимният духовен и професионален интерес и езиковото общуване между етносите при доминация на гръцкия език. Така се формира и балканският манталитет. За изминалия само един век на етнодиференциация не е възможно манталитетът рязко да се промени и „национализира", защото има много дълбоко заложена интуиция, потулена и в миналата езикова комуникативност.

За манталитета на хаджи Никола е достатъчно да спомена само един пример: юношеското му наустяване на гръцките „требни книги" Октоих и

Псалтир, за което си мисли, че си е губил времето, впоследствие налага своя знак върху засилената му религиозност, мистична, не от български тип; доминира и върху психологическата кондиция при изживяването му (пак на гръцки език) на поклонението в Света гора и в Йерусалим, откъдето се завръща в 1907 година „хаджия", нов човек. Трябва да спомена, че при пълната изповед в „Бележките" душевният му свят винаги е травмиран от тревога, че не е устойчива личност. Когато е с другарите си и съселяни в българска среда, той се мисли за пропаднал, „развален човек", защото пие, пее и играе хоро, но неудържимо го прави. Идеалният образ за него е набожна добродетел и безпощаден труд, които винаги постига, когато е при Славейков. Например за Сливен: „по него време бях млад, нямах уморяване, голяма ревност имах на работа и набожност". И в Стара Загора: „тук прикарах до 1885 г. пак тъй скромно, както и в Сливен".

Никола не разделя тези състояния – „скромно" или „развален", на българско и гръцко, нито на селско и градско. Той си го обяснява пряко с личностите, с които общува, и особено с чудотворството на Славейков. Не го изповядва, но силно влияние има върху постъпките му и Д. М. Наумов.

А всъщност „Бележките" ни поднасят емпиричен социологичен материал за неустойчивото мятане на възрожденския човек между селското фолклорно и градското интелектуално. Но това е тема за анализ след пълното издание на текста.

Славейков и Катерина

Чудно щеше да бъде, ако младежът, живял четири години до Славейков в Цариград, не беше въвел темата „Катерина". Това е най-многократно преповтарян случай от всички съвременници, подхвърлян и в пресата там, шокиращ с присъствието на младата овдовяла русенка в дома на поета, баща на многолюдна челяд. Катерина остава при Славейков и след смъртта на мъжа си Христо – момъка, пласьор на книгите от Славейковото издателство. Каква е тя на Славейков?

Всеки, според разбиранията си, обяснява връзката им.

Светослав Миларов, европейски образован, при гостуването си в дома на Славейков се прави на равнодушен от присъствието ѝ, приема го като необходимост за домашния протокол на една знатна личност, посещавана непрекъснато. Представя я като родствеица-икономка – фигура, често срещана тогава, дори и при официални посещения, в домовете на висшите духовници:

Вторий ден на Възкресение г. 1870 бях на обяд при г. Петка Рачева, списател и вестникар български. Той живееше в тясна двукатна къща на ъгъла, между две тесни и нечисти улици, в един от най-ненаредените Цариградски квартали, недалеч от големия керван сарай, Балкапан хан.

Госпожа К., роднината на г. Рачева, която живееше при него, турна подир обяд две големи чаши пред нас, напълни ги със срезани и обелени ябълки, че ги заля с черно вкусно пашалиманско вино. Ние вадехме с пръсти резени от ябълките и сърбахме по малко, че продължихме разговора си весело и задоволно.

Приятелят ми г. Рачев е човек с извънредни дарби...

В него време, за което говоря, г. Рачев имаше на 40 г. Но трудът, грижите и страданията вече бяха посипали неговите къдрави косми с белило, само неголемите му тъмни очи светеха още с живот и енергия. Той с блага усмивка слушаше живото ми разказване, за пътуването, което бях направил през Влашко, Сърбия и Босна, като запитваше от време до време по-тънко разправяне за туй-онуй[5].

В „Бележките“ на хаджи Никола Катерина е единственият случай, в който той се отклонява да говори за неща извън себе си и бърза да приключи с изречението: „Излишно е да споменувам хорските работи“.

Но посветената ѝ една страница (половината 28. и половината 29.) издава, че е силно уязвен от нейното присъствие в света на Славейков, което оценява като унизително за любимия му наставник. Естествено Никола не допуска помисъл за компрометираща връзка, но си обяснява властта ѝ над 43-годишния поет с нейна непочтеност, със спекулиране със Славейкови тайни: „Катерина, като знайше всички тайни на Славейков, владейши му като господарка. Много пъти тя от завист го е затварялa в турските кауши гдето съм му носял дрехи за нощуване.“

Това свидетелство на близко лице, при това предано, е толкова енигматично, че дали не трябва да си мислим за някакви финансови въпроси помежду им. Възможно е Славейков да е крепял издателството си и върху капитал на покойния Христо или нейн собствен?

Ако е валидна най-популярната версия за любов, тогава многократното затваряне в кауша с помощта на турската полиция ще затрудни и Фройд да ни го обясни. Но е безспорна неразривността на тази връзка. Любовта и пиететът на Никола към Славейков поривно владеят юношеската му душа и той като сеизмограф отбелязва жестовете на учителя си, които са издавали всяческо повиновение към тази жена: „владейши му като господарка“.

Никола я мрази от дън душа не само през четирите години в Цариград, но доживотно. „Бележките“ си той пише след смъртта и на двамата, при това след завръщането си от поклонение, вече е 52-годишен, с житейски опит, който може да предположи и по-естествени човешки взаимности. И въпреки всичко, без капка смирение, открито „греховно“ злорадства от гибелта ѝ в Стара Загора: „...той не можа да се отърве от нея, която най-после убиха черкезите в Стара Загора и се отърва от нея“.

Наистина ли е била толкова демонична? Нима за цялото си пребиваване в Цариград Никола не е получил от Катерина нито едно сдобряващо благоволение? Или естествено младежът се е вживял и е приел като свое отношението на Славейковите синове – неговите връстници Иван и

Рачо, които тогава учат в Цариград. Възможно е и да е имала опърничав характер.

От 50 години познавам Николовото отношение. То ми пречи да избера подход към тази уж толкова очевидна история. Но в журналистическата и издателска програма на Славейков предизвикателствата от Катерина са благотворни. С бита на всички гурбетчии (веднъж годишно навестява съпругата си в Трявна, дъщерите му растат при майка си), Славейков не би получил интерес и не би направил „женските си книги" – преводни романи, готварска книга и пр., и най-вече „Ружица" – първото периодично издание за възрожденската българка. В тях прозират интересите и амбициите на една гражданка, госпожа от кръга на модерните българки от Русе и от Цариград.

„БЕЛЕЖКИ НА х. Н. АТАНАСОВЪ отъ село Царъ-Аспарухъ 1909 г."
...из ръкописна тетрадка, сега собственост на Марин Николов Христов, с. Хан Аспарух, Старозагорско.
(спазва се фонетиката и пунктоацията на оригинала)

...Родното ни село Ташал се намираше 5 километра от морето на северната страна, градъ за пазарлъци ходихме и в Голямо Чекмедже (Беюкъ Чекмедже), повечето и в Цариград, понеже беше на растояние 20 километра през „Дервента Яръм Боргазъ".

Не е зле за знание на потомците да знаят и заселването на нашите прадиде от где са се преселели в селото Ташал.

Според предание от бабите ни, баба Мира, майка на майка ми Стоянка, която често ми приказваше че нейните родители са приселени от Тракийските места називаеми **Факия***, то е било в лето 1756 г.* – Също и те тъй ни расправиха, както и аз тук ще напиша, че родителите им расправяли, че биле исселени от Факия 15 къщи и от село Кара Терзилери* тоже 15 къщи.

Като дойдохме тук узнахме че Факия се намира в Кьзал-Агаческа* околия, ... гдето и ходихме, същото предание ни расправиха и тамошните селени, че действително имало изселени хора от старо време... (с. 2–3).

... Моят баща покойний Атанас Георгев родом бил от селото Селца Косторско* Македония по народност грък, също и той както и другите що изброихме, като излязал от селото си малък, майсторите му го завели в Цариград на занаят дюлгерин, като излезли на работа по селата, случайно влезли на работа в с. Ташал, като пристоял там няколко време останал оженел се за майка ми покойната Стоянка Никова тя горката се помина в Руско-Турската война 1877 г. от скарлатина 45 годишна... (с. 16–17).

... баба ми Арнауткиня* Янула майка на баща ми, която дошла от село Селца Косторско незнаеше нето български, нето турски освен Гръцки много богонабожна, всяка неделя ходеше на черква водеше и мен, (месеше летури)*, умря много стара като седеше на главницата вън на двора в лето 1877 през месец май също и наше първото ни дете Петръ умря през нея 1877 г. през него месец... (с. 30).

* Звездичката предупреждава, че е предложено обяснение в показалец. – *Бел. авт.*

Тук по-надолу ще опиша моя живот от 10-на години на горе. Запомних много добре че бях по малък от 10 год. като ма пращаха на Гръцко училище, понеже там нямаше българско училище, помна много добре учителя ни Грък се казваше Щерю той ни учеше на Алфавитарион*, след него условиха Атанас Пападополус (той беше много звер человек, той за да се прочуй повечето бийше по малкото учеше), подир него беше покойний Даскала Ананости (вер. Анагности) той беше родом от село Ташалъ той ни научи Октоиха*, Псалтира*, Аритметика и понеже незнайше Гръцката Граматика, каза на баща ми да не ма остава да си губя времето да ма испрати по на друго училище, който мя заведе в село Кальос уж по-начетен даскал, а то на опаки и той ни учеше Псалтир, който бях научил науст (там си изгубих златното време, казах на баща ми че и тук няма по нова наука от селската, горкия той ма заведе в Свети Георги* същото беше и там нямаше въведена Граматика в селските села)

След като си изгубих две години в Гръцките села прибрах се дома бях на 14 год., по Божия воля ми скимна да искам от тате да мя заведе в Цариград да видя как се печатат книгите, решено и свършено помна много добре беше денът 1 май 1870 г. майка ми заедно с дружките си правяха по обичая подници* него ден баща ми ма изведе от село за Цариград. Отидохме в Цариград едва до като набутаме българските печатници скитахме се два дни, едва намерихме печатницата на знаменитий и незабравимий Петко Рачев Славейков, който имаше печатница „Одун капия“* издаваше вестник „Македония“, явихме се пред него, спряхме се пред него като статуи нето баща ми разбираше по Български, нето аз разбирах като ма питаше Славейков знаеш-ли да четеш? – А аз стоях без да се сещам че той ма питал знам ли да пея понеже тъй наричахме четението. Най-после Славейков даде ми една гръцка книга която аз четливо му прочетох, даде ми и българска аз незнаях да прочитам, зема си я назад и каза на баща ми защо си довел това момче тук, нъ той горак като незнаеше Български почна да му отговаря на турски, после Славейков попита каква народност и щом тате му отговори че е Грък, зема го при себе си да се разговарят по Гръцки, а мен каза стой малко тамка. Разприказаха се, узна Славейков мисията на баща ми, пазариха ма само за един хляб и си замина баща ми. – Славейков извика Христо Паничков, повери ма нему като му каза това момче е от близките села гледай да научиш по-скоро да почне да прочита Български, отведе ма и той при другите момчета които бяха повече от 30 на разни възрасти из Румелия (сега България) почна да ма запознава с буквите и в растояние на 3–4 месеца почнах да прочитам свободно, а най-много ма занимаваше с ръкописи, които идваха из вън за печатание. – И така за втората година почнах да славослагам свободно, славослагал съм на Фирманът* издаден от Султан Абдул Азис хан за отцепването на Българската Черква от Гръцката, излишни са да описвам тук през него време случившите се исторически работи, понеже те са печатани и прочитани от всекиго, обаче само ще спомена тук-там някои случивши работи. – Помна много добре, че през него време Гърците като негодуваха за раздиланието Българската Черква от Гърцката разни коварства правяха пред турските власти против българите – те (турците) уж за да угодат на Гърците земат им колкото щът парички и уж ще извършат пакост на Българите испратят с параход Владиците: Иларион Макариополский (Търновски)*, Авксентий Велешкий* и Паисия Пловдивски*, той е Грък, много мразяха Гърците уж на заточение. Българите помна много добре събрани в черквата Фенер, с сказки от Славейков: „що стоим братя, наши отци са пратени на заточение, хайде от тук всички да отидем на Паша капия гдето ще испривариим Великия везир преди да е влязъл вътре, ний от тук всеки в

ръка ще държи по един фирман осукан в ръка и щом отидем там като се зададе Везиря , ний всички ще извикнем с един глас: Јаман бу Ферманъ не верденас, не гери алъюрсонус" т. е „милост, този Фирман като ни го дадохте, защо пак назад земате". Казаното и свършено потеглихме мало и голямо от Фенер улицата за Аяк-капия беше пълна, отидохме на Паша капия извърши се горната поръчка, с влизанието си Везиря извика: „бир еки кеши елири гелен" т. е. да влезат при него един двама прешни (вер. „предни") хора" Пак Славейков влезе и скоро-скоро излезе и от високо говори: всякой на място догде стигне владиците по-напред ще си дойдат и действително всеки до като си отиде на място ний напечатахме притурка и продавахме по: Чорапчила хан*, Бал-капан хан*, Везир-хан*, Шадаут-хан гдето имаше на разни работи повече от 2000 человека. За събиранието на тези хора нямаше нужда за вестник, или камбана, или призовки, достатъчно беше аз да отида в един от горните ханове, Христо Паничков в други, Петър Кара-Петров в други, Никола Тинтеров в други и щом им се кажеше часъ, готови бяха да се збират уж на черква, а то там се решаваха всички черковни въпроси. – Също и за посрещанието на новоизбраний Екзарх негово Блаженство Видински Антим* събраха се пак всички, откупиха 4 парахода окичеха с триумфални знамена, качихме се еснафи по еснафи, нам качиха при учениците на отделен параход с команда като заминем по край Ялдъз-Кьошк да изпейме песната „Да живее, да живее негово Вел. Султан Абдул-хан, като слънце да светне негова висок диван и пр." – И така нямаше нещо да го намислят, че да не го направат, туй е то „Съгласието прави силата". – Щом минахме Сарая и настанахме към Босфора, ето и парахода се зададе с преизбраний български Екзарх Антим, заедно с него пак Славейков, който бяха испратели да извести и земе с себе си, спря големия параход с Екзарха, заобиколиха 4 малки парахода в които беше и Христо-Пела-боюклията гавазин в Руското агентство, просегна той хвана за ръката Негово блаженство Ексарха и метна в техния параход. (Задраскан друг вариант на изречението: „...той хвана за ръката и метна негово Блаженство Ексарха в техния параход") засвириха параходите, върнахме се назад ний пак с учениците с песни дори до скелята „Ортакьой"* и от там всички заведохме скъпия гост в приготвената нарочно за тъзи цел къща, защото Гърците не позволиха Екзархията да е в метоха Фенер*, понеже и Патриарха живей в Фенер. – Вярвам историка да е написал горните случки, нъ не беше зле и аз да усвидетелствувам от части на случившите се тогаз събития, за затварянието на Славейкова, за затварянието на Светослав Миларов*, на комуто сам носил в затвора готвена цяла кокошка а вътре писмо (какви времена), каква цензура владееше, мине се една две недели донесат някой заповед вестник „Македония" забранява се за три месеца да се печати. Помна много добре когато Светослав беше избягал от затвора из геризите, една вечер се яви при Славейков, който като го видя се смае и още същата нощ замина за Руското агентство и от там приблечен в матроски дрехи замина с Руски параход за Русия. – През него време имаше и други дейци и вестникари в Цариград Найденов Иван* издаваше в. „Право"*; Генович издаваше в. „Турция"* и беше цензурант на Бъл. книжа. Печатахме много учебници идваше тогаз Данов* земаше и распродаваше.Също при Славейкова имаше един момък родом от Русчук именуем Христо, който беше венчан за Катерина. Христо като замина за Варна-Русчук с много разни учебници и като человек умря в Русчук, жена му Катерина като знаеше всички тайни на Славейкова, владейши му като господарка. Много пъти тя от завист го е затваряла в турските кауши, гдето му съм носял дрехи за нощуване, той не можя да се отърве от нея, която най-после убиха черкезите в Стара Загора и се отърва от нея.

Излишно е да споменувам хорските работи.

В 1874 год.* аз се завърнах в с. Ташал. ... (с.18–29)

.....

[след Берлинския конгрес жителите на Ташал, уплашени от репресии, се изселват и спират в Тракия – на 14. IX. 1878 г. основават ново село „Хан Аспарух“ на изселеното от турците и разрушено от войната Чавлакюю]

.....като стигнахме тук като оставихме всичко долу и ниви не продадени които баща ми беше купил от околните турци повече от 200 декара, също къща двуетажна, фурна, мотвак, плевник, яхър – без да земем 5 пари за тях и като дойдохме тук, казвам с всичко 44 л. турски, които баща ми даде, аз се одрямах, къща няма, ниви и пр. няма от нищо. По божие усмотрение, мен ме диктоваше умъ да остава жена си при баща ми и да отида да диря прехрана, което и направих на 1878 год. през м. Декември. потеглих от тук щях да мина през Чирпан за Пловдив върнах се и минах през Нова Загора Т. Сеймен понеже от Чирпан Марица не се минаваше. През Нова Загора когато минавах руските войски още бяха там, нощувах в една барака гдето наший лелен син Стойко Доцов и Христо Нейков имаха съдружие бакалия, после Христо Нейков стана наш зет зема сестра ми Хриши. Следователно аз устанах в Пловдив в печатницата на г-на Хр. Г. Данова през него време имаше много работа в печатниците, нямаше и доволно словослагатели, плащаха ни на неделя по 35 лева и вечерни часове отделно. През 1878 г.* имаше Областно събрание в Пловдив, гдето беше и Д-р Миркович* от страна избраник за представител от негово Височество Алеко Паша*. Случайно Д-р Миркович дойде в Дановата печатница на забиколка между работниците попита нямали някой да жилай да го заведа в Сливен за словослагател първий аз се обадих че желая и без да чакам да си зема заплатата вечерта спахме на хотела и сутринта потеглихме с железницата за Сливен, когато отидох в Сливен, там заварих моите Цариградски другари Иван Дочков и Стоян Иванов Болярски първия словослагател, втория само печатар, също и там имаше много работа понеже нямаше още словослагатели, услових се по 150 лева месечно, през него време бях млад нямах уморяване, голяма ревност имах на работа и набожност. Русите бяха там, покойний Славейков тоже беше там с сина си Иванча,* Славейков беше губернатор в Сливен, печатахме всички книги, списваше вестник „Българско знаме“* печатахме и бандироли. Мътни времена бяха тогаз. Блазе, който спритърхваше, обаче покойния, както си беше в Цариград и целта му богатство му беше да види България свободна и синовете си възпитани и тук парата хич не искаше да я цени. Действително тъй е, който гений иска да прослави своето си име в историите за свободата на отечеството си, той не ламти за богатства и тъй той умря с славно име и се споменува, а пре богатите които ламтат за земни богатства имената им нигде не виждам да се споменуват. Горко на последните, а слава на родолюбците.

След това Славейков се избра за народен Представител в Великото народно Събрание в Търново а на негово място остана Добри П. Минков за редактор на в. „Българско знаме“*. В туй Велико Народно събрание избраха и пок. Александър Батемберг за княз на Северна България. Останах и работих в Сливен до 1882 г. След 4 год. ми работение в печатницата Сливен, един ден поболях на мрене и не се помнех, пожелах да си дойда и щом си дойдох за малко време се поправих. Научих, че и в Стара Загора имало печатгница Д. М. Наумов издавал в. „Земледелец“*, явих се при него, прие ма почнах да работя и тук прикарах до 1885 г. до Съединението пак тъй също

скромно както и в Сливен. Тук почнах да купувам ниви от турците артардисах някой друг лев на месец купих Чобановия мюлк и Идиризовия по 1 л. т. (една лира турска)* уврата заедно с къщите. Покойний Д. М. Наумов оратор человек, за когото чух от покойн. Славейков, който каза че след 40 год. надали България ще роди като него человек. Той се помина т. е. Наумов на 1883 год. през м. юли. До тук т. е. до 1885 год. се свърше моето ходение по печатниците 4 години Цариград, 4 год. Сливен и 3 год. Стара Загора. (с. 31–38)

Обяснения за дати, предмети и лица в текста

Дати (в хронологически ред):

„руско-турска война ... то е било в лето 1756.“: Датата е сгрешена. Насилственото преселение на българските семейства от Факия и Каратерзилери вероятно е станало по време на Руско-турската война, завършила с Кючук-Кайнарджийския мир (4 окт. 1768 – 21 юли 1774). Руският автор Нил Попов в „Православное обозрение“ (янв. 1874, с. 34) го посочва преди 110 г.

Руско-турска война в 1877: Обявена е на 12/24 април 1877. На 9 май Румънският парламент приел декларация: „обявява също война на Портата и провъзгласява независимостта на Румъния“, като впоследствие във военните действия участвуват и румънски войски. При неудържимите руски победи, на 31 януари 1878 г. е подписано примирие между Русия и Турция, на 3 март е подписан Санстефанският договор – ратифициран на 17 март и влязъл в сила до Берлинския конгрес на Великите европейски сили (1/13 юни 1878), който го ревизира.

„... в 1874 г. аз се завърнах в Ташал...“: Очевидна е причината за завръщането на Никола от Цариград – през 1874 г. Славейков окончателно напуска Цариград, принуден от постоянните репресии след спирането на в.„Македония“. Премества се в Одрин като учител, но скоро бива обвинен в бунтовност и хвърлен в затвора. След избавянето си се премества в Стара Загора, където е по време на Априлското въстание и където посреща руските войски през 1877 г.

1878 – Областно събрание в Пловдив: изпълнява функциите на народно събрание за новосформираната автономна област Източна Румелия. Народните представители се излъчват от местни избирателни колегии или биват посочени от Генерал-губернатора, който има своя квота. Областното събрание работи много успешно до Съединението през 1885 г.

Предмети (в азбучен ред):

АЛФАВИТАРИОН – буквар.

АРНАУТКИНЯ – албанка.

БАЛКАПАН ХАН – в стария Стамбул близо до пристанището Златен рог и до митниците. Сграда от типа на турските керван-сараи. Грамадна старинна постройка, двуетажна. На първия етаж имало 60 малки магазинчета, а на втория търговски кантори. Там била и кантората на Хр. П. Тъпчилещов. В Балкапан хан са живеели и извършвали търговията си най-много българи, поради което са му викали „народното училище“, „българското консулато“ и др. Наблизо е била печатницата на в. „Македония“ Одун Капия.

ВЕЗИР ХАН – в него живеят предимно абаджии. През 1869 г. там в една стая отваря българско училище Българското благодетелно братство „Просвещение“ за чирачетата-абаджии.

ВЕСТНИЦИ:

„БЪЛГАРСКО ЗНАМЕ“ – „вестник за политически и и книжевни новини“. Сливен, 1979. Издаван от П. Р. Славейков и Добри П. Минков.

„ЗЕМЛЕДЕЛЕЦ“ – български вестник „на земледелието въобще, народната икономия и самоуправа“ – Стара Загора, 1883–1885. Редактор и основен автор Димитър М. Наумов.

„МАКЕДОНИЯ“ (3 дек. 1866–25 юли 1872) – „вестник политически и филологически“, Цариград. Най-ярък изразител на борбата на българите в Македония, Мизия и Тракия за скъсване с Гръцката патриаршия, за създаване на самостоятелна българска църква с демократично устройство. Ред. П. Р. Славейков.

„ПРАВО“ (4 март 1869–6 март 1872), Цариград.

„ТУРЦИЯ“ (1854–1873), издаван със субсидия на Високата Порта – списван в антируски и антиславянски дух.

ГЕРИЗИ – нужници, отходни ями.

ДЕРКОС – дн. ДУРЪСЪ, Турция.

КАЗАЛАГАЧ – дн. Елхово.

КАРАТЕРЗИЛЕРИ – тогава чирпанска околия, сега село ГИТА, Старозагорско. Вековните изпитания на жителите от Каратерзилери са ги възпитали будни и непокорни. Те участват масово в революционните борби против османското владичество. По време на Старозагорското въстание (1875) от Каратерзилери излиза чета с около 180 души, начело с войводата Христо Коев Бабата.

КОСТУРСКО – гр. Костур – сега Кастория в Северна Гърция.

ЛЕТУРИ – вероятно ПЕТУЛИ (албански) – мекици.

МОТВАК – лятна кухня („мутвак“).

ОКТОИХ – богослужебна книга.

ОРТАКЬОЙ – Предградие до Босфора и главна скеля в Цариград

ПОДНИЦИ – тави, лепени от сурова глина, предназначени за печене на хляб в огнището, върху въглените. Приготвят се обредно само веднаж годишно – на 1 май.

СВЕТИ ГЕОРГИ – име на селище.

ФАКИЯ – селото е разположено в Странджа, на главния път Цариград–Добруджа. В османската епоха има статут на дервентско село, т. е. носи задължението да пази прохода (дн. Факийски проход) и да обслужва турските властници и войски при преминаването им. От бележките на хаджи Никола става известно, че след турското поражение в руско-турска война (вероятно през 1774 г.) наемните войски ТЮЛЕМБЕЦИ, бягайки от фронта, за да спасят плячката си, натоварили с нея 15 семейства от Факия и ги закарали до Босфора, употребявайки ги като товарни животни. Тюлембеците се качили на кораби, а факийци потърсили ново заселище край Цариград.

Вероятно нелеката съдба на селото е създало толкова силна духовна и въоръжена съпротива на онези, които останали да живеят там след отвличането. От Факия е непокорният род БИМБЕЛОВЦИ, от който произхожда Стефан Караджа.

От Факия, поради притесненията, се преселват в Бургас и родителите на бележития духовник и книжовник – дълголетника митрополит Симеон Варненско-Преславски.

С Факия са свързани много исторически фолклорни предания – за пренощуването на полския император, за Индже войвода и др. Извън бележките на хаджи Никола съдбата на факийци в с. Ташал оставаше неизвестна.

ФЕНЕР – аристократичен квартал в Цариград, където резидира Гръцкият патриарх. От името на квартала наричаме висшето гръцко духовенство и светската аристокрация, свързана с него, ФАНАРИОТИ. Първоначално и българският метох-църква се намирал във Фенер, както и българското училище в Цариград.

ФЕРМАНЪТ – Султанският ферман от 28 февруари 1870 г., узаконяващ самостоятелността на Българската църква и учредяващ „Българска екзархия" със седалище Цариград. В 11 члена са изложени основните изисквания, върху които трябва да бъде изградена Българската екзархия. Определени са митрополиите, епископиите и „някои други места", които влизат в нейната област. Чл. 10 определя обхвата на Екзархията. Предвижда се и възможност за присъединяване на други епархии, от които поне две трети жители изразят желание и го докажат документално. Този член дава възможност да се присъединят веднага българите от Битолска и Охридска епархии, а впоследствие – солунските българи и 8131 къщи от Скопие.

Ферманът обозначава статута на Екзарха, който след църковния му избор ще се назначава със султански берат и ще има право да се отнася до местните власти и до Високата порта по граждански дела.

ЧОРАПЧИЛЪ ХАН – на главната улица, която води от Галатския мост към Големия безистен. Абаджийските стаи са ползувани едновременно и за дюкян, и за работилница. На горния етаж в стаите са живеели копривщени и панагюрци.

ЯЛДЪЗ КЬОШК – правилно ИЛДЪЗ КЬОШК – султански палат в предградието на Цариград ОРТАКЬОЙ.

Лица (в азбучен ред):

АВКСЕНТИЙ ВЕЛЕШКИ († 1865) – митрополит, участвувал смело в решителното начало на българската църковна борба. Под влияние на акта на 3 април в Цариград и при възторжената всенародна реакция Авксентий Велешки се отказва от Гръцката патриаршия и се определя към Българската църква. За този жест през февруари 1861 г. Патриаршески църковен събор го отлъчва от църквата заедно с Иларион Макариополски и Паисий Пловдивски и внася в Портата искане за заточение, което се изпълнява. През есента на 1864 г. Авксентий и Иларион са освободени от заточение. На следната 1865 г. Авксентий Велешки умира в Цариград. Погребението му събира всички цариградски българи с висока почит към мъченичеството му. Произнесеното от П. Р. Славейков надгробно слово въздейства силно за осъзнаване смисъла на подвига му и за неотстъпно продължаване на църковната борба.

АЛЕКО ПАША – Княз Александър Богориди (1823–1910). Първият Генерал-губернатор на Източна Румелия (1879–1884). Той е висш османски държавник с отлично образование. Учил е в гръцката Висока школа в Цариград, после в Берлин и отново в Цариград. От Високата Порта е изпратен за дипломатически агент в Молдова; съветник в турското посолство в Лондон; посланик във Виена. Най-после е Министър на общите сгради, пощите и телеграфите в Цариград.

Изборът за Генерал-губернатор пада върху него, поради решението на Великите сили този пост да се заема от българин по произход. Александър Богориди е син на княз

Стефан Богориди, заслужил за българското образование и църква, който е внук на епископ Софроний Врачански. И баща му, и самият Алеко Паша са родени в Котел.

АНТИМ I. – пръв български Екзарх, избран на 17 февр. 1972 г. Светското му име е Атанас М. Чалъков (1816–1888). Завършва богословско училище на о-в Халки и духовна академия в Москва. През 1861 г. е избран за Преславски митрополит, а през 1868 – за Видински.

Поради родолюбивата позиция на Екзарха по време на Априлското въстание и заради дейността му да защити българските интереси, като внася мемоар на Цариградската посланическа конференция – на 14 април 1877 г., Високата Порта уволнява Антим I. Три месеца след уволнението му го изпращат на заточение в Ангора. След Освобождението на България е отново Видински митрополит. Бива избран за председател на Учредителното народно събрание и на първото Велико народно събрание.

ДАНОВ, Хр. Г. – един от най-заслужилите възрожденски книгоиздатели и книжари. Роден е в Клисура през 1828 г. Ученик на видни възрожденски учители като Найден Геров, Йоаким Груев и др. Започва като учител в Стрелча, Перущица, Пловдив. През 1855 г. отпечатва в Белград своето малко календарче „Старопланинче“ и оттогава се посвещава на издателска дейност – главно на учебници, крайно необходими за българското просветно дело. Учредява издателство „Христо Г. Данов“ в Пловдив с клонове в Русе и Велес. До Освобождението на България Данов е издал 113 книги в различни области. Успява да поддържа календара си „Летоструй“ осем годишнини (1869–1875). Данов разпространява и много от учебниците, печатани в Славейковата печатница в Цариград.

След Освобождението издателство „Христо Г. Данов“ се развива като най-динамична институция, особено в годините на Източна Румелия (1878–1885).

ИЛАРИОН ЛОВЧАНСКИ (1800–1884). Мирското му име е Иван Иванов. Роден в Елена. Започва образованието си в родния си град и го продължава в Къпиновския манастир, където се замонашва 19-годишен. Започва служенето си в Търновската митрополия като дякон и протосингел. В 1852 г. става Ловчански митрополит. След учредяването на Българската Екзархия е избран за пръв български екзарх, но не приема избора поради напредналата си възраст – остава Председател на Привременния Синод. От 1872 г. до смъртта си в 1884 г. е Кюстендилски митрополит.

ИЛАРИОН МАКАРИОПОЛСКИ – с мирско име Стоян Стоянов Михайловски (1812–1875). Търновски митрополит, един от най-дейните водачи на църковната борба. Замонашва се 20-годишен в Хилендарския манастир и заедно с Неофит Бозвели през 1844 г. подемат борбата за независима българска църковна йерархия. През 1858 г. става Макариополски епископ. Като предстоятел на Българската църква в Цариград той изпълня решението на българското общество в турската столица и на службата на Великден – 3 април 1860 г. – не споменава името на гръцкия патриарх, с което демонстрира отхвърлянето на зависимостта от Фенерската църква. Патриаршески гръцки събор го отлъчва и го заточват в Мала Азия. След учредяването на независима българска Екзархия той бива ръкоположен за Търновски митрополит на 25 май 1872 г. Една година преди смъртта си успява да открие Богословско училище в Лясковския манастир (1874).

МИЛАРОВ, Светослав (1850–1892) – писател, публицист. Роден в Цариград. Учи там във френски колеж, а после две години следва „право“ в Загреб. Когато се завръща в Цариград, веднага бива арестуван по донос чрез проследената му кореспонденция. Хвърлен е в тъмница, където престоява без съд и изгледи за освобождение. От затвора

сътрудничи на български цариградски вестници, специално на в.„Македония“ – със силни политически статии по устройството на българската национална църква. Избягва от затвора по най-авантюрен начин – през нужничните ями. Преоблечен, напуска Цариград с руски кораб.

Автор е на книгата „Спомени от Цариградските тъмници“, 1881 г. През 1891 г. е съден в процеса по убийството на министър Хр. Белчев и обесен в София, в двора на т. нар. Черна джамия – днес ъгъла между ул. „Граф Игнатиев“ и „6-ти септември“. Литературната интелигенция посреща с възмущение убийството му, убедена в неговата невинност.

МИРКОВИЧ, д-р Г. В. – Роден в Сливен през 1826 г. Една година учи като стипендиант в Киевската духовна семинария, която напуска. Става ученик в Цариград – в Куру Чешме и три години във френското училище на лазаристите в квартала Бебек. През 1852 г. заминава за Франция и в 1856 г. завършва медицина в Монпелие. От 1859 г. е в Цариград. Поради близостта си с френските лазаристи и с полски емигранти възприема тяхната програма за радикално решение на българския църковен въпрос чрез създаване на Униатска патриаршия. Придружава българската делегация за ръкополагането от папа Пий IX на Йосиф Соколски в Рим – март 1851. На 19 април униатите са вече в Цариград. Но на 6 юни, т. е. само след 46 дни, П. Р. Славейков отвежда с кораб Йосиф Соколски в Русия и униатската църква се разпада. Драган Цанков отива в Русе, Хр. Ваклидов – в Браила, а д-р Г. Миркович се връща към лекарската си професия. Пет години е в Болград – Молдова, като една година е управител на българската Болградска гимназия. През 1866 г. се завръща в Сливен, където се сближава с полския военен на турска служба Садък Паша – Чайковски. Окуражен от него, д-р Миркович изработва Уставопроект за българската гимназия в Одрин, издържана от българите. Но направените постъпки остават без резултат и той отново става лекар, сега в гр. Лом. Уличен в подготовка на въстанически действия, е арестуван във Видин през 1868 г. и е изпратен в затвора в Цариград, където престоява четири години с опасност да бъде обесен. Заточават го в Диарбекир, а след това в Мардин. След Освобождението, поради обща амнистия, бива освободен.

Автор е на медицински книги, издадени в Сливен.

НАЙДЕНОВ, Иван – учител, общественик и журналист. Роден през 1834 г. в Казанлък. От 1855 г. е в Цариград, певец в българската църква във Фенер. Три години учи там в гръцкото училище Велика народна школа. Става учител в българското училище във Фенер след напускането на Славейков. От 4 март 1869 г. до 6 март 1872 издава в Цариград в. „Право“ и взема най-дейно участие в инициативите на цариградските българи за отвоюване на независимостта на Българската църква. След спирането на в. „Право“ издава в. „Напредък“. Две години е капу-кехая в Екзархията, т. е. представител на Екзархията пред Високата Порта. В началото на войната (1877 г.) бива заточен заедно с Екзарх Антим I в Ангора, където престояват 10 месеца. След амнистията се връща в Казанлък. Назначаван е на високи административни длъжности в Източна Румелия: префект на Пазарджик, на Хасково и др. Печата преводи.

НАУМОВ, Димитър М. – Роден в Стара Загора през 1851 г. (Хаджи Никола бърка годината на смъртта му.) Умира в Стара Загора през 1884 г. Агроном, журналист, обществен деец. Следва Роберт колеж в Цариград, после учи земеделие в Чехия, гр. Табор и завършва агрономство в Лайпциг. Завърнал се в България, се посвещава да модернизира българското земеделие. Превръща семейния си чифлик в образцово земеделско стопанс-

тво за пример на околните райони. Издава в. „Земледелец“ две години (1883–1885). От учредяването на Областното събрание на Източна Румелия е народен представител на старозагорската колегия. Постига много решения на Областното събрание за подобряване на земеделието. Налага се като блестящ оратор, убедителен поради актуалността и важността на въпросите си, респектиращ с високия си професионализъм.

За родния си град Стара Загора – тогава полуразрушен и опожарен от войната – подема инициатива за модерно градоустройство. Прокарва план с много радикална концепция – прочутите старозагорски прави широки улици, едно от най-първите европейски урбанистични решения у нас след Освобождението.

Осигурява доходи на училищата в Стара Загора за издръжката им, като ги снабдява с печеливши имоти.

Умира млад, запомнен като уникална личност.

ПАИСИЙ ПЛОВДИВСКИ – митрополит, грък по народност, участвал в българската църковна борба в решителното ѝ начало. Като Пловдивски митрополит той пазел неутралитет по българо-гръцкия църковен конфликт. Обрат в отношението му към Патриаршията настъпва в края на 1859 г., когато на 20 декември в Пловдивската черква „Св. Богородица“ гърците нанасят побой на българите поради искането им да се чете в църква на български.

Скандалът избухва, когато български ученически хор изпява на църковно-славянски „Многая лета“. В побоя посегнали и на владиката, недоволни от неутралното му държание. Митрополит Паисий споделя в писмо до пловдивския губернатор Азис паша моралното си терзание, че не се решава да вземе страната на българите въпреки очевидната справедливост на искането им. Актът на 3 април 1860 г. в Цариград и посрещането му от народа с ентусиазъм окуражава Паисий Пловдивски. Той се отказва от Патриаршията и се присъединява към българската църква. През февруари 1861 г. Патриаршески църковен събор отлъчва Паисий и внася искане в Портата да бъде заточен като българските владици, поради ненавист, че един грък може да измени на Фенер. От заточение е освободен по-късно от Иларион Макариополски и Авксентий Велешки.

Хаджи Никола погрешно поставя името му между свещенослужителите, пристъпили патриаршеската забрана и отслужили в българската църква в Цариград Богоявленската служба на 5 ян. 1872 г. Всъщност участва Панарет Пловдивски. Но Паисий, тежко болен, както научаваме от в. „Македония“, изпраща писмо за солидарността си с акцията и съжалението си, че няма да вземе участие. Паисий Пловдивски умира на 25 февр. 1872. На погребението му надгробно слово произнася Григорий Хилендарски, по-сетнешният митрополит Доростоло-Червенски, ученик на Неофит Бозвели.

СЛАВЕЙКОВ, Иван (1853–1901) – просветен и обществен деец, публицист. Най-големият син на Петко Р. Славейков. Роден в Трявна. Завършва Роберт колеж в Цариград и учителства там през 1876–1879 г.

След Освобождението е в Сливен, където баща му е губернатор. Иван Славейков става училищен инспектор в Сливенска губерния и умело организира просветното дело, разстроено от войната. Използува службата си, за да сформира и устрои в Сливенска губерния първите гимнастически дружества, които по идея на руските военни трябва да са легалната форма за подготовка на българска войска, за каквато Източна Румелия няма разрешение. Впоследствие гимнастическите дружества и в останалите губернии се оказват решаващи за подготовката и военната осигуреност на акта на Съединението. Учител-

ства в Пловдив и в София. Избран е за народен представител. В кабинета на Петко Каравелов, образуван на 19 февр. 1904 г., става министър на просветата. Наскоро умира на 48-годишна възраст.

Като журналист редовно сътрудничи на вестниците „Търновска конституция", „Знаме" и „Пряпорец". Занимава се и с преводачество.

БЕЛЕЖКИ

[1] **Драгова, Н.** Художник и изследовател на страстите български. – *Септември*, 1975, № 12, с. 219–230.

[2] **История** на България. В 14 т. Т. 6. Българско възраждане 1855–1878. С., БАН, 1987.

[3] **Дописка**. – *Македония*, Цариград, № 1, 10 ян. 1972, с. 8; № 4, 24 ян. 1972.

[4] **Начов, Н.** Цариград като културен център на българите до 1877 г. – *Сб. БАН*, 19, 1925, III, с. 41–42.

[5] **Миларов, С.** Падане в тъмницата. – В: *Миларов*, **С.** Спомени от Цариградските тъмници. С., 1994, с. 7–8.

[6] Подготвят се за цялостно публикуване с нормализирани правопис и пунктуация от правнучката му П. Драгова.

Радосвет Коларов
Институт за литература – БАН

Из звуковите кодове у Ботев

В текстологичния спор за първата дума на прочутата пета строфа на „Хаджи Димитър“ Тончо Жечев е един от най-категоричните поддръжници на автентичния Ботев текст – запазване на личното местоимение „той“ („Той, който падне в бой за свобода,...“) вместо въведеното през 1895 година на негово място и утвърдило се впоследствие показателно местоимение „тоз“ („Тоз, който падне в бой за свобода...“).[1]

За Т. Жечев в тази Ботева творба „поетическата идея е заложена в посочването на героя, в единството между конкретното и всеобщото, познато ни от високата поезия“ (с. 74); „употребата на „тоз“ вместо „той“ засилва абстрактния характер на сентенцията, води до нарочна, а не ботевска непосредност в символизацията, в абстрахирането и обобщаването, така чужди на цялата негова естетика.“ (ibid.) И откроявайки връзката на Ботевата поезия с митовете и легендите, Жечев отново формулира тезата си, тръгвайки от срещуположна гледна точка: „Той“, в своето конкретно битие, житие и страдание, в моралния си подвиг, а не в абстрактното си съществуване като герой на притча и поучение.“ (с. 76).

Цитираните редове са характерни за почерка на автора, познат ни и от други негови трудове – способността да усеща дълбоко и проницателно „пулса“ на художествените явления, да улавя художествени процеси и механизми на литературата и да ги представя в синтетично-афористична форма.

Споделям основния извод за акцента, който местоимението „той“ поставя върху единичността, върху „конкретното битие“ на героя в това произведение. Същевременно ме привлича в по-голяма степен лингвистичният парадокс, езиковата интрига, която може да хвърли светлина отвъд локалната си текстова функция към по-общи, надредни идейно-художествени решения (и напрежения) в изграждането на творбата.

Сентенцията за безсмъртието в смъртта в „Хаджи Димитър“ най-напред изразява парадокс, който се маскира чрез разподобяване на думите, означаващи смърт – *„падна“* (в значението на „загина в бой“) от *„умира“*. Подминавам този тълкуван парадокс, за да отбележа втория (не по време, не в хронологията на изказа, а възникващ едновременно с първия и дори причинно вплетен в него).

„Той, който падне..." представя контаминация на два израза: *„този, който падне..."* и *„той, който падна..."*, контаминация, опитваща се да извърши хибрид между две съждения: съответно общоутвърдително и дескриптивно.

В „посочващото" местоимение *„този"*, взето само по себе си, няма, разбира се, нищо абстрактно, Абстрактно, или по-скоро обобщаващо, отвличащо от конкретността на наличното присъствие, значение то добива, влизайки в конструкцията *„този, който..."* Там тя означава „всеки". „Всеки един, който..." Съждението, което лежи в основата на този изказ, е общоутвърдително:

$$\forall x(S(x) \rightarrow P(x))$$

и то може да се прочете така: за всеки x, ако на x е присъщо свойството S, то на x е присъщо и свойството P (всеки, ако е паднал в бой за свобода, остава безсмъртен).

Такова общоутвърдително и следователно отвлечено от конкретния случай съждение така или иначе не е натрапено на Ботев от някого, то е възникнало в неговата глава. Защо? Той е изпитал потребността от такова съждение по пътя към изработване безсмъртие за своя герой.[2] За да въздигне подвига му до закон, който отменя смъртта, до универсална стойност и всеобщност, той трябва да го сведе до повторяемост. И тук е парадоксът. Актът на универсализиране на подвига, въздигайки го в ранг на общочовешкото, снижава неговата изключителност. Всеки може да застане в позицията на x и ако притежава свойството S, то влече свойството P. Но знаем – творбата ни внушава с всички свои съставки, мобилизирайки всички сили на изразните си средства, – че позицията на x е уникална и не може да бъде повторена.

Другото, дескриптивно съждение, което остава при индивидуалността и чрез нея извършва трансцензуса към безсмъртието, отказвайки се от сентенцията, би изглеждало така:

$$\exists x(S(x) \rightarrow P(x))$$

т. е. на този x, комуто е присъщо свойството S, е присъщо и свойството P – този (тук) юнак, който падна, няма да умре. Сегашно повторително време на глаголите обаче, в двете му форми – синтетична (падне) и аналитична (умира), не допускат този така близък на творбата вариант. Сентенцията изглежда вкоренена в глаголните форми. Тогава? Извършва се споменатата контаминация – *„той"* заема мястото на *„този"*. Дескриптивно въведеният единичен субект причудливо се свързва с предиката от сентенцията, който изисква логически оператор за всеобщност. Чрез този компресиращ натиск върху логическата и езиковата конструкция се спасява сублимността на подвига, като същевременно се свързва с универсални човешки стойности. Сентенцията се изработва върху единичния казус. Единичният случай заработва в режима на сентенцията. Възможно е формата „той" да се явява „ехо на „тоя юнак" от предишната строфа", както смята Иван Хаджов[3]. Това не променя нещата[4].

За разлика от други автори, които виждат в езиковата несъобразност на *„той, който..."* просто начин (щастливо намерен) за изразяване на хармонията между единично и всеобщо, в момента ме интересува обратната страна – напрежението, породило тяхното свързване, далеч не безконфликтно и идилично, изразило се в крайна сметка в нарушената граматическа съчетаемост.

Местоимението „той" въвежда и в друга, звукова интрига (която, както ще видим малко по-късно, на свой ред изнася, проектира смисловото напрежение отвъд съчетаемостта на първите две думи в дълбочината на фразата). Замяната на *„той"* с *„тоз"* отстранява още един ефект на оригиналния текст. Доколкото ми е известно, на него е обръщано внимание в една статия в най-обща, констативна форма: „загубва се вокалната хармония на цялото и внушителната анафора, родена във вулканичното въображение на поета"[5].

Целта на настоящия текст е да се занимава със загубите от този род по-отблизо. Не е нужна особена проницателност, за да се види, че „той" влиза приносно в една поредица от звукови съчетания, доминирани от ударения вокал *о*:

Тòй, кòйто падне в **бòй** за свобòда,
тòй не умира:...

Тази извайваща вторична звукова линия роля на *той* (комбинация на ***о*** с дентална и йотова съгласна: ***той – ойт – ой – той***) (другата линия е комбинация на ***о*** и билабиалната съгласна ***б: бо–бо***) е повод да се вгледаме в онова, което е по-просто и е в основата на конструкцията. Дори да се абстрахираме от повторението на двойки и тройки звукосъчетания, само по себе си ударено ***о*** в първия стих на строфата и във втория до цезурата има внушителна честота, 10 пъти по-голяма от средната му честота в стихотворението (0,14 срещу 0,014). Ефектът от тази сгъстена, ударна хомофония може да се оприличи, импресивно казано, на удари в една точка, тезисно забиване на думите. Последната дума до цезурата – **умира,** изпъква на този фон по съвършено различен и също така драстичен начин: четири от нейните звукове – ***умир,*** не се срещат нито веднъж по протежението на отрязъка, така че финалът *умира* прорязва със своя категоричност звуковата картина на тезиса. Все пак този премерен дисонанс е кратък инцидент в общото преобладаващо о-звучене на отрязъка.

Следващата, експликативна част на сентенцията

...**не**го жал**е**ят
земя и **не**бе, звяр и природа,
и **пе**вци **пе**сни за **не**го **пе**ят.

е организирана фонично около друг ударен вокал – *е* (честота 0,13 срещу средна честота в стихотворението 0,044), също така със съпътстващи двой-

ки фоносъчетания: *него...небе*; *певци песни...пеят*. ***Е*** се повява 7 пъти срещу нито една поява в предишния отрязък; ***о*** пък, което изобилстваше там, тук на свой ред почти изчезва (една поява срещу пет), т. е. разпределението ***о:е*** в първата и втората част на сентенцията е съответно /5:0/, /1:7/.

Бидейки изкушен в прилагането на надеждни критерии за установяването на значимо честотно отклонение на фонемите, трябва да призная, че в случая сметката е доста груба, с просто съпоставяне на честоти, с привлечена ad hoc средна честота на фонемите в „Хаджи Димитър". Но мисля, че и така е очевидно, че звукът вътрешно разполовява тази строфа, подривайки нейното фонично единство и „излятост". Задавайки си неизбежния в такива случаи въпрос: случайно ли е това и ако не, на какво се дължи, може да забележим очевидното – че открояващите се различни звукови вериги тръгват от личните местоимения, вземат от тях началния звуков импулс: ***тòй*** → *кòйто... бòй... свобòда... тòй; нèго* → *жалèят... небè... певци... пèсни... нèго пèят. Той и него* са звуково генериращи думи; забелязваме, че във втората част („него жалеят"...) след известно отслабване на звуковия импулс думата *него* отново се повтаря, разполагайки се в центъра на втората „звукова вълна": „и певци песни за него пеят". *Той* и *него* са същевременно семантично ключови, в смислово акцентирани позиции думи и тяхното съпоставяне и звуково отграничаване при смисловата им и граматическа близост (лични местоимения, отнасящи се до едно и също лице) показва изострена чувствителност към тяхното различие, към диференциалния признак, който ги отделя и е в основата на целия звуков сюжет. Това е разликата между именителен и винителен падеж, зад нея са субектно-обектните позиции, в които пребивава лирическият герой. Звуковата структура разконспирира някаква идиосинкразия от страна на поета към тези различни граматични роли, съответно роли на активност/пасивност, действие/бездействие, отнесени към поведението на персонажа. Засега може да запишем тази опозиция така:

ТОЙ – **кòйто... бой**.... **свобода... той**...
⇳
НЕГО – жалèят... **небè... певци пèсни... него пèят**

Тезисът се разполовява звуково точно на мястото на експликативната връзка – отделяйки идеята за безсмъртието (падането в бой), в чиято текстова част се разполага ***о***, от експликативната част, обясняваща безсмъртието: защото него жалеят. Отново и в друг смислов ракурс се появява догадката, че в единното и нетърпящо сякаш пролуки и дисонанси апофтегмично съждение има някаква напрегнатост, че звукът прорязва контурите на дълбинно опониращи, макар и дискурсивно и идеологически съвместени представи.

В своята богата на интерпретативни находки статия върху „Хаджи Димитър" Димитър Камбуров отбелязва, че в първите четири строфи „героят е в мощна субектна позиция, която във втората част му е почти

напълно отнета“[6] (с. 279). Там той задълго е задържан във „винителнопасивна позиция“ (...), представяйки „обект“, „инструмент“ на героизацията“ (с. 286).

Тези верни наблюдения са вплетени в аргументациите по деконструиране на „езиково конструираното безсмъртие“, на отказаното сливане на човек и природа, които творбата се нагърбва да отвоюва. Субектно-обектното поляризиране в „Хаджи Димитър“ е важно за моята теза в по-различен смисъл – не доколко творбата се е справила или не с проекта за безсмъртието, а дали е избрала (ако приемем, че се е справила) най-подходящия за Ботевата чувствителност и мироусещане негов вариант. Следващите бележки са опит да се мотивира бегло това изглеждащо странно твърдение.

Изблиците на смъртно ранения юнак в първите четири строфи („пушка“, „очи тъмнеят“, „глава се люшка“, „уста проклинат“) в следващите осем строфи са двукратно компенсирани от случаите, в които той не е *агент*, а *пациенс* на действието (граматическият термин е етимологически инструктивен за този случай): „му сянка пази“, „вълк му... раната ближе“, „над него сокол“, „за брат, за юнак грижи“, „при юнака дойдат“, „му с билки... върже“, „го пръсне“, „го в уста целуне“.

Първият извод, който може да се направи, е, че догадката за звуково курсивиране, противопоставящо в строфата-сентенция **той** и **него,** не е била напразна, че въпросното звуково раздвояване има наистина кодово значение в творбата, сигнализирайки за два различни режима, битийни модуса в представяне на лирическия герой. Субектно-обектното раздвояване на двете части е изострено отвъд тематичната си предзададеност. Да забележим в първата част странно избраното деятелно причастие („захвърлил“), за действие, чиято активност изисква нестандартен прочит на ситуацията и смислово би се означило по-близо с дума като „изтървал“. Обратно е положението във втората част. Репликата, отправена към третата самодива (*„Кажи ми, сестро, де – Караджата“*) е с пропусната „ремарка“, обичайно за такива случаи придружаващ глагол от групата „verba dicendi“ (*„продума“*, *„попита“*, *„извика“*).

Според Никола Георгиев въпросът „идва и неподготвен, и недообяснен – никаква лирическа „ремарка“ не пояснява дали това са негови думи, дали той (героят – бел. м., Р. К.) ги е прошепнал или извикал, помислил или изрекъл“[7]. Във всеки случай активността, „деятелността“ на изричането тук е силно разколебана. Единствената ясно изразена активност от страна на лирическия герой е въведена с глагол от групата verba sentiendi („той я гледа“). На това място обаче се извършва твърде интересна смяна на „перцептивния регистър“, в който глаголи с това значение се появяват в поезията на Ботев.

В цялата му поезия гледането никога не е просто съзерцание, то е дълбоко ангажирано – емоционално и оценъчно – възприятие винаги по повод на негативни събития или метонимично изразен познавателен акт на отрицателни страни на живота. Гледането в поезията на Ботев е мъчи-

телно, стресово, състрадаващо, гневно – може да продължим изреждането в семантичното поле на отрицателните емоции: *„та сърце, майко, не трае / да гледа турчин, че бесней / над бащино ми огнище.“*; *„И две щат сълзи да капнат / на стари гърди и млади... / Но туй щат братя да видят“*; *„затуй, че клетник не трая / пред турци глава да скланя, сюрмашко тегло да гледа!“*; *„Тъжно шеш майко да гледаш / ти на туй хоро весело“* („На прощаване“); *„погледът мрачен, умът не види / добро ли, зло ли насреща иде“* („Борба“); *„Там селото се е сбрало / на мегдана, за да гледа / мойте момци, мойте чеда! / Ти ще видиш там набити / на пръстове, на върлини / на момите ми главите“*; *„да не гледам деца малки / и техните клети майки“* („Зададе се облак тъмен“); *„гледа си в очи Чавдара / ... / и ръда клета, та плаче“*; *„Чавдар я плахо изгледа / и с сълзи и той на очи“* („Хайдути“); *„Плачи! Там близо край град София / стърчи, аз видях, черно бесило“* („Обесването на Васил Левски“).

Примерите могат да бъдат продължени. Първата част на „Хаджи Димитър“ се включва в тази поредица – *„Очи тъмнеят...“* (може да добавим – от болка, несвяст, гняв от безсилието..., такива са очите, когато устата проклина). Следва една поразителна метаморфоза, влизаща в явен контраст с Ботевата парадигма на гледането: *„И той я гледа – мила, засмена!“* Погледът на юнака се избистря, прояснява в същата степен, в която загубва своята субективно пречупваща изразителност. Той просто отразява, както би сторил всеки друг оптически уред, напр. огледалото, миловидността и усмивката на самодивата. *Гледа* е повод да се разкрие външният вид на самодивата, тъй да се рече – перцептивна „ремарка“, а не психологически рисунък на героя. Отнесена към него, думата е неинформативна и би могла да отпадне без никаква загуба. Това изглежда невероятно, но се случва в „Хаджи Димитър“. Още по-невероятно – след „Очи тъмнеят“.

Омиротворен, укротен (*„Кажи ми, сестро...“*), обгрижван от птици, животни и митологически същества, преустановил буйството на плътта и духа и видимо ненуждаещ се повече от мъжката си сила и юначеството (които предсмъртната агония преди това не може да заличи, а сякаш още повече подчертава) – защото ги е подменил, тъй да се рече, оставяйки се на митическите сили, героят вече е друг. Друго е като че ли и мястото, на което се развива лирическият сюжет.

Според оригиналната теза на Цанко Младенов целият текст между шеста и дванадесета строфа, заграден между две многоточия, представя цитат-илюстрация на израза *„и певци песни за него пеят“* – започвайки от *„Настане вечер...“*, той разказва, цитира онова, което се пее в песните[8]. Обобщават се и се събират заедно образи и клишета, интонации от различни народни песни, които Ботев отчасти стилизира, отчасти цитира.

Така погледнато, поляната, тревистото място със самодивите е текст в текста, цитатно възпроизвеждане на място от народния епос, превърнало се в клише, топос, и не принадлежи на пространствената рамка на „първичния“ текст. Това е едно от възможните значения, за които твор-

бата дава податки. Успоредно и независимо от него действа условността за навлизане във фантастичен свят, което означава излаз от „реалистичния план“ на творбата. „Хаджи Димитър“ премълчава дали пространството на *„Настане вечер...“* и *„Там на Балкана...“* е едно и също. Поскоро не дава сигнал, че е различно. Ще споделя личния си опит на читател. Читателската ми интуиция отказва да интегрира в едно и също пространство тревата, която нагазват самодивите, и онова „там“, с което творбата започва и заварва тялото с изтичащата кръв, пушката и сабята. Изразът *„Там на Балкана“*, предшестван от *„Жив е той, жив е!“* и последван от „потънал в кърви“, представлява ориентир, причудливо съчетаващ отдалеченост и видимост, и имплицира: там – на самия връх. Местоположение, при което всеки може да го види. И където не расте гъста трева. Мястото на гибелта у Ботев в други творби е белязано с тази „каменливост“ и „пропастност“ (срв. *„зинали са страшни долове / и пищи в тях зърно от свинец“* – „До моето първо либе“; *„бяло ми месо по скали / по скали и по орляци“* – „На прощаване“).

С началото на „илюстративната част“ на „Хаджи Димитър“, започвайки от *„Настане вечер...“*, героят напуска типичния за Ботевата поезия locus на гибелта и претърпява видими промени в плана на психологическата си характеристика. Въпросната илюстративна част на творбата изпълнява обещаното в пета строфа и обезсмъртява героя според възприетия сценарий на фолклорно-митологично единение с природните сили. Влизайки в тази матрица обаче, макар и силно напрягайки и огъвайки я, Ботев не може да излезе от основни дадености на изобразително-моделиращата ѝ рамка. Казано просто, митологизирането в тази рамка изисква опериране с ненакърнената като цялост телесност на героя. Изисква и съответно „негероично“ поведение – идилично-братско, омиротворено отдаване на природните сили. С това творбата поема риск – спазвайки фолклорната мяра, тя трябва по необходимост да се отклони, да жертва нещо същностно от Ботевата чувствителност и поведенческа мяра за героизъм, от индивидуалната му митология. Това противоречие е неразрешимо. То се изостря допълнително от факта, че в „цитатно“-фолклорната част на творбата Ботев създава върхова поезия. Тук е парадоксът – в неразрешимостта на това противоречие се ражда една от загадките на уникалното художествено въздействие на „Хаджи Димитър“.

Ботевата биографична личност се конституира в действието – трескаво, екзалтирано, често прибързано, но никога неспиращо[9]. Ключови думи, „класификатори“, с които можем да опишем Ботевия жизнен път, са „устрем“, „воля“, „непримиримост“, „борба“, „гордост“... Зареден с мощна перформативна енергия съответно е гласът на лирическия „аз“ в поезията му, който кънти из родните пространства. Чакането, търпението, всякакви форми на пасивност, директни или укривани зад благовидни претексти, в публицистиката му придобиват саркастично образите на съня, лежането (*„като в гроб“*), *„повърхността на блатото“*, *„тинята на робството“*.

Ще формулирам предположението за един Ботев синдром, пренасящ на по-частно равнище опозицията „активност–пасивност“, в която се изгражда ценностната му система: непоносимост към унижението, което търпи пасивното, несъпротивляващо се, с изтекла „до капка“ сила, тяло на умиращия (загиналия) герой. Симптоматичен е изходът, който намира „Обесването на Васил Левски“: когато въпросната енергия няма как да се набави, без да се наруши открито „реалистичната трактовка“ на образа, тя се привижда („страшната сила“, с която виси тялото на „един твой син“ – един от индиректните митове на Ботев).

Песента за юнака – т. нар. от Ц. Младенов „информационно“ безсмъртие – *„да каже нявга народа“*, *„мене да помнят“*) у Ботев е положена върху легендата, спомена, изчезналото от погледа, още по-добре „незнайно“ в своето местоположение тяло. В този смисъл типично Ботево е „взривяването“ на телесността в „На прощаване“:

да помнят, мене да търсят:
бяло ми месо по скали,
по скали и по орляци,
черни ми кърви в земята...

Примирението с „обектността“ се обуславя от това, че фактически тялото не съществува, а трябва да бъде „събрано“, конструирано от тази разпиляна плът. Това е радикален избор пред унижението на цялото, но бездействащо тяло[10]. Но тук има повече – Ботев компенсира липсващата активност, създавайки отново мит: тялото е фантастично разпиляно в пространството по хоризонталата („по скали и по орляци“) и по вертикалата (търсенето на „черните кърви“ в земята, която е въведена като оразличаващ спрямо „скали и орляци“ пространствен ориентир, та се имплицира спускането на кръвта отвисоко (скалите) към „земята“, т. е. долу в равнината, оттам праобразът на изобилието на кръвта в „Хаджи Димитър“. В този поетичен контекст да бъде намерена пушката или сабята (*„дано ми найдат пушката, / пушката, майко, сабята“* изглежда толкова фантастично, колкото появяването на самодивите в „Хаджи Димитър“.

В „Хаджи Димитър“ „архаическите ходове“ на фантазията се задвижват в самото начало на творбата. Още преди да въведе фолклорния мит, гарантиращ безсмъртието, в съгласие с обещанието в пета строфа, творбата мощно е подхванала индивидуалния Ботев мит – сякаш реминисценция на титанически сюжет, чрез типичното за поета хиперболизиране и парадоксализиране в режима на реалистичното представяне – противопоставянето „горе–долу“, неспирно течащата кръв, космическият диалог (проклятието към вселената). Умиращият и същевременно неумиращ юнак е в силна субектна позиция, със всяка своя част тялото му титанично се съпротивлява на смъртта. Да се говори тук за безсмъртие е безсмислено, защото нещата стават отвъд времето (което е спряло), в мащаби и измерения, които надхвърлят емпирическите граници на чо-

вешкия живот. И в същото време лирическият глас се мята в тревогата между възклицанията *„Жив е той, жив е!“* и *„Ще да загине...“*, борейки се да спаси героя в неговата човешка крайност и телесна уязвимост[11].

След първия стих на сентенцията творбата превключва от „той“-мита в „него“-мита – фолклорностилизираното жалеене. Тя се опитва да съвмести жалеенето и възпяването, предлага поетичен свят, в който раненият герой се чувства комфортно. Сцената с милосърдните птици и вълка, а после омайната вечерна картина със звездното небе и самодивите създават контрапункт, внушават времеви кръговрат, битийна цялост и хармония, наслагват митологии. Тук са едни от най-високите художествени завоевания на творбата. И все пак метаморфозата, която героят претърпява, преминавайки от „той“- в „него“-позиция – от проклинащата уста към благата дума, от тъмнеещите очи към ведрия, почти празен поглед, от люшкането и конвулсиите към утихването на тялото, е метаморфоза твърде силна, та макар и обслужваща всеобщата хармония, та макар и заради, в името на героя – щом става дума за света на Ботев. Тя отваря зев в този свят, цената, с която се заплаща безсмъртието в „мене“-мита е твърде висока. Инверсията *„умиращ, но силен | обезсмъртен, но слаб“* остава да действа ерозиращо, самоподривно в творбата[12]. Ярката фонична структура, открояваща опозицията „той/него“ в пета строфа, е свидетелство за кодиране, травматично-дълбинно усещане на това противоречие.

В даден момент фолклорният мит бива прекъснат. Последната строфа (*„Но съмна вече!...“*) бива обичайно тълкувана като сепване, извеждане от унеса. Има и нещо повече: прекъсването е автопародийно. То иде по следите на *„летят и пеят, дорде осъмнат | и търсят духа на Караджата“*. За да разберем как и защо става това, нека най-напред се вгледаме в значението на глагола „осъмнат“. Той не е обикновен хронологически маркер, изразяващ точка в постъпателността на лирическия сюжет, а е знак за количество време. Както знаем от митологията, самодивите се подвизават в *„злото време“*, в *„глуа доба“* и изчезват, щом зазори (пропеят петлите)[13]. „Съмването“ не е хронологически ход, предприет от творбата, а е предварително зададена характеристика на самодивите. Аналогично на това *„Но съмна вече!“* не бива да се схваща в темпоралната си конкретност на „утро“, а е нетърпелив жест на самопрекъсване, ироничен апостроф към усилията на самодивите да намерят духа на Караджата и по-точно към определения им от митологията срок да сторят това (до съмването). Това обяснява защо последната строфа се озовава темпорално направо сред жежкото пладне с печащото слънце и кръвта. Вълкът от идиличната нощна картина е двусмислено пренесен, с обърнат, ре-митологизиращ знак взема участие в мъките на юнака.

Не съм склонен да схващам финала на „Хаджи Димитър“ като просветление. Но той не означава и голо отрицание на случилото се между двете многоточия в шестте строфи. Творбата носи порива по безсмъртие, тя формулира тезиса за духовното неумиране, но същевременно го

представя чрез фолклорния мит и като телесно неумиране, чрез жалеене, но и чрез възпяване, влиза във фолклорния мит, но същевременно не иска да се раздели с гордото страдание на юнака в отвъдната част, което спонтанно иска да увековечи. Накрая творбата се връща към индивидуалния мит. Казано накратко, тя поема едновременно много и трудносъчетаеми задачи.

„Не бива да се приема „Хаджи Димитър" за стихотворен уред, чиято цел е била преди всичко и само да изработи тази „основна идея", която е била заключена във въпросната сентенция – твърди Ц. Младенов, имайки предвид пета строфа (...) Всичко останало да се свежда до илюстрация (образна, конкретна), гарнитура, която ще улесни преглъщането на революционната хапка."[14]

Съгласен съм с това твърдение. Иронизирайки семплия подход („революционната хапка"), авторът същевременно не се дистанцира от представата за пета строфа като израз на дидактично капсулирана идея. Такава е впрочем рецептивната ѝ участ. Тя се разхвалва, оспорва или деконструира винаги „нацяло", в нравоучителната си строга монолитност, винаги като страна в спора, но никога неспореща със себе си.

Настоящият анализ се опитва да покаже скритите напрежения и колебания на строфата: веднъж между утвърждаване на уникалността и подвеждането ѝ под закона на всеобщността, втори път между избора на индивидуалния и фолклорния мит, между субектно/обектната позиция на героя. Сигнал за тези напрежения не са дискурсивни пролуки, а отклонения в комбинаторното и честотно поведение на граматически и звукови единици. Възможността да уловим и разчетем тези отклонения ни дава шанс да проникнем в неартикулирани, дълбинни смислови равнища на творбата.

Изкушавам се да приведа бегло още един пример на подобна кодираща функция на звуковата организация, отнасяща се до същата смислова опозиция „действие–бездействие" в друга Ботева творба. В стихотворението „В механата" тази опозиция се превръща в трагически непросветлен възел – творбата неразрешимо и трагично се разпъва между полюсите на тези състояния – в отрицанието на единия полюс и в невъзможността на лирическия субект да се идентифицира с другия. Докато в „Хаджи Димитър" противопоставянето между действие и бездействие може да бъде оприличено, условно казано, на „травматично безсъзнателно" на творбата, то във „В механата" това противопоставяне бушува в изказа, задава темата на стихотворението. В „Хаджи Димитър" гласът на лирическия субект заклинателно иска да отхвърли физическата смърт на героя; във „В механата" той в изстъпление диагностицира духовната гибел на колективния лирически герой (обединен прономинално в движението между „ние"–„вие" назоваване); гибел, която заплашва и „аз"-героя и която Иван Мешеков определя като „самопогребение".[15] И още едно уточнение: в „Хаджи Димитър" пасивността на лирическия герой е зададена отвън като принуда – на смъртното раня-

ване; на поетическата стилизация; докато във „В механата“ тя е резултат на избор на поведение.

В стихотворението „В механата“ безсилието приема формата на разминаване между слово и дело. Перформативността на възгласи като „Хайде на Балкана!“, на всякакви обещания, клетвени обвързвания, декларации за борба срещу поробителя остава непокрита с действия.

У Ботев, както знаем, словото е заредено с енергии, с магическа перформативност, насочена и към монументални и абстрактни адресати, които по презумпция са извън обсега на диалогов режим с лирическия субект: *„Плачи!“* („Обесването на Васил Левски“), *„Грей и ти, слънце“* („Хаджи Димитър“), заредено е с това, което Александър Кьосев нарича „жестовост“ на словото, „парадоксалното поетическо преобразуване на прагматическите характеристики на литературно-комуникативния акт“[16]. Словото у Ботев е самото дело. Поетът в някаква степен е схващал поезията си като предначертание, пророчество за онова, което ще се сбъдне в жизнения му път[17]. Толкова по-силно е огорчението, душевното страдание на личност, способна на такова „свръхпрагматизиране“ на словото при вида на кухата, нямаща намерение да се реализира в действия фразеология и реторика в граждански отговорни ситуации.

Изискването за проверка на словото чрез дело, отнесено към темата на „В механата“, е изразено в един от памфлетите на Ботев, публикуван във в-к „Знаме“ две години след отпечатването на стихотворението: *„Иди после това при изтрезнелия патриотин, който вчера е бил готов да се бори с Голиата и да даде джигера си за пилаф на революцията и помоли му се да* ***изпълни*** (подч. м. – Р. К.) *барем едно от вчерашните свои обещания и ти ще видиш, че политическия Лесепс ще да ти каже, че си луд или че не си още изтрезнял. Видите ли кои сме ние?“*[18]

„В механата“ се гради върху парадокса на желанието за забрава, което само по себе си е знак за невъзможността да се забрави: „В механата, дето залива с вино и гаси лъчите на съзнанието и съвестта си, те повече се разгарят в пламъците на мъката [...] и от средство да забрави, предизвиква пожар на съвестта, на незабравата.“[19]

Александър Кьосев открива и други парадокси: съчетават се „несъвместими речеви действия: изповед и обвинение“; лирическият „аз“ е дистанциран от глупците, с които спори и едновременно с това е един от тях, с чаша в ръка; пиянството е „самоубийствен, трагически акт на един чист човек“, „романтична поза“ и едновременно с това „обикновено“ и „непривлекателно“ пиянство; героят е в механата и заедно с това не е в нея“, художественият свят се ситуира противоречиво между „конкретното битово пространство и целокупното национално пространство.“[20]

Искам да се спра върху още един, неартикулиран в текста парадокс. Тази неистова творба при цялата си липса на задръжки, при помитащата всичко и разразяваща се докрай енергия на бичуването и самоомерзението е спестила нещо в изказа си, не го е доизговорила (!), а го е повери-

ла – колкото и да изглежда невероятно – на имплицитното внушение на звуковата структура.

Става дума за връзката между първите двустишия на шеста и осма строфа:

Пием, пеем буйни песни
и зъбим се на тирана;

и

коли, беси, бие, псува
и глоби народ поробен.

Паралелизмът на тези двойки стихове не е останал, разбира се, недовидян от нашето литературознание. Според тълкуването на Валери Стефанов „Прочутата глаголна градация „коли, беси, бие, псува..." е характеристика на тиранина, но тя е преди всичко нравствена стрела срещу бездействието на механата. Страшна, потискаща е енергията, действената мощ на тези глаголи, тя сякаш вика за съпротива, за преодоляване на игривото, палячовско звучене на „пием", „пеем", „зъбим се"[21].

В това вярно тълкуване второто двустишие е разчетено като отрицателен коментар на първото, автодеструктивен жест на творбата, обладаващ голяма художествена сила. Вторите два стиха се опитват да преодолеят онова, което твърдят предшестващите други два стиха, отправяйки към тях „нравствена стрела". Това безспорно е така. Остава въпросът обаче – какъв е механизмът на въпросното преодоляване (по-добре е да се каже „полемично отрицание"), образно казано – откъде и как се пуска стрелата?

Внимателното вглеждане в двете полустишия открива учудващо последователна, провеждана на различни езикови равнища симетрия: напрегнато кумулативно навързване на глаголи (последният от тях и в двата случая се въвежда чрез присъединителния съюз „и" (*„...и зъбим се", „...и глоби"*), което завършва с обекта на предикацията – пряко или косвено допълнение, и в двата случая абстрактно понятие (*„тирана", „народа"*). С двете поредици глаголи – ако пренесем погледа си на семантично равнище – се означават враждебни действия спрямо колективния обект.

На звуково равнище и в двете двустишия откриваме твърде сгъстена анафорична повторителност на билабиалните съгласни *п* и *б* в съчетание с ударените гласни *и*, *е*, *у* в глаголната част на стиховете и комбинация от сонорни съгласни *(р, н)* с широка гласна *(о, а)* в обектната им част:

пѝем, пѐем бу̀йни пѐсни и **зъ̀бим** се / **на** ти**рана**
коли, **бѐси, бѝе, псу̀ва** и **глобѝ** / **народ поробен**.

Граматико-фоничните показатели сякаш се стремят да изравнят противоположните по смисловото си съдържание двустишия. Какво означава това?

Нека съсредоточим вниманието си върху фоничния слой на творбата. Артикулационната мимика на сгъстеното начално повторение на билабиална съгласна *(п, б)* – *п...п...б...п...* може да изобрази, да стилизира фонологично спазмите на афекта, заекването от гняв, което тече (по-скоро вибрира) в смисловата структура на изказа. Но отвъд тази потенциална звукова изобразителност се забелязват друг вид, не по-малко важни, знакови потенции на звука – вече не изобразителни, а смислово-корелационни. Между различни, смислово противоположни глаголи се установява звуково сходство: *пием – бие, песни – беси*. Това кара да просветне между тях вторична смислова асоциация.

Размиването между идентичности, отнесено към лирическите персонажи в творбата, критиката е виждала в прехода между разграничаване на лирическия „аз" от лъжепатриотите и преминаване в техния лагер (*„Ний сме всинца с чаша в ръка"*). Групата в механата обаче независимо от това, дали „всинца" или присъстващите, от които лирическият „аз" се е изключил, при всички идентификационни трусове все пак се схваща като обособена, отделена от тиранина. Действията „с чаша в ръка" може да са маловажни („маловажните и празно-помпозни действия, ставащи в механата")[22], може да са безответни, да са квази-действия („Най-страшното в съдбата на народа – тиранските злодействия, са останали без закана или обвинение")[23], но във всеки случай между тях и действията на тирана идентификационните граници са ясно очертани. Граматическите и фоничните паралелизми обаче упорито искат да размият тези граници, да извършат смислова трансфузия между двете поредици действия, да поставят по някакъв парадоксално-тягостен начин знак за равенство между тях.

Вкарването на действията на тиранина в звуково-граматичната матрица на патриотите вече има смисъл на иронизиране. В „Хаджи Димитър", както се убедихме, звукът изрязва контурите на дълбоко опониращи представи в привидно нетърпящия смислови пролуки афористичен израз. Тук обратно – звукът свързва чрез иронично изравняване противоположни по семантика двойки стихове, пораждайки имплицитно нови, парадоксални значения. Ако се отърсим от навика да схващаме глаголните изречения в двете строфи като хаотично нахвърляни в пристъпа на лирическата емоция лексикални единици и от друга страна, разчленим хипнотично действащия в своята цялост звуков пласт на корелативни звуково-смислови участъци, съзираме нещо по-специално отвъд общата констатация за паралелизъм. Двете групи глаголи се оказват свързани почленно, т. е. между тях се очертава тенденцията към взаимно-еднозначни съответствия, към някакъв странен изоморфизъм. Върлуванията и безчинствата на народните поробители имат смислово-„задкадрово" присъствие по протежение на цялата творба и споменаването за тях в дадена нейна точка има значението на укоряващо, заклеймяващо напомняне. Но художествената логика на творбата е многомерна и покрай горното тя се опитва да загатне и нещо друго. Споменатото глаголно съответствие представя действията на поробителите като предизвикани, породени, като реакция на патриотичните жестикулации. Гла-

голната поредица *„Пием, пеем буйни песни / и зъбим се...“* съдържа гълтателни, аспираторни и мимически действия, градирани по признака „заплаха, отправена към тирана“ – интровертна реакция (пиене) – артикулирана закана (буйно пеене), мимически израз на заканата (зъбене). На тези предизвикателства тиранинът отговаря не как да е, а „дистрибутивно“ – той иронизира всеки пиянски жест на въображаема съпротива, като му отговаря с реално, жестоко действие, което резонира основния „чувствен белег“ на предизвикателството: на зъбенето, конотиращо „ухапване“ – оттам признакът „впиване“, „забиване“, „пронизване“ (на плът) – отговаря коленето; на аспираторния жест буйно пеене („с цяло гърло“) отговор е бесенето (стягане на гърлото). Осма строфа започва да развива пружината на възходящата градация в обратна посока, създавайки огледален образ на смислово-интонационното движение в шеста строфа[24]. Най-ниската точка в изреждания на шеста строфа е първата дума *пия*. Съответно най-ниската точка в интензитета на мъките и страданията, които разкрива шеста строфа, е обратно – последната дума *глоби*, съдържаща същия звуков елемент. Пълна симетрия в това движение отсъства, а и не бива да се търси – абсолютната системност не е идеал за художествената творба.

В един от своите смислови планове „В механата“ извършва поразителна идентификация на действията в механата с безчинствата на тираните. По логиката на някакъв гротесков съглашателски сценарий сякаш безчинствата са продължение и следствие на патриотичните жестове, инициирани са от тях или казано обратно – патриотичните жестове следват посоката на безчинствата. Най-необузданата и поривна Ботева творба изрича *не*, а внушава може би най-горчивия сарказъм, на който е била способна неговата поезия, чрез една от най-изтънчените си алюзии.

Свидетелство за подобно тълкуване дава самият Ботев. В цитирания вече памфлет, публикуван във в-к „Знаме“, наистина по конкретен повод, честването на 24 май, той пише, сякаш връщайки ни в атмосферата на стихотворението „В механата“ и доизричайки и експлицирайки някои негови внушения: *„Патриоти сме ние, дордето сме пиени. У нас на тоя празник патриотите четат слова и речи (...) пият и се веселят; а в това същото време пред тежките и безчовечните страдания на народът* ***вдигат тостове за здравието на тирана, за дълголетието на робството*** (курс. м. – Р. К.) *и за щастието на глупците. На тоя свещен и тържествен за нас празник вие ще чуете, че патриотите реват „Да живее робът! Да живее нашият милостив тиранин! Да живеят нашите калимавки! Да живеят пиевиците на народът! Да живее нашата всеобща подлост!“*[25]

Съществува възглед за Ботевата музикалност, който се отнася скептично към римата, алитерацията, асонансите и пр. звукови фигури като към външни изразни средства и търси „вътрешната музика – музиката на чувството, музикалната мисъл у Ботьова“[26]. Един по-филологически подход черпи наблюденията си тъкмо от „външната“ фонична организираност – звуковите повторения – рими, алитерации и пр., като им вменя-

ва априорни и в същата степен произволни значения, без каквато и да е аналитична операция[27]. Съществува и трети път – звуковите честоти и техните конфигурации могат да бъдат тълкувани като безсъзнателно на текста, като криптограми – симптоми на неизразени и изтласкани идеи и психически състояния, чието откриване реконсктруира драматични зони – (раздвояване, напрежения) в концепирането на творбата. Без тези скрито присъстващи идеи текстът може да изглежда по-монолитен, а нашият тълкувателски поглед монистично бистър, но от това не печели творбата и нейното смислово богатство. Звуковата организираност на текста може да бъде неизмеримо далеч от семплата представа за чисто декоративна функция, поемайки отговорни смислотворни задачи. Ботевата поезия е образец за илюстриране на тези възможности.

БЕЛЕЖКИ

[1] **Жечев, Т.** Три опита за Христо Ботев. – В: *История* и литература. С., 1982, с. 68–81.

[2] Пресилено, едностранчиво е да се твърди, че „на Ботевата поетика и стилистика е чуждо всичко отвлечено, умозрително, всякаква дидактика и поучение". (**Жечев, Т.** Цит. съч., с. 73.) В един дял от поезията си Ботев говори тъкмо дидактично (това е най-меката дума) за пределно общи неща (свързани с търпението на народа, страданието му, борбата за свобода и пр.), съждения, които не израстват от „частния пример" по посока към общото, а боравят с общи категории, включени обаче в инсценировката – и това е вторият момент и особеното у Ботев – на пластични, със силен превес на телесността, метафоризации. В дадения случай в „Хаджи Димитър" щом признаваме, че е налице сентенция, няма как да се разминем с обобщителността.

[3] **Хаджов, И.** За нормализацията на един стих у Ботева. – *Бълг. ез.*, 1954, № 4, с. 365.

[4] Едва ли е убедително обяснението, че „той" в дадения случай действа със значението, което има в народните говори – „бива ту л. мест. за 3 л., ту показат. мест. м. р." (с. 365). В поезията на Ботев подобна омонимия не се среща никъде, в посочваща функция той употребява само показателни, а не лични местоимения (срв. „тоз ли, що спасителя прободе" и много други примери). „Той[1] – твърди по-нататък Хаджов – попада в израз на мисъл с универсално значение (...) и неговото значение се изпълва с известна отсянка от универсализацията на философията-мъдрост." (пак там). Субектът в едно съждение не може да поеме само „отсянка от онова, което изразява съвместно с предиката. И после – какво значи „попада" в израза на мисълта? Изразът сякаш тече от само себе си, без да се нуждае от субект, на който се приписва нещо, та личното местоимение попада в него като залутан пътник. Въпросът трябва да се отмести в друга посока – как и защо се извършва въпросното „попадане" или по-точно казано попадение.

[5] **Хаджикосев, С.** Началото на началата. – *Лит. фронт*, № 40, 1 окт. 1981.

[6] **Камбуров, Д.** Сърце и разум у Ботев и Никола Георгиев. – В: *Анархистът* законодател. Сб. в чест на 60-год. на проф. Н. Георгиев. С., 1997, с. 267–298.

[7] **Георгиев, Н.** Ботевата балада „Хаджи Димитър". (Опит за разбор). – В: *Георгиев, Н.* Сто и двадесет литературни години. С., 1992, с. 47.

[8] **Младенов, Ц.** Ботевият „Хаджи Димитър“ и неговите интерпретации. – В: *Българската* мяра в литературата. В 3 т. Т. 3. С., 1999, с. 199.

[9] „Тази неудържима отзивна натура [...] изключва за него забравата, примирението, компромиса, изключва дори почивката. За нея, за тая кондензирана, набрана (през „вековe“) „страшна сила“ на социалното чувство – свес на решителна историческа акция, има само едно непрекъснато „напред“ [...] единственото спиране е изчерпването ѝ до капка.“ (**Мешеков, И.** Христо Ботев. Поет и гений. С., 1936, с. 65.)

[10] Такъв избор познава не само поезията, но и реалният живот. При това с предаване тялото на съвсем буквално, а не метафорично взривяване. Идва ми на ум свидетелството за молбата на очакващи да бъдат екзекутирани участници в Сипайското въстание в Индия през 1857 г. Молба за „почетна смърт“ – да бъдат разкъсани върху дулото на оръдие, а не обесени. Тук се допираме до дълбоко сходни изживявания на „честолюбието“ на борческото тяло.

[11] „Надчовешкото величие на подвига облъхва с безсмъртие и смъртната плът и в този горещ лъх, колкото *свръхестествен*, толкова и *земен* (курс. м. – Р. К.) диша Ботевската стихия на мъката и непримирението.“ (**Георгиев, Н.** Цит. съч., с. 31)

[12] Ц. Младенов съзира „трагическа ирония“ в „тази лекота, с която се извършва всичко във въображаемата, освободена от законите на материята действителност“. (Цит. съч., с. 207)

[13] **Георгиева, И.** Българска народна митология. С., 1983, с. 114.

[14] **Младенов, Ц.** Цит. съч., с. 197–198.

[15] **Мешеков, И.** Цит. съч., с. 35.

[16] **Кьосев, А.** Речев жест и метафоричност в поезията на Христо Ботев. – *Лит. история*, 17, 1988, с. 18–25.

[17] „Аз съм весел и радостта ми няма граница, като си наумя, че „Моята молитва“ се сбъдва.“ (Писмо на Ботев до Ив. Грудов, Ив. Кавалджиев и Г. Странски от кораба „Радецки“. – В: **Ботев, Х.** Събрани съчинения. В 3 т. Т. 3. С., 1976, с. 238–239).

[18] **Ботев, Х.** Празнуването на Кирил и Методий. – *Знаме*, № 15, 9 май 1875. Цит. по: **Ботев, Х.** Събрани съчинения. В 3 т. Т. 2. С., 1976, с. 108.

[19] **Мешеков, И.** Цит. съч., с. 36.

[20] **Кьосев, А.** Трагическите парадокси на „В механата“ в български литературен контекст. – *Лит. вестник*, № 42, 26 окт.–1 ноем. 1992, с. 6.

[21] **Стефанов, В.** Имената на времето. С., 1988, с. 18.

[22] Пак там, с. 16.

[23] **Кьосев, А.** Цит. съч., с. 6.

[24] Което обяснява „прочутата и „необяснима“ нисходяща градация“. Пак там.

[25] **Ботев, Х.** Празнуването на Кирил и Методий. Цит. съч., с. 107–108.

[26] **Мешеков, И.** Цит. съч., с. 58.

[27] „... имаме проточеното и рисуващо бавно движение на ралото *е* в „след него сееш семе“ (**Арнаудов, М.** Психология на литературното творчество. С., 1965, с. 503); „Прочетете тези мелодични стихове още веднъж и се вслушайте в продължителната музика на това *е*: то звучи напевно, протяжно и тъй много наподобява тая песен, която иде монотонна из глъбините на горите и минува като някакъв одухотворен лъх.“ (**Пенев, Б.** Христо Ботев. С., 1931, с. 53–54.)

Камен Михайлов
Институт за литература – БАН

Стиховоорганизационна контекстуалност на Ботевата поезия

Разглеждането на въпроса за стиховата организация в поезията на Христо Ботев изисква съпоставянето и осмислянето на типовете контекстуалност, в които то е било полагано. Тези типове контекстуалност пък от своя страна са били обуславяни от актуалните идеи в теорията за стиха. В тази посока не се налага да възстановявам схващанията през времето, тъй като независимо от своята продуктивност или непродуктивност старото е било забравяно и следователно – преживявало е собствената деактуализация, отпадало е от парадигмата на научните търсения. Властващата концепция относно ритмизирания текст за дълго време се установява чрез представата за тип симетрична структура, която естествено се усъвършенства в посока от елементарния силабизъм (повторението на еднакъв брой срички) през усложнения силабизъм (включването на цезури и рими) към силаботонизма (правилното повторение на схематични сегменти от две или три стъпки, в които ударените и неударени срички запазват едно и също положение). Във всички случаи обаче обект на изследване е **непрекъснато звучащата реч**.

Сериозен, бих казал – революционен принос на стихознанието от 50-те години на XX в. е разбирането, че стихът е съчетание от звучене и **незвучене**[1]. В областта на музиката подобно становище „работи" още през средата на XIX в., въведено, както се оказва, от Хектор Берлиоз[2]. Оттук нататък прецизирането на представата ще приеме посоката на сегментиране на речевия поток[3]. В по-голяма степен интуитивно, а понякога и с опити за формулиране бива утвърждавано убеждението, че установените по подобие на ритмическите стъпки в древногръцката поезия стихови единици не могат да обяснят редица прояви в литературната практика. Голяма активност показаха изследователите в областта на лингвостихознанието. Започнаха да се решават статистически задачи, отговарящи на въпроса: в конкретен език какви са възможностите за ритмическо „свързване" на единиците в речевия поток[4]; естествен или изкуствен път за специфична организираност е това; вършейки своята работа, поетите се поддават на (улавят) характерните възможности за съчетаване на сегментите или противоборстват активно на речевите потоци[5]. Определено нов скок напред бе въвеждането на представата за дисметрична стихова ор-

ганизация, отразяваща нови и неподозирани възможности за сглобяване на поетическите текстове[6]. В случая не изтъквам отделни разработки върху т. нар. „бароков“ стих в българската поетическа практика[7] – те в крайна сметка прилагаха чужди образци и засягаха странични явления: например Христофор Жефарович и неговата „Стематография“. Докато явлението „дисметризъм“ обхваща ежедневната културна битийност на българския възрожденец – това са стиховете в старата църковно-религиозна литература, които са задължителен елемент във всяка неделна служба. Такъв характер имат химничната поезия[8], проложните жития, някои специализирани молитвени или кодификационни текстове. Сега вече не мога да не припомня, че целият този развой очертава едно усложнено завръщане към представите за стиха във византийската и латинската традиции[9]. Този път на усложняване и обогатяване на схващанията за стиховите структури бе повторен и от българското стихознание. В работи на М. Янакиев[10], Л. Андрейчин[11], К. Топалов[12] се утвърди контекстуалност за симетричния силаботонически стих с повишена роля на средистишната цезура и при определено въздействие на фолклорния силабизъм. Наблюденията в основата си са точни и трудно могат да бъдат оспорени. Същевременно в една друга контекстуалност – тази на нерешените проблеми – редица автори изказват своята съпротива спрямо изградената схема. Размишлявайки върху „енергията на стиха“ (а не на словото), този път те са успели не само да почувстват недостатъчността на разпространените обяснения, но и да подскажат и дори да формулират отделни изключително съществени белези.

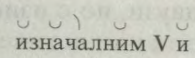
На първо място ще посоча поета, но също и оперативен критик, философ по образование Атанас Далчев[13]. Това, което той изтъква, изпреварва с десетилетия разбирането за Ботевата стихова организация. Ето основните авторски наблюдения: а) липса на ритмически стъпки („у него никакви „стъпки“ няма да намерим“; „кой може да каже в каква стъпка е написан „Хаджи Димитър“ и ямб ли е, или хорей стихотворението „До моето първо либе“); б) римата не изпълнява съществена функция; в) стиховата организация се гради върху редуването на „звучене“ и „мълчание“; г) повишената роля на цезурата се състои в обособяването на отделната дума в рамките на речевия поток – използваният термин за явлението е „словесен ритъм“ (цезурата „разделя стиха на по-къси и по-подвижни части... внася едно редуване на думи и мълчания“); д) принципът на изграждане е симетричен („редуване на еднакви словесни дължини“, за постигането на което Хр. Ботев използва 2 и дори 3 цезури). В това Ат. Далчев вижда действителното обяснение на проблема, че „ритъмът и броят на сричките са недостатъчни, за да се разбере стиховата организация“ у Хр. Ботев.

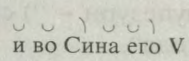
Както се вижда, продуктивните наблюдения са твърде много, особено като се има предвид, че теорията на стиха още не е достигнала до редица принципи, предусетени от българския критик. Посоката на осмисляне се продължава в наши дни от Р. Кунчева[14]. Нейни опорни схва-

щания са: а) силаботоническа и народна метрика функционират успоредно и се създават преходни форми между тях[15] – точна предпоставка е условието, че времето на Хр. Ботев се характеризира със „засрещането“ между писмена и устна култура; б) влиянието на фолклора върху Ботевата поезия започва от записването на народните песни и възприемането им като писмен текст – стават активни силаботоническите показатели; за това спомага и отделянето на песента от мелодията[16]; в) интонацията у Хр. Ботев е „мотивирана синтактично и семантично“[17]; г) важен елемент е разпадането на синтагмите, което поетът осъществява[18]; д) изясняват се в детайли използваните от Хр. Ботев силабически размери в сравнение с народнопесенните, при което се установяват настъпилите интонационни трансформации, префункционирането на синтагмите чрез механизмите на синтактичната и семантична мотивация. Очевидността на изгражданата по подобен начин контекстуалност, в която се поставят и осмислят Ботевите стихове, сякаш е не само естествена, но и единствено допустима. Близостта до народнопесенния силабизъм при стриктно спазване на броя на сричките за всеки отделен стих е даденост, с която не може да не се съобразява който и да е изследовател на Ботевата поезия. И все пак.

Освен фолклорната традиция през епохата на Българското възраждане много активно въздейства и християнскорелигиозната. Тя е не само практика в храмовата комуникация, но и задълго се явява необходимо изискване по отношение на даскалските способности: заемането на длъжността е зависело от способността на лицето да пее в черква, да произнася слова и да преподава църковнославянските текстове. Тази речева практика въздейства точно толкова върху съзнанието на възрожденския българин, колкото и народните песни. Нещо повече, в училищата се извършват така наречените декламационни упражнения, които представляват „превръщане на проза в стихове и обратно“. При тази операция, разбира се, се спазват принципите на „църковнославянската поезия“, а не на народната песен. Ето защо смятам, че е необходимо Ботевата поезия да се постави в контекстуалността на реторическата поезия, чиито образци се различават от класическата „дисметрична поезия“, разпространена на Изток и Запад[19], и която се появява в силно променен вид (и концептуалност за нея) по нашите земи. За илюстрация ще припомня, че според нормите на този вид стихово изграждане са сътворени такива текстове като молитвите, възхвалните фрагменти (част от литургията), самият символ на християнската вяра. Нека погледнем началото на това произведение[20]:

Верую V во единаго Бога, V Отца вседержителя V
творца небесу V и земли,
видимим же всем V и невидимим,


изначалним V и безконечним;

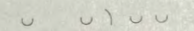

и во Сина его V Исуса Христа...[21]

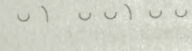
Още тук могат да се забележат принципите на реторическото стихосложение[22]. Нека се опитам да ги систематизирам:

А. Подреждане според разбирането за звучене и мълчание. Изговаряният речеви поток се разделя на отделни отрязъци, които са интонационно и смислово обособени. Границите им са „зададени" чрез системата от цезури и полуцезури, които са едновременно постоянни и подтискани от логическото ударение в текста. Голяма роля при тях играят лексикалните или фразови повторения (напр. съюзът „и" в горния случай). Интонационната обусловеност на подобен вид текстове се изучава във възрожденските килийни училища и се означава чрез термина „канерване" (вариант „канерхане").

Б. Асиметрично разположение и разгръщане на изговорните отрязъци. В това отношение, ако първият произносим сегмент (за краткост нататък – „срез") се състои от 4 срички, то следва да се очаква, че следващият го ще нарастне (или намалее) с **една**. Това би разрушило силаботоническата организация, но е задължителен принцип на реторическата. Такъв случай имаме в 4-ия стих на цитирания по-горе текст: „изначалним V и безконечним" (4:5). От гледна точка на удареността в срезовете тя също изявява линейно асиметричен характер: там, където в единия срез има ударение, в следходния или подредния има неударение и обратно. Нека обърнем внимание на 2-ия и 3-ия срез от първия стих („во единаго Бога V Отца вседержителя"). И двата се състоят от еднакъв брой срички – 7. Но, внимание! – вторият е задължително разподобен спрямо първия посредством внасянето на допълнителна семантична полуцезура. Това превръща съотношението от симетрично (типа 7:7) в асиметрично (типа 7 : 2 + 5). Подредени една под друга, ударенията маркират следното несъвпадение:

Лексикалната (в отличие от изговорно-потоковата) интонация бележи надредно и усложнено равнище на асиметричност:


спрямо



Независимо че думите при изговаряне заличават своите граници, в поетически текстове никой не би произнесъл „воединагобога отцавсе-

държителя“, а макар и без необходимите паузи, но с изискванията на учленяването, с възможностите на интонацията или логическото наблягане (именно това явление ще означавам с полуцезури – ^) слухово ще доловим: „во единаго бога V отца ^ вседържителя“.

Сега вече ясно проличава една от съществените норми: липсата на линейна симетричност (точно повторение на срезовете) е заменена от кръгова симетричност (принципа на обратния огледален образ). И действително – ако вземем за разделна граница на изговорния поток цезурата между двата среза, ще установим пълното им съвпадение в обратен ред:

⏑ ⏑⏌⏑⏑ ⏌⏑ спрямо ⏑⏌ ⏑⏑⏌⏑⏑

Това е известно дори на студентите в музикалните школи като една от възможностите за продължаване-нарастване на музикалната фраза. Относно сходните кодове на мелодичното и словесно-реторическото изразяване съществува сериозна традиция в средновековните произведения, чийто средищен център представляват трудовете на Раймонд Люли.

В. Организацията на реторическата ритмизирана структура изисква съчетаването на срезове с ударно звучене (кратки по произносимост) със срезове с нарастнала, респ. намаляла произносимост (но според принципа за асиметричността), и със срезове с непрекъснато звучене. Такъв характер има „математическото“ съставяне на цитирания „Символ-Верую“[23]. Четирите стиха могат да бъдат изобразени по следния начин:

1-ви	3	:	7	:	/2	+	5/	=	17 срички
2-ри	2	+	3	+	/1	+	2/	=	8 срички
3-ти	/4	+	1/	+	/1	+	4/	=	10 срички
4-ти	4	+	/1	+	4/			=	9 срички

Знаците „+“ означават, че в изговорно-потоково отношение тези срезове представляват непрекъснато звучене спрямо накъсаната реч в първия и петия стих.

Нека проверим направените наблюдения върху едно възрожденско стихотворение, написано от монах Натанаил и Захари Княжески:

О, ВЕТРЕ СЕВЕРНИ

⏌ ⏌ ⏑⏌⏑ ⏑ ⏑ ⏑⏌⏑⏑⏌

О, Ветре северни, V на Болгария повей /6+7/

⏑⏑ ⏑⏌⏑⏌⏑ ⏑⏌⏑⏑⏌

и от очите нейни V мъглата развей. /7+5/

⏌ ⏌⏑⏑⏌ ⏑

О, Северное слънце, /7/

пусти твои светлия лучи, /9/

открий умните нейни очи! /9/

Не остана веки ^ на никого вярна надежда /6+9/

като сестра ^ да я облече ^ в светла одежда. /4+5+5/

На тебе само тя се надява, /10/

като жадна земя ^ дъжд ожидава. /6+5/

Първият срез на първия стих се състои от 6 срички, вторият – от 7: асиметрично нарастване с една. Третият срез повтаря втория като обратен огледален образ, но за да се разподоби конструкцията в границите на първите два стиха, четвъртият срез е от 5 срички: намаляване с една спрямо първия срез, който му е съответен, според принципа на кръговото повторение. Асиметрично са разположени и паузите (основните цезури), които потвърждават „преобърнатия огледален образ". Подчинена на нормите е и удареността. Спрямо съществуващата ос на симетрия в стиховете (делитба са основните цезури) изговорните отрязъци представят също така „обратното огледално изграждане" с необходимото разподобяване в крайната „стъпка"[24]. Ето как изглеждат първите два стиха:

I ст. ⏝ ⏝ ⏝ v ⏝ ⏝ ⏝ ⏝

Лексикалните изговорни единици представят картината на линейното нарастване с едно (1:2:3) в първия срез и разподобяването на принципа във втория срез (1:4:2). Разподобени са и ударените в срезовете: женска спрямо мъжка клаузула и формирането на ритмиката чрез съчетаването на спондей (непълен), хорей, дактил спрямо перихий (непълен), удължен амфибрахий, ямб.

II ст. ⏝ ⏝ ⏝ ⏝ v ⏝ ⏝

С изоставяне на първите две неударени срички (те са отделни думи – проклитики), защото се оказват извън оста на симетрия, е конструиран обратен огледален образ, като вместо хорей е поставен ямб (разподобяване) при запазване на амфибрахия (симетризъм). Взаимоотношенията обаче не свършват дотук. Те продължават и по оста на **несиметрия**. Целият стих е организиран според принципа на асиметричното редуциране: три изговорни групи спрямо две. Според началната точка на разгръщане на ритмизирания фрагмент там, където има две срички (две-

те проклитики), намираме три срички (думата „мъглата“); следва разгръщане на математизираното отношение 3:2 („очите“ спрямо „развей“). Удареностите в съпоставяните срезове съвпадат при „задължителното“ разподобяване – редуцирането с една неударена сричка, при което се променя клаузулното съответствие. Най-накрая – последната изговорна „фраза“ остава съпоставима с „шва“ (нулева) конструкция: 2:0. Настина става дума за „чисто музикално“ **разгръщане** на интонационната фраза (първата част на стиха – до цезурата) и **приключването** ѝ (частта от стиха след цезурата). Това не е единствената възможност – въпреки сложната математическа схема, която изпълнява реторическият поет. Интонационната конструкция би могла да завърши и посредством две двусрични стъпки (вместо трисрична и двусрична), които са изградени според принципа на обратния огледален образ. Такова би било съчетанието на хорей с ямб. Стихът би придобил следния облик:

⏑ ⏓ ⏑ v ⏑ ⏓

Произнасяйки означеното на глас, можем да почувстваме поне две неща. Първо – как е възможно асиметрично нарастване или редуциране без срив на стиховата организация. Второ – как принципите на звучене диктуват възможностите за разгръщане и завършване на интонационните фрази. Достатъчно е да извършим още една хипотетична операция, за да установим, че **случайни** разместванията биха нарушили търсения и постигнат ритъм. Достатъчно е във втория срез да разменим местата на двете стъпки:

⏑ ⏓ ⏑ v ⏓ ⏑

В какво се състои силата на разпада? В линейното уподобяване, което бележи типа: амфибрахий – ямб (разлика в една неударена сричка) и пълното повторение на хореичната стъпка. Следователно може да се заключи, че уподобяването е по-често принцип на разгръщане на интонационната фраза, докато разподобяването – на приключването ѝ.

Контакувайки и усвоявайки (интуитивно, но също и рационално) принципите на фолклорната и реторическата стихова организация, Христо Ботев създава своя, оригинална. Само че процесът представлява усложнено творческо възпроизвеждане на предходния ритмично-структурен опит. Разглеждайки поетическото наследство на изтъкнатия възрожденец, следва да ни интересува как неговата стихова структура се противопоставя на случайната ритмика, възникваща в езика, и на утвърдените клишета от фолклора и старата църковно-религиозна литература. Христо Ботев е познавал добре стриктното спазване на прозойдичните фактори – канерването, но в своята собствена творческа дейност той не го спазва, а го нарушава. И за да изясним проблема за оригиналността, твърде уподобяващ изводите на интуитивната школа от 50-те години, която

на? Или така е убедително **с оглед определени теоретични изисквания**? За да започнем да отговаряме на този въпрос, следва да установим **откога** започват да се разпространяват народните песни под формата на четими и/или произнасяни речеви (а вече не като мелодични) текстове. Това няма да ни затрудни особено. Неопровержимата статистика показва, че до отпечатването на първия сборник с народни песни (1842 г. от Ив. Богоров) няма нищо друго, което може да се възприеме като запис на фолклор (т. е. песен, освобождаваща се от мелодичната си обвързаност), като в същото време са налице 3 жития със служби и 4 молебни канона (въздействието на църковно-религиозната традиция е налице). Разбира се, наложително е да добавим многобройните правописни псалтири, които се използват като учебници в училищата. До 1852 г. картината се задълбочава: още 7 жития, 2 служби, 8 молебни канона, 4 псалтира – срещу **една** сбирка със записани народни песни (на Н. Геров), която всъщност не бива да влиза в сметките поради факта, че излиза в списанието на Императорската академия на науките (Санкт Петербург) и изобщо не достига до българския читател. (Впрочем книжката липсва и в съвременните български библиотеки.) Същевременно процесите, които наблюдаваме, изявяват знаменателна активност както в произведения на първите възрожденски стихотворци, така и у Чинтулов, Раковски, Славейков... Явно отбелязаното въздействие (на демелодизираната народна песен върху новата българска поезия) следва да се отнесе към 70-те години на XIX в. Дотогава е силно реторическото влияние по линията на църковно-религиозната практика, наред с нововъзрожденските тенденции, разбира се (образците на балканска и европейска поезия). И още нещо: може да се констатира определен натиск и от страна на народната песен, но в битността ѝ на **мелодизиран** текст. Както е известно във фолклористиката, именно там се утвърждава практиката думата да се напасва към изпяваната мелодична фраза без оглед на лексикалната прозойдия. Именно по такъв начин ще я намерим в стихотворения на всички възрожденски поети до 60-те години на XIX в., пък и по-късно. В случая имам предвид променените ударения в **една и съща** лексикална форма, въпреки че би трябвало да се включат и напасваните думи с променен облик от типа: българ и болгарин, юнаци и юнци, против и противу и пр. Нека илюстрирам с примери от „първомайстора“ Славейков:

СЪРЦЕ и СЪРЦЕ; ЛИЦЕ и ЛИЦЕ; ЛЕЕТЕ и ЛЕЕТЕ; ЯДОВЕ и ЯДОВЕ;

ЩО СИ и ЩО СИ; ПОХВАЛА и ПОХВАЛА; ЛЕКАРИ и ЛЕКАРИ и пр.

В противовес е влиянието на религиозните текстове, поради което в римните съответствия се явяват променени облици на думите с цел графично съвпадение: типът **обсебя – тебя**, **поклащаш – преобращаш** и пр.

на? Или така е убедително **с оглед определени теоретични изисквания**? За да започнем да отговаряме на този въпрос, следва да установим **откога** започват да се разпространяват народните песни под формата на четими и/или произнасяни речеви (а вече не като мелодични) текстове. Това няма да ни затрудни особено. Неопровержимата статистика показва, че до отпечатването на първия сборник с народни песни (1842 г. от Ив. Богоров) няма нищо друго, което може да се възприеме като запис на фолклор (т. е. песен, освобождаваща се от мелодичната си обвързаност), като в същото време са налице 3 жития със служби и 4 молебни канона (въздействието на църковно-религиозната традиция е налице). Разбира се, наложително е да добавим многобройните правописни псалтири, които се използват като учебници в училищата. До 1852 г. картината се задълбочава: още 7 жития, 2 служби, 8 молебни канона, 4 псалтира – срещу **една** сбирка със записани народни песни (на Н. Геров), която всъщност не бива да влиза в сметките поради факта, че излиза в списанието на Императорската академия на науките (Санкт Петербург) и изобщо не достига до българския читател. (Впрочем книжката липсва и в съвременните български библиотеки.) Същевременно процесите, които наблюдаваме, изявяват знаменателна активност както в произведения на първите възрожденски стихотворци, така и у Чинтулов, Раковски, Славейков... Явно отбелязаното въздействие (на демелодизираната народна песен върху новата българска поезия) следва да се отнесе към 70-те години на XIX в. Дотогава е силно реторическото влияние по линията на църковно-религиозната практика, наред с нововъзрожденските тенденции, разбира се (образците на балканска и европейска поезия). И още нещо: може да се констатира определен натиск и от страна на народната песен, но в битността ѝ на **мелодизиран** текст. Както е известно във фолклористиката, именно там се утвърждава практиката думата да се напасва към изпяваната мелодична фраза без оглед на лексикалната прозойдия. Именно по такъв начин ще я намерим в стихотворения на всички възрожденски поети до 60-те години на XIX в., пък и по-късно. В случая имам предвид променените ударения в **една и съща** лексикална форма, въпреки че би трябвало да се включат и напасваните думи с променен облик от типа: българ и болгарин, юнаци и юнци, против и противу и пр. Нека илюстрирам с примери от „първомайстора“ Славейков:

СЪРЦЕ и СЪРЦЕ; ЛИЦЕ и ЛИЦЕ; ЛЕЕТЕ и ЛЕЕТЕ; ЯДОВЕ и ЯДОВЕ;

ЩО СИ и ЩО СИ; ПОХВАЛА и ПОХВАЛА; ЛЕКАРИ и ЛЕКАРИ и пр.

В противовес е влиянието на религиозните текстове, поради което в римните съответствия се явяват променени облици на думите с цел графично съвпадение: типът **обсебя – тебя**, **поклащаш – преобращаш** и пр.

Нека погледнем сега друг пример, който, за разлика от класическия дисметрически стих („О, Ветре северни“), представя една извънредно съществена тенденция – към симетризиране на отделни елементи от структурата. Това е разпространеният и обикнат жанр ридание („плач“) в църковно-религиозната традиция. Авторът е Неофит Бозвели и извършеното от него очертава размерите на нововъзрожденската трансформация по отношение на идейно-тематичните посоки в една „старостна“ форма[25]:

Ах! ^ Болгария, V всеокаянная ^ Болгария!

Скоро умилно призови пророка Йеремия!

На планината ^ най-високо да ся каче!

Жалостно да тя нарежда ^ и умилно оплаче!

Защо, ^ кой от другите ^ рода си возненавижда

както нашего рода, V друг другиго да обижда?

Ето и цифровото изражение на срезовете:

| | | |

новните гласни звукове „а“ и „о“; запазване и на редуването им „а–о“ при затруднена проходност между тях (групите „ст“ – „шт/щ“ – „кт“).

Сега нека се вгледаме в метрическата схема на изговаряните отрязъци (цифровото изражение на срезовете). Веднага се набива в очи „математизираният“ способ за постигане на мелодиката на речта. Първият стих е изграден от два обособени интонационни среза, които изразяват отношението 5:10. Вътре във всеки от тях обаче съществуват по две изговорни групи с по-малка степен на обособеност, които усложняват общата конструкция: 1:4 – 6:4. Първите, съответстващи си асиметрично сегменти, бележат нарастване с 5; вторите симетризират отношението (4 спрямо 4). Като цяло това е стих, чиито основни характеристики се градят върху накъсаността: **при четири използвани думи** тя достига **четири разпада на говорния поток**. Или ако си послужим с относителни дялове – това са сто процента от възможностите (напомням, че пауза в началото на говорния поток не е възможна!). Както би следвало да се очаква, следващият стих бележи графика на непрекъсната произносимост: не случайно и използваните думи са само две при максимално удължаване на сричковия им обем (тяхната обща стойност трябва да достигне 15). Този установен ред бива продължен и нататък в произведението[26].

Необходимо е да се изтъкне фактът, че реторическата поезия създава стихови единици с по-голяма степен на обособеност, което дава възможност за различни съотнасяния в сравнение със силаботоническата организация. При нея основната и почти единствена възможност е: предходен стих–опорен стих–следходен стих. Или казано с други думи – тя възпроизвежда хронологичната подредба, която за стихотворението е едновременно и пространствена. Всички връзки се оказват върху плоскостта на тази система. При реторическата поезия възникват съотнасяния на който и да е стих с всички останали – в случая имам превид именно интонационно-метричните характеристики, защото семантичните условия позволяват на фразовите конструкции да се обвързват по силата на други закони. Най-кратко и най-общо казано, такива са принципите, които представляват предходна стиховоорганизационна практика за Хр. Ботев и нея той следва в своята собствена поетическа дейност. Остава само да проверим валидността на установеното и по отношение на поставените като обект на изследване произведения.

I пример:

Ти ли си ^ мале V тъй жално ^ пела, 10

ти ли си ^ мене V три годин ^ клела; 10

та скитник ходя злочестен ази 10

и срещам това ^ що душа мрази. 10

Бащино ли ^ съм ^ пропил имане, 10

тебе ли ^ покрих ^ с дълбоки рани, 10

та ^ мойта младост, ^ мале, ^ зелена 10

съхне и вехне люто язвена. 10

Известно е, че Ботевите стихотворения се характеризират със срички симетризъм – затова на този въпрос няма да се спирам. Както посочват обаче изследователи като Ат. Далчев, М. Янакиев, Р. Кунчева, ролята на въведените от поета паузи сегментират изговорния поток по начин, който придобива важна стиховоорганизационна роля. Аз ще отида още по-нататък: именно тази сегментация е един от най-съществените способи, избрани от Хр. Ботев за **разрушаване** на силабическата симетрия. Ето как изглежда например цитираното „Майце си“ в количествено отношение:

3 + 2 V 1 + 2 + 2	/5 + 5/
3 + 2 V 1 + 2 + 2	/5 + 5/
10	/10/
5 + 5	/5 + 5/
4 + 1 + 5	/5 + 5/
3 + 2 + 5	/5 + 5/
1 + 4 + 2 + 3	/5 + 5/
10	/10/

Ясно проличава как поетът търси и осъществява почти всички възможни варианти на разподобяване спрямо симетричното съответствие 5 + 5. Ако проследим относително обособените начални срезове на всичките 8 стиха, то те ще дадат следната картина: (3+2) : (3+2) : 10 : 5 : (4+1) : (3+2) : (1+4) : 10. Вижда се и така характерното за реторическата поезия редуване на накъсан говорен поток с непрекъснато звучащи отрязъци, които са асиметрично разположени (в първата строфа – 3-ия, във втората строфа – 4-ия стих). В по-малък мащаб това е спазено и вътресрезово – последният стих на първата строфа и първите два от втората имат „удължени“ (непрекъснато звучащи) заключителни срезове. Допуснати са и т. нар. „глаголни рими“, макар в конкретния случай те да приемат формата на минали свършени действителни причастия от състава на сложно съставно сказуемо. Подобен характер има съответствието „ази“ – „мрази“. Активен функционализъм изявяват и редица анафорни повторения: конструкциите „ти ли си“, „та“. На равнището на семантиката те изграждат важни противопоставяния от типа: „ти“ – „аз“ и „тебе“ – „мойта“ (с алюзията „негово“ – бащино, „твойта“ – тебе и „мойта“ – младост).

II пример:

Тежко, ^ брате, ^ се живее

между глупци неразбрани;

душата ми в огън тлее,

сърцето ми ^ в люти рани.

„Към брата си“ е текст, представящ твърде интересни варианти на реторическото усложняване. Първите наблюдения са свързани с дестабилизацията на силабическия симетризъм (8 срички за всеки стих); с редуването на накъсани и удължени срезове, разположени според принципа за обратния огледален образ (вторият и третият стихове са с непрекъснато звучене, а първият и четвъртият са съответно разподобени по отношение на интонационните групи – 2 + 2 + 4 спрямо 4 + 4). По-нататък се установяват и зависимостите между ударението в различните интонационни групи. Ето как Хр. Ботев борави с ритмическите стъпки. В първия стих той се възползва от буквалното повторение на хореичния ритъм, за до го удължи посредством прибавянето на пирихийна интонационна фраза. Срезът завършва, запазвайки хореичната характеристика, което има стойността на женска клаузула – остава открита възможността за ново прибавяне, което се осъществява не само на формално-стихово равнище, но и на равнището на семантиката: след направеното обръщение („брате“) идва обяснението („между глупци“). Разподобяването на началните срезове от първия и втория стих е също знаменателно: поетът заменя хорея с ямб – при това по същия начин буквално повторен. Следва цялостна смяна на стиховата структура: четиристъпният срез от първия и втория стих се превръща в начален за третия и четвъртия, само че с преместване на ударението една позиция напред.

Какво може да се заключи от направените дотук наблюдения? Христо Ботев наистина изгражда една усложнена стиховоорганизационна структура, която засяга както равнищата на формалните характеристики (интонация, различни видове акценти, граматически граници), така и равнищата на семантичното осъществяване на текста. Това на практика е и най-съществено, което досега се назоваваше „специфично Ботевско“ и което го отличава от останалите възрожденски поети.

БЕЛЕЖКИ

[1] Вж **Тимофеев, Л. И.** Ритмические определители силлабо-тонического стиха. – В: *Основы* теории литературы. Изд. 4-ое, исправл. М., 1971, с. 330–331. Разбира се, все още това разбиране приема и осмисля паузите между произнасяните „групи думи" – „малка", „голяма" и „постоянна" цезура, както и паузите в краестишие.

[2] **Берлиоз, Х.** Мемоари. 2. изд. С., 1978, с. 106–107.

[3] **Дукельский, Н. И.** Принципы сегментации речевого потока. М., АН СССР, 1976.

[4] Идеята за непосредствена връзка между фонологичните признаци на езика и развитата система на стихосложение на същия този език принадлежи на Е. Сюпюр. Вж **Сепир, Е.** Язык. М., 1934, с. 180; В езика обаче не съществува явлението „стих", както задълбочава изследванията в тази посока Б. Томашевски. Вж **Томашевски, Б.** Стих и язык. М.–Л., 1959, с. 60; вж също и: **Жирмунски, В.** Теория стиха. М., Сов. писатель, 1975.

[5] Както показа в своите изследвания М. Гаспаров, проследяването на стиховите възможности съобразно фонологията на даден език е обособена и специализирана практика. Вж **Гаспаров, М.** Современный руский стих. Метрика и ритмика. М., 1974. Върху български материал концепцията бе приложена от Р. Кунчева.

[6] Вж **Милчаков, Я.** Римата в българската възрожденска поезия. Развой и типология. Дисертация. [С., 1988]. На с. 1–15 авторът излага теоретичните предпоставки за появата на съвременното актуално разбиране за стиха.

[7] Вж напр. статиите по въпроса на В. Бехиньова и К. Телбизов. Що се отнася до проблемите на бароковата поезия като явление, вж. детайлното изследване на Л. И. Сазонова: **Сазонова, Л. И.** Поэзия русского барокко. (Вторая половина XVII–начало XVIII в.) М., Наука, 1991.

[8] Вж **Кожухаров, С.** Към въпроса за обема на понятието „старобългарска поезия". – *Лит. мисъл*, 1976, № 7, с. 15–27; **Кожухаров, С.** Старобългарски проложни стихове. – *Лит. история*, 1977, № 1, с. 27–34; **Кожухаров, С.** Типологические параллели между византийской и славянской гимнографиями. – В: *Славянские* культуры и Балканы. Т. 1. С., 1978, с. 254–260.

[9] Вж **Polheim, K.** Latienische reimprosa. Dusseldorf. Ed. E. Krinke, 1986. Сборникът представя средновековното разбиране за поезията на Запад и Изток. Вж също обзорното изследване: **Гаспаров, М.** Очерк истории европейского стиха. М., Наука, 1989.

[10] **Янакиев, М.** Българско стихознание. С., НИ, 1960.

[11] **Андрейчин, Л.** Ритъмът на стиха у Христо Ботев. – *Ез. и лит.*, 1946, № 5, с. 9–15.

[12] **Топалов, К.** Ботев в пътя на възрожденската поезия. С., УИ „Кл. Охридски", 1992.

[13] **Далчев, Ат.** Христо Ботев и народната песен. – *Бълг. мисъл*, 1930, № 2, с. 132–134.

[14] **Кунчева, Р.** Наблюдения върху стиха на Христо Ботев. – В: *Кунчева, Р.* Творчеството на Христо Ботев. Теоретически аспекти. Пловдив, 1995, с. 60–82.

[15] Пак там, с. 61.

[16] Както посочва Р. Кунчева, схващането е възприето от М. Янакиев. Вж **Янакиев, М.** Цит. съч.

[17] **Кунчева, Р.** Цит. съч., с. 63–64.

[18] Пак там, с. 64 и сл.

[19] По въпроса за дисметричната поезия в проявата ѝ на т. нар. „вирши" вж **Милчаков, Я.** Цит. съч., с. 72–77 [„Обем и граници на понятието „Българска възрожденска поезия"] и с. 123–132 [„Българската римувана дисметрика и нейните славянски паралели"].

[20] Този символ на вярата, приписван на Михаил Синкел и на Йоан Дамаскин в различните сборници със смесено съдържание, е на практика съставен и приет на два пъти: първата му половина от специално избрана група отци на Никейския събор (325 г.), а втората половина – на Константинополския събор (381 г.), където двата текста се обединяват в един. Вж **Полный** православный богословский энциклопедический словарь. Изд. П. П. Сойкина. Репринтное издание. М., 1992, с. 2056–2059.

[21] Тук и по-надолу ще използувам утвърдените знаци за отбелязване на съответните стихоорганизационни белези: остро ударение (\) – ударена сричка; дъгичка (∪) – неударена сричка; латинско „ве“ (V) – цезура; обърнато „ве“ (^) – полуцезура.

[22] Относно закономерността и обема на понятието „реторическа поезия“ вж **Сазонова, Л. И.** Поэзия под сенью риторики. – В: *Сазонова, Л. И.* Цит. съч., с. 30–74.

[23] Специално внимание на църковно-религиозната поезия обръща М. Гаспаров. Вж **Гаспаров, М.** Цит. съч., с. 194–196 [частта „Старославянский молитвословный стих“ от гл. „Славянская книжная силлабика“].

[24] По необходимост ще използувам някои термини от силаботоническото стихосложение, тъй като те са утвърдени в научната практика и означават съответни структурни реалии. Това не означава, че случаите, които анализирам, принадлежат към този тип стихова организация. Условността на употребата се подкрепя и от факта, че в древна Елада, откъдето те са заимствани, стихосложението също е имало друг характер.

[25] Стихът на Неофит Бозвели като явление между стар и нов тип организираност е представен от Р. Кунчева. Вж **Кунчева, Р.** Стихът на Неофит Бозвели между средновековната и новата култура – В: *Неофит* Бозвели и българската литература. С., 1993, с. 62–80. Авторката е подбудена от утвърдената несправедлива оценка, че творбите на възрожденеца имат само „историческо значение“. Похвалните ѝ усилия са в посоката да постави неговата поезия в действителния ѝ контекст (пак там, с. 62). Най-сетне тя коригира мнението, че творбите са в „пряка зависимост от руската и сръбската силабическа поезия“.

[26] Пак там. Р. Кунчева се спира на следните опорни характеристики по отношение на Неофит-Бозвелиевия стих: неметричен, пунктуацията отбелязва границата между синтагмите, като същевременно чрез нея се отделят и реторическите периоди. Изрично е направена уговорката, че тъй като тези произведения са ни познати не в оригинал, а от преписи, има смесване между представата за стихова организация на автора и на преписвачите. В наблюденията ѝ буди възражение доверяването на сръбския изследовател М. Павич, според когото „специфичната звукова реализация при църковното четене не допуска да се осъществи семантичната тежест на отделната дума“. (**Павич, М.** Историја српской књижевности барокног доба. Београд, 1970.) Всъщност тази „семантична тежест“ не се постига изобщо в стиховоритмичния изговор, тъй като едни прозойдични принципи (на канерването например) се подменят от други (например на силаботоническото произнасяне). Същевременно всяка система от ритмически принципи поставя словесните единици в нова семантична контекстуалност.

Енчо Мутафов
Югозападен университет „Неофит Рилски“

Българската култура спрямо Захари Стоянов

(Защо сказителят и публицистът бе редуциран до автора на *Записките*)

Тази печална истина, в която навлизам, е част от лошите истини на нашата култура. Те трябва да се разбулват, за тях трябва да се говори без задръжки, ако ще и трагично. Случаи като Захари Стоянов са от най-добрите поводи за такова говорене.

В този случай лошите ни истини се въртят около въпроса: кои и защо направиха тъй, че Захари Стоянов да е познат на българската общественост само като автор на *Записките*?

Да кажем, че е виновно грубото идеологическо мислене, няма да сгрешим, но ще сме казали част от причината. Преди комунизма не е имало такова идеологизуване или доколкото го е имало чрез хора като Благоев, Бакалов, Т. Павлов и неколцина подобни, то не е било сериозен фактор в културата. Никой не би попречил на критик, историк, философ да напише статия или книга върху публицистиката на бившия апостол, върху „Чардафон Велики“ и неиздаваната, но притежавана в архива „Превратът“. Никой не би попречил на издатели, ревностни читатели и държавни институции да издадат всички текстове на Захари Стоянов, както бе направено с повечето ни писатели, да ги преанализуват и осмислят и да подирят сложния облик на този необичаен човек. Никой не би попречил на човек или институция да направи пълно и научно коментарно издание на словесното му наследство.

От проучването, идентифицирането и разчитането на текстовете широката публика разбра, че Захари Стоянов е написал над 700 статии, книги и брошури, голяма част от които стоят затворени с десет ключа. Ето това е Захари Стоянов: това е написал и към това потомците специалисти и читатели проявяват нещо по-лошо от безразличие. Близо петнадесет тома, от които бял свят са видели малко повече от половината.

Няма нищо ненормално в това, ако редовият читател ви каже, че името Захари Стоянов значи „Записки по българските въстания“. Много и много автори са идентифицирани с една книга. Лошото е, че идентификацията на З. Стоянов със *Записките* стана практика на самата култура, на нейните възприятия, тълкувания и стъписвания пред истини. Издигането на *Записките* е своего рода зачеркване на всичко останало или по-

не на голяма част от наследството. Така се губи не само пълната картина на наследството и неговото възприемане от културата, но и целостта на автора. Така се получи и угнетителният парадокс: да се величае познатата част от З. Стоянов при непознаване на останалата. Без „Превратът" и „Чардафон Велики" културата е в незнаене на много неща за Захари Стоянов, без публицистиката незнаенето изкривява авторовия облик. При много писатели равенството между авторово име и заглавие на книга е нещо естествено (Сервантес – „Дон Кихот", Рабле – „Гаргантюа и Пантагрюел", Данте – „Божествена комедия", Бокачо – „Декамерон"). При Захари Стоянов такова равенство, ако ще да е с най-българската книга, „Записки по българските въстания", е невъзможно.

А щом обвинението ни е толкова тежко, редно е да потърсим и тежки основания за него. Факторите в културата може да се упрекват и с лека ръка, но самата култура не може. Факторите не са идеологически, нито институционални, колкото да е имало такива. Те, в общи нагласи на интелигенцията и едро видяни, са следните:

- твърдите убеждения на З. Стоянов по въпроси, за които културата е колеблива, а интелигенцията разслоена;
- стъписване пред острото отношение на Захари Стоянов към хора, дела и мисли от позицията на възрожденските идеали.

Първата причина съдържа отношението към Русия и към учения свят. То се мотивира у Захари Стоянов също от възрожденските идеали: култът към държавата и независимостта на отечеството и безразличието на учения свят към народните движения.

Първата причина се свежда до прословутото Захари-Стояново русофобство и чуждофобство. Едното е неговата епична битка с мръсните домогвания на т. нар. „освободителка", другото е битката срещу „академистите" и „учените хора". Едното е ненавистта на медвенчанина към агенти, дипломати, министри, офицери и журналисти на Империята, другото е отвратът му от хората, които привнасят идеи и манталитет, чужди на самородните възрожденски идеали, или просто работят за чужди интереси като офицери, обучени в руски „академии".

В отношението към Русия и учеността обществото ни не е имало общо становище и едва ли някога ще има. Географското място и безрадостната историческа участ са ни направили зависими от велики сили, а с това и свръхчувствителни към двата въпроса. И днес, ако се подигне въпросът за и против Русия и за и против чужда намеса в нашия живот, ще се възбуди обществена буря.

А Захари Стоянов, достатъчно прям и отговорен човек, не подмина-ва болните места на българската ни чувствителност и пипа в раните. Какви мисли и чувства са движели перото му срещу „освободителката" ще проследим отблизо. То е нужно, за да усетим силата на дразнителя и реакцията на обществото. Захари Стоянов си е давал сметка каква е нейната война с Турция и какво е ограбила с нахлуването си в нашите земи. За „освободителната война" се е изказвал ясно, за ограбването на българ-

ски достояния не допускам да не е бил наясно – точно той, който отдаде най-хубавите години от живота си на онова, което бе ограбено от Империята. Но особено наясно е бил с ролята на Русия в младото Княжество и Източна Румелия. Бил е наясно човекът, който никога не изневери на апостолските си идеали, и човекът, който никога не се отклони от гражданската си позиция за независимост на държавата.

Ако на „русофобията" му можем да дадем удовлетворително обяснение, на „ученофобията" е по-трудно. Лошите му чувства срещу учените хора не са срещу учеността, а срещу хората ѝ. Срещу тях той буквално иска да изкрещи: „А къде бяхте по време на въстанията?", но го прави по-кротко и ехидно само срещу няколко души. По-тежката причина да не ги обича е в тяхното наемничество, в привнасянето на идеи и позиция, чужди на българския свят. Работата пак се свежда до националната участ – най-скъпото нещо за апостола и гражданина, за сказителя и публициста Захари Стоянов.

В годините, когато овчарчето пеша е вървяло от затънтените къшли към Русе, бъдещите „учени хора", негови бъдещи опоненти, са пътували с пари в джоба, с радостни предчувствия и самочувствие на избраници. В годините, когато младежът от абаджийския еснаф се втурва в народните движения, сам техен двигател, подстрекател и саможертвеник, „избраниците" със западните университети са се втурнали в личните си движения. Какво по-естествено от ненавистта помежду им? Ако овчарчето не се е изучило по лични причини, ненавистта му щеше да получи точната си дума „комплекси пред успелите". Не може да се дирят комплекси у човек, който заради въстанията е загърбил ученето. Също така не може да ни отблъсква неговата неприязън и ехидство към онези, които заради ученето са загърбили свети неща.

А освен всичко друго Захари Стоянов добре е видял на какво Западът е научил нашите младежи: на страсти за облагодетелстване. Те били особено нетърпими за безсребърник родолюб като него.

Нетърпими били и идеите, които привнасят от Европа, надменното отношение на мнозина към родните ни ценности, към грижите, но и към словото на простите хора. На простите хора Захари Стоянов не изневери през целия си живот, тях обичаше и заради тях се бе заел с дейности, някои от които можеха да му струват главата. Те всъщност му я струваха – дълбоко съм убеден, че Захари Стоянов не си отиде от „сплитане на червата", а от сплитане на други неща.

Мисля, че мога да направя едно фигуративно обобщение.

Ако опонентите му са го нападали от позицията на Сорбоната, Захари Стоянов ги нападал от позицията на Оборище.

Двата избора са невъзможни за един човек, не могат да се изкажат от едного и това изопва българското общество. Заради едното задължително се пропуска другото. Заради великата си Идея Васил Левски се качи на кон и после на бесило, а не на кораб на път към университетска зала. Заради четата на Ботев Никола Обретенов посети Диарбекир, а не

Хайделберг. Ботев и Стамболов направиха дори следващата крачка – заради метежните си идеи и нагласи напуснаха руски университети и тръгнаха към Голготата си. Така сме по-близо до извода: ако опонентите на Захари Стоянов държат в ръце творения, вдъхновени от чужди идеи и норми, той държи в ръцете си „Записки по българските въстания". Те не му прощават и нея – великата българска книга. Кой по негово време ще я нарече така? Трябвало е да отечи ехото от битката, звънът от словесните калъчки и вонята на псувните, да се раздигне димът и тогава да дойде наистина учен човек, който да го сравни с Тукидит. Той също го направил като учен човек – трябвала му е чужда едра мяра, за да остойности нашето явление. А е можело по-просто, на което мисля, че дойде времето: да се нарекат *Записките* връх на българската мяра за словесни и културни ценности.

Александър Балабанов обаче е изрекъл и друго. В статията „Захари Стоянов – класик на българската проза"[1] той го нарича „най-културната личност във времето на строежа на българската държава", „водач на българската интелигенция". Никой не е изричал такива думи за Захари Стоянов – нито в ехтежа на битките, нито по-късно, нито днес. Интелигенцията ни винаги се е пазела като от чума да нарече Захари Стоянов свой духовен водач. Всякакви суперлативи е изричала, такива не. Интересно защо тези задръжки ги няма един от най-учените българи? Да се каже, че бил емоционален човек и малко се изхвърлял тук-таме, е нелепо. Защо не се е изхвърлял така за други автори, веднага ще запитаме. Изключено е професорът да не е знаел колко бели петна имало образованието, всъщност самообразованието на апостола. Значи нещо друго го е накарало да нарече Захари Стоянов „най-културната личност на времето си". В явлението „културна личност" той не влага количествен принцип, нито фактора Сорбона. Навярно е влагал личностна нагласа, която е повече и от природна интелигентност. Тя съдържа родова нагласа: носена в кръвта култура. Тя усвоява магнетично знания и бързо ражда идеи.

А сега да пристъпим конкретно към двете твърди позиции на Захари Стоянов и тяхното разнолико приемане в обществото и културата ни.

Отношението на Захари Стоянов към руското домогване и ученатa надменност остава непроменено през краткия му живот – колкото и да е уговарял, че Русия ни е скъпа и че нейната честна интелигенция няма нищо с имперщината; че отношението му към „академистите" и „учените" не е отношение към образованието и знанието. В представите на мнозина Захари Стоянов е уязвим с „непризнателността" към братушките и с „комплексите" пред образованието. Това огрубяване на скъпи и принципни за него отношения не го е оставяло безразличен. Реагирал е спонтанно, дори първосигнално.

За Русия Захари Стоянов не се е изказвал преди Освобождението по разбираеми причини. Но ако го бе направил, ако бе започнал да пише току след ограмотяването си, примерно през 1870 г., той щеше да повтори идеите на Раковски, Левски, Ботев, П. Р. Славейков, д-р Чомаков за

руската роля по света, за нейния народ и разселения. Ще ви приведа известни думи на Петко Славейков, под които смятам, че би се подписал още тогава и Захари Стоянов:

Русия може да пази своето человеколюбие за своите полудиви народи, а нас да остави на нашата участ. Панславизмът не може днес без Русия, а това е, което ние не щем. Да припознайме първенството на Русия, ще каже да наведем глава под нейната желязна власт.

Захари Стоянов е остро чувствителен срещу опеката на един народ над друг, толкоз повече срещу руската опека над българския суверенитет. Не по-малко срещу православната или гнило-западната опека. Руската е коварна и жестока, пълна с необратими обстоятелства – едно бавно поглъщане.

Вие правите народите на мост, за да преминете по тях и после вземате за себе си и самия мост.

Тези изключителни думи са отправени към И. С. Аксаков, който заедно с подобния Катков тръбял за славянско единство, под което разбирали славяни под руска опека и постепенна замяна на думата „опека" с по-подходяща в руския речник. В писмото до Аксаков Захари Стоянов е най-откровен, изрекъл е думи, от които човек потръпва дори в свободни времена, а камо ли по време на диктатура.

Каква правдоподобност в думите на един наш стар деятел, че вие не знаете граматиката, защото не правите разлика между твой и мой!... Вашето желание за съединението на славянските племена е чингизхановско. Вие желаете да се простират над славянския свят не съвременни братски връзки, не начала свободни, не пълно развитие на всяка отделна народност съобразно с нейните нрави и обичаи, не пълна търпимост на всяка местна култура – но отживелите византийско-татарски начала. Вие искате да млъкне всяка народност, всяко разумно същество да се възхищава от цар-колокол и цар-пушка, да няма разлика между твой и мой, да тържествува само православието, вашето православие, което е по-лошо от идолопоклонството. В късо казано, вие искате да се даде голям простор на камшика и на попската молитва; вие искате да се върнат народите във века на татарщината (разр. Зах. Ст.).

От такива думи едни се възхищават, други се възмущават, трети гледат сеир. Единодушие в обществото и в културата ни няма. Оттук е потръпването от тях – думите са неединно приемани и звучат нестандартно. Не е въпрос за диктатура и свобода. Въпросът опира до нагласи в културата и обществото ни. Всеки е част от обществото и всяко възприемане неизбежно е съобразено с настроенията тук, дори да не се иска това съобразяване. Пред думи като тези обществото се отдръпва, т. е. бива разслоено и всеки, който ги прегръща, неизбежно става неприятен, дори до известна степен вътрешен емигрант.

Ето в тези дилеми се погасява възможното общо отношение към Захари Стоянов и неговото наследство.

Същото е впрочем отношението и дилемите към Ботев и Раковски.

„Татарската цивилизация“ на Русия в нейният битов вид е описана от руски фелдфебел в „Чардафон Велики“:

Къщата, земята, лозята и градините на един ваш селянин едно цяло руско село да са събира, не може да ги купи! Подлици вие, българи! Секи от вас има по три сандъка дрехи, а нашият мужик щото му е на върлина, то е и на гърбина. Кьорави ли сте да са огледате в нашите погонци, които са дошле в земята ви от три хиляди верста с колата си? Не ги ли виждате, че суратите им приличат на свинска кочина, че на гърбът си имат само по един кожух, който е и за делник, и за празник, и за завивка и покривка, а ризите им – да цъкниш с огниво наоколо, ще пламнат като барут? Знаете ли вие, проклетий братушки, че в много наши губернии хората ядат мекина с желад вместо хляб?

Захари Стоянов неведнъж е описвал живота на руснака, като най-добре го сторил в „Отговор г-ну С. Д. Попову“:

Вие знаете ли, господине, че в две години разстояние повече от десет и петнадесет хиляди млади хора са се изпратили в заточение в студения Сибир, по-многото само по каприцията на някой уредник жандарин от III отделение? Вие знаете ли, всеки един член от последното това учреждение е имал право да влезе посред нощ в който дом пожелае и да се разполага безнаказано със съдбата на всеки гражданин? Вие знаете ли, че учениците от висшите курсове, цветът на интелигенцията във всяка държава, са били бити и ругани по улиците от пияните жандари (в Харков)? Вие знаете ли, че в Русия свободното слово е запретено и че ученитe трудове на всеки писател се разглеждат от някой невеж калугер, който с червен карандаш в ръката търси из тях да няма нищо противно на авторитета на църквата? Вие знаете ли най-после, че не само маловъзрастни момичета, но и дребни дечица на една година и половина са се изпращали в Сибир като смутители на държавата с резолюция „Государственная преступница“?

В речника на Захари Стоянов Освобождението е „руска окупация в България през 1878 г.“ (З. Стоянов. „Михалаки чорбаджи“ от Иван Вазов“). Безразличието по този въпрос – мисловно и морално – безразборното приемане на окупацията като освобождение и особено безразборното подкрепяне на всичко руско, каквито и поразии то да върши – само защото е на „братушките“, на „хората, които кръвта си проляха за свободата ни“ – е хвърляло Захари Стоянов в треска. Не е прощавал никому, който и да е той, в каквито и отношения да е бил с него, какъвто и авторитет да е имал за него. Такъв е бил случаят с Петко Славейков. Захари Стоянов най-напред се ужасявал, че обичаният възрожденец, списовател и вестникар, водачът на черковната борба, застъпникът на народните интереси в градежа на Екзархията е подкрепил ограничението на свободата на печата (съкровеното искане на Русия!). После го смущава променено отношение на Дядото към сама-

та Русия след детронирането на Батенберг и му отправя силни, макар и не остри, а съчувствени думи.

За Д. Греков изрича груби характеристики, загдето „би се съгласил на драго сърце да трампи гавазина на руското консулство с цяла България". В „Социализмът в България" той нарича поддръжниците на руската кауза у нас „продажни царюви слуги", като ги подвежда под общото понятие *подкладкаджии*.

В данните критически моменти, когато стана нужда да ни се помогне против железния тиранин, те (социалистите – б. м., Е. М.) измениха и позорно преминаха на негова страна. Грозната и монголска тирания в тяхното отечество Русия така смазала и отхранила тия нещастници, щото те, гдето и да живеят, където и да се намират, каквото и да почнат, най-напред ще се въобразят Петербург, централката, III отделение, шпионите, Сибир и заточенията, па тогава вече работят.

Тук Захари Стоянов е засегнал въпрос, който обществото и културата ни не са повдигали или поне на мен не е известно: за „отхранването и смазването" на българските момчета и момичета, изпратени да учат в Империята. На Запад те, естествено, се обучават на западни, буржоазно-индивидуалистични ценности, в Русия – на руски ценности. Ако Западът заличава специфични културни норми и го прави ненарочно, просто със силата на своята култура и нейните универсалии, то Руската империя го прави нарочно, като държавна политика. Сред нашите студенти в Русия можем да отделим само двама, които не станаха проводници на руската кауза и имперщина у нас – Христо Ботев и Стефан Стамболов.

Захари Стоянов изтръпвал от погнуса, когато руски интелектуалци, офицери, дипломати, шпиони окачествяват отечеството му, неговата независимост и неговите борби. Погнусил се от един, нарекъл Съединението и българския суверенитет „вздор"; от друг, нарекъл *Записките* и „Васил Левски" безнравствени книги; от трети („шпионин, дошъл да пакости на делото"), който писал, че българските доброволци във войната срещу сръбския агресор „се състояли от арестанти", че българският народ бил „тълпа без никакви идеали" и че народът чакал „от ден на ден руска окупация с камбани".

Погнусата на Захари Стоянов си е погнуса, тя е състояние на още много българи, но не на всички. Имало и такива, които наистина чакали с любов руската окупация, за да се решат проблемите ни. Този сюжет е дълъг, в него има всевъзможни герои и неслучайни хора. Симеон Радев им даде характеристика в свойствения си безупречен маниер:

Срещу тази екзалтация на духа на национална независимост се изпречваше – злокобен – фанатизмът на русофилите. След приказа на руския император те считаха вече княз Александра за морално детрониран. Но в техните очи това още не бе достатъчно разрешение. Пълен триумф на своите въжделения те виждаха само в едно окупиране на България от страна на руските войски.

Това са крайните точки в отношението към Русия, неговият ексцес. Но в по-нормален тон отношението в българското общество е побирало в себе си и преклонението, и любовта, и признателността. То се противопоставяло на отношението, чийто гладиатор е бил именно Захари Стоянов и към когото естествено са набъбвали резерви в обществото и културата.

Сега да погледнем и другата „фобийна тема" на Захари Стоянов – ученият свят. Отношението му е не по-малко остро и изпъстрено с пищни сарказми, в което се убедихме и на други места. Никой не може да убеди З. Стоянов в противоположното – ученият човек не е помирисал от народните борби, както не е помирисал от народни идеали. Тази идея е намерила художествен израз в „Българският Кавур". Разказът за Константин Стоилов звучи като притча, но и чисто романово. Няма творба на Захари Стоянов, в която да е разгърнат характер – нещо принципно необичайно за сказовите норми, както в тази великолепна творба. Стоилов е видян като младеж, който гази през идеи – те му се удават като на всеки високоинтелигентен човек – и през идеали по пътя на благата – те също му се удават като на интелигентен човек.

В дневника си Захари Стоянов е съвсем прям:

> Има ли полза от учените? Не. Те се учат за министри и началници, а не за добро и знание. Ако да не бяха те, щеше ли да има преврат и кражби?

Ако дневникът му все пак е шепот пред себе си (едва ли му е минало през ум, че друг ще го чете), в ранна статия във в. „Работник" той изрично изказва своята позиция, от която няма да помръдне и през следващите осем години, до края на живота си:

> В едната партия стоеше целия народ със своите млади, учени, прогресивни синове, а в другата стояха хора, които в университетите, в богословските семинарии и в други училища бяха добили изтънчено белоръкавично и чернокапско образование и които гледаха на народа като една сбирщина от проста и сляпа маса, която бе отредена само да работи и да поддържа техния разкошен живот.
>
> Народът със своите истински синове искаше да му се даде такава свобода и такива свободни установления, с които той можеше тихо и здраво да напредва към своето умствено усъвършенстване и материално благосъстояние.
>
> Другите, напротив, мислеха, че свобода за народа е нещо непотребно, и искаха да оковат волята и ума на тоя народ във вериги.[2]

Всяко поддържане на позиции и мерки, безразлични към народа, към неговата свобода, култура и словесна мяра, вбесява медвенското чедо на този народ. Като Ботев и Каравелов той се гнуси от „преучените цънцугере с развалени мозъци и деморализирани сърца". Гнуси се от „академистите", възпитаници на руските военни академии, на които не може да

съперничи никой в лакейство пред руската кауза – нито учители, нито списователи, нито богослови, нито „аристократки“ от типа на Екатерина Каравелова.

Захари Стоянов се отвращава не само от ученото безразличие към проблемите на България, но и от образованото безразличие към културните и нравствените проблеми на българите. С друг ботевски израз – „преучени синигери“ – той се подиграва с едно явление, което е твърде българско и е живо до днешен ден – да заемат от Запада нещо, което там вече е отхвърлено или „положителната наука отдавна е осъдила“. Жалко, че не е можал да се съсредоточи повече върху тази силна идея. Навярно щеше да си спечели още врагове и тук щеше да улучи неединна обществена и културна конюнктура. (Съдя по себе си, дано не ви подразни, че намесвам особата си до позицията на Захари Стоянов. Статия по тези въпроси[3] извика смутни изблици у не малко хора, именно защото застъпи неща, в които спонтанно се вярва и които сляпо се следват, а друга позиция ги критикува остро.)

По-конкретен и по-остър е З. Стоянов в „Чардафон Велики“.

Петербургската академия и Парижкият факултет на правото само с това ще останат забележни в българската история, че са внесли помежду ни сичкото гюбре от своя социален живот, че успяха да развалят девствената първобитност на българския народ.

Опряхме до проблема, който най-силно е разслоявал интелигенцията ни; до израза, който се приема с възторг от едни и с отврат от техните опоненти: девствената първобитност на българския народ. Неговият час удари още от време оно, от отца Паисия и от силната камбана на Раковски и Ботев. Противостоенето настъпи по-късно, когато общество и култура се почувстваха силни за проблема европеизация. Позицията на Захари Стоянов бе повече от ясна, позицията срещу нея също.

Захари Стоянов закриляше тази девственост в публицистиката си и работеше с нея в художеството.

Противотезата го нападаше заради „неучеността“ и „дивотията“ и му отмъсти с грозното си безразличие към голяма част от наследството му и с безразличие, в смисъл на неразбиране, към „Записки по българските въстания“.

Захари Стоянов е еднакво ревнив към двете най-скъпи на сърцето му неща – народната девственост и народния суверенитет. Той ги усещаше заплашени различно: първото – от западната универсална мелачка на самобитни ценности по света, второто – от имперската мелачка на национални суверенитети. Дори повече. Посегателството срещу едното той смята за посегателство срещу другото. В двата варианта се засягат национални устои, българска сила и идентичност.

След като изложих първата причина (с двете ѝ разновидности) на отношението на културата към Захари-Стояновото наследство, може с по-голяма убедителност да се съсредоточа върху втората. Пишещите и

говорещите хора на българския свят не са могли да му простят най-отличителното в неговото поведение – „жестокият патриотизъм".

Поначало в патриотизма има нещо праволинейно и твърдо, което у хора и на моменти зазвучава и жестоко. Жестокото е в изискването. Не всеки може да устои. Изискването става съдническо – така се е получило и със Захари Стоянов. Патриотизмът му не прощавал никому.

Не е лесно да се обича и поддържа човек, който във всяка статия напада от позицията на безпрекословен съдник. Не на непогрешим – на безпрекословен. Непогрешимостта е моралистична позиция, безпрекословността е идейна позиция. Захари Стоянов се вълнувал не толкова от въпроса, дали той е безгрешен и отсреща човекът греши, а дали не грешим всички. Захари Стоянов напада не заради себе си, а заради всички; не от лична непогрешимост, а от схващането за възрожденските народни идеали като непогрешими. Тази висока позиция у него не е накърнявана. Затова рядко намесва себе си и апостолското си минало. Винаги е намесвал онова, заради което е станал апостол, а не това, че е бил той апостолът.

Потомците разбраха тази позиция по-добре от съвременниците му. За съвременниците тя е трудно поносима, защото задължава лично и мнозина са били нейни жертви. Уязвени от остриетата на Захари Стоянов, те са преместили ударението от идеала, който е недостижим за тях, към застъпника му, който може да бъде уязвен. На него те трудно прощавали.

Някои му простили твърде скоро и един от тях бил Иван Вазов. Ще ми се да проследя тази достойна еволюция в отношенията на двама големи мъже в литературата ни. В романа „Нова земя" Вазов описва Захари Стоянов с недостойни думи, но ако освободим някои характеристики от отрицателния тон, те звучат интересно:

> През тази година, пише той (някъде преди Съединението), бил пуснат в обиколка чуводищният Захариев словар от прякори, прикачки и подбиви за приятелите на Русия: московски ботуш, козе месо, нечист косъм, рубладжия, поклонник на нагайката, черна душа. Този исторически овчар (прочутото Вазово определение, което ползвах и аз – Е. М.) е имал страшната мощ на популярний език, който пленява тълпата и се запечатва в паметта толкоз по-дълбоко, колкото е по-зъл или по-смраден. Жилото на Свифта не е било по-опасно... С една дума той убиваше една репутация, с един епитет – една партия. Български език в неговата история, полемика, памфлет издаде секретя си, доби рядка дотогава сатанинска сила.

Скъпият на похвали Вазов може би сам не е бил наясно дали иска да уязви противника си или просто да даде вярна характеристика на едно слово. Лесно ли е да се каже (и то от Вазов) за някого (и то за омразния му враг Захари Стоянов), че в словото му българският език издава секрета си – сиреч най-силното си, най-скритото си.

Захари Стоянов според Вазов умее гениално да насъска с една фигура спящото в тълпата чувство на недоброжелателност към правителст-

вото. Фразите му са бомби, хвърлени в живо месо – независимо че след време те будели само усмивка със своята празнота и площадност.

Струва си да се спра кратко на последните думи. В тях е заложена предсказваща операция – на мнозина, сред които е Вазов, им се е щяло това слово със сатанинска сила и гениално насъскване да изгуби силата си. Щяло им се е то да е мимолетно явление, плод на конюнктура и на нужди на тълпата. А думите за Вазов започват от словаря от прякори, прикачки и подбиви за русофилите, предатели на България. Вазов е напипал нещо съкровено в онези обществени настроения, които са желаели това слово да оттече в културата като рекичка в пустиня.

Защото тоя човек за Вазов е знаменит революционер и памфлетист, развил до крайност дарбата си, когато събитията го издигат нависоко. Сам Вазов е изпитал това слово на гърба си – „той жестоко ме нападаше, но повече по партизанска омраза". (Спомнете си горната уговорка – опонентите са прехвърляли ударението от идеала и нападали носителя му.) Тогава видният писател го е считал за духовит дърдорко, „далеч не за велик стилист". Вазов противоречи на Ал. Балабанов – Захари Стоянов му се струвал лишен от всякаква културност – и това противоречие е здраво уседнало в културата ни.

Но ето какво допълва писателят в анкетата пред своя приятел Иван Шишманов: „Но аз не бях прав в своята топорна оценка. Захари Стоянов беше един силен човек и отличен публицист."

Промяната в отношението е знаменита. Не става дума за знак на оценка – високи думи, видяхме от приведените, Вазов е изказал и в ехтежа на битките. Става дума за една промяна, за която Вазов очевидно пледира и едва ли не формира културата ни за нея. Отминаха времената на ядовитите настроения, нека „историческият овчар" да заеме истинското си място, скрито е пришепнал писателят от Сопот след години. И сякаш за да се мотивира от чиста човешка гледна точка, той разказал за случайната им среща на Костенецкия водопад през лятото на 1889 г.

Тук се видях и със Зах. Стоянов, пръв път от четири години насам. Гора с гора се не събира, човек с човек се събира, казва пословицата. Той идеше също за водопада. Ние се разговорихме твърде любезно, както подобава на добри „еснафи" (хора от един цех – б. м., Е. М.), и пак така се разпростихме. Уви за вечно, защото не след много дни пристигна известие за смъртта му. Бог да го прости!

Отношението и оценките на Иван Вазов са се развили у човек, който не е проявил „комплекси" към врага, разпъвал го на кръст. На културата ни това не ѝ се удаде. Дали е „комплексирана" от Захари Стоянов? Навярно да. Тя е разкъсвана от сили на интимни и парещи нейни нагласи и тези сили се кръстосват и върху Захари Стоянов. Причините са и в естеството на културното самосъзнание. У нас то е родено много по-късно от самата култура и ставайки нейна част, я обърква. Обърква я с мерките и понятията си, неподходящи за тази култура, и с интимните си нагласи,

които напомнят и на изчервяваща се мома. С чужди мерки и неадекватна интимност културното ни самосъзнание не може да не е податливо на комплекси. Тази податливост го лишава от търпимост и широта. Малцина са били онези, които могат да застанат над дрязгите – така е било винаги, и преди столетие, и днес. Най-крайно стоеше Пенчо Славейков. Обременен с идеи за европеизиране на българската литература, той остана глух за високите продукти на българската „девственост", включително за баща си. В редовите случаи доверието и любовта към Захари Стоянов растат, но обраснали с обичайните „комплекси": за *Записките* се правят уговорки, които нямат нищо общо с творбата; за „Христо Ботйов. Опит за биография" се натрапва стремежът да се избегне книгата, но не може; „Чардафон Велики" не влезе в сериозен критически обсег; публицистиката се уговаряше недостойно.

Така обществените нагласи, прехвърлени в културното самосъзнание, обрекоха, сведоха великия медвенчанин до автор на една книга.

Повече от век културата ни се отдръпва от единствената реална позиция спрямо своя първенец – да систематизува творчеството му, не да го цепи. Повече от век в нея гнезди „комплексът Захари Стоянов" и тя не може да го преодолее. Затова може би е нужно най-напред да институционализува въпроси, по които тя е колеблива, а Захари Стоянов е твърд.

Така драмата ѝ със Захари Стоянов може би ще се преодолее, а интерпретацията ще се почувства адекватна, не с изборно отношение. Статията, която четете, е такъв опит.

БЕЛЕЖКИ

[1] **Балабанов, Ал.** Захари Стоянов – класик на българската проза. – *Лит. глас*, № 442, 27 септ. 1939, с. 1–2, 5.

[2] **[Стоянов, З.]** У нас съществуват две партии. – *Работник*, № 7, 24 ян. 1881, с. 1–2.

[3] **Мутафов, Е.** Водорасли на брега. – *Култура*, № 5, 5 февр. 1999, с. 10–11.

Цветан Ракьовски
Югозападен университет „Неофит Рилски“

„Неотдавна“ – преди и след „Записки по българските въстания“

Такова заглавие прави впечатление с претенцията да успореди два като че ли несъвместими текста, обединени единствено от темата си. Но моята задача не е да сблъсквам несравними по обем и по значимост „летописни“ и споменни книги, чието място в историята на българската литература е най-малкото неравностойно.

„Неотдавна“ и *Записките* имат една основна разлика и тя не е според тяхното място в историята на литературата ни. „Неотдавна“ е образцов пример за влизане в жанра на мемоара, за спазване на всичките условности на субективното следене на една „частна“ история, в която свой дял влагат трагическите събития на „голямата история“.

„Записки по българските въстания“ са пример точно за обратното – как мемоаристиката може да влезе в странна криза, щом ролята на мемоариста започне да се усложнява, попадайки под влиянието на устни словесни типове. Подобно състояние на повествователната фактура (нейната множественост) ще предизвика промяна и в ценностния апарат на текста. Той ще бъде идеологически разноредов. Тогава и субектът на текста ще се мултиплицира, защото, неможейки да форматира езика на текста в нормите на жанра, той проецира събитието на няколко „екрана“, в обсега на няколко стратегии за разказ. Оказва се, че в границата на 2–3 години българската мемоарна литература влиза и излиза от формата и от езика на европейските разбирания за мемоар за това, как се води споменът на езика на повествованието за него. Мемоаристиката не само на Вазов, но и на М. Маджаров, Хр. Стамболски, Ст. Заимов подсказва „усвояване“ или най-малкото познаване на нормите на жанра. Но и З. Стоянов, и поп Минчо Кънчев са пример за надделяването на устното, ситуативното слово, което смесва наративи от различен порядък. В това слово не личността диктува реда на фактите и тяхното разказване, а обстоятелствата диктуват мястото на личността в разказа за тях.

Следователно, възприемани не в йерархическа подредба, „Неотдавна“ и „Записки по българските въстания“ ще се окажат важни по отношение на лицеви за българската словесност връзки, търсени контексти, начини на водене на разказа, отношение към историята. И не на

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

последно място двете творби са пример за мястото на субекта спрямо избраната тема и нейната идеология:

- В „Неотдавна“ (1881) Иван Вазов като че ли напълно оформя своя най-важен контекст – Април 1876. Предстоят патосните текстове на високата идеология от „Епопея на забравените“ (1881–1883), на път е да бъде разказан преобърнатият образ на същата висока идеология в „Немили-недраги“ (1883). И както сочи подзаглавието на „Неотдавна“, това са *„Лични и исторически възпоменания от събитията в 1876 година“*. Нека още тук отбележа паралела между „лични“ и „исторически“, защото присъединяването между лични спомени и история е подход, който при Захари Стоянов стои в по-различен ред.
- През цялото време до 1883 г., когато завършва първия том на *Записките* (излязъл през 1884 г.), Захари Стоянов всъщност очертава един „краен“ подход на отношение към историята. Краен, защото, въпреки желанието да се води единствено от *„святата истина“*, той разгръща редом с енциклопедизма на показваното и дълбоко неидентичното на мемоаристиката писане за историята чрез влизане и излизане от времевите планове. Така *„историята на българския народ от неговото подпадание под турско иго до освобождението“* е йерархизирана в обратна перспектива – най-важни са ония нейни страници, които имат пред очи въстанията от последните две години[1]. Захари Стоянов обаче не пише „възпоменания“, а *„разказ на очевидци“*. Умножаването на гледните точки тук е доста по-различно от присъединяването на личната точка към историческата, според заявката на Вазов в подзаглавието на „Неотдавна“. Нещо повече, Вазов не само присъединява „лични“ към „исторически“, за него едната гледна точка е като че задължителна съставка на другата. Дори няма да е излишно твърдението, че личните възпоминания съставят историята, попълват празнините в нея.

Иван Вазов и Захари Стоянов демонстрират какви са двата крайни варианта на писане[2], какви са възможностите на идеологията, до каква степен тя може да се „привърже“ към една гледна точка, чието място и ценност е именно там, в събитията („Неотдавна“), или пък идеология, градена от най-малко две гледни точки – тази на фактите и тази на йерархизирането им след тяхното случване (*Записките*). Защото впечатлението, че Захари Стоянов разказва, воден от първичната стихия на необузданото слово, съвсем не издържа, когато се изследва добре поддържаната организация на баланс между „разказ–преразказ–документ“. Над тях и вътре в тях не е едно и също. Разказът е отвътре, от гледна точка на участващия, докато преразказът и документът са външна гледна точка, това може да е ценностната система на очевидеца (както сочи и подзаглавието), но може да е и вече предварително известната идеология на прокламацията, протоколите, списъците, документите. Тяхна-

та настойчивост е противонаративна. Те опонират на толкова явния иначе тип сказова организация.

Иван Вазов завършва и публикува „Неотдавна“ от април до юни 1881 г. в първите три книжки на сп. „Наука“. Но неговата работа върху текста продължава драстично и втората публикация в т. II на „Повести и разкази“ (1892) на практика показва на читателя един основно преработен – като че ли нов – текст. Огромни пасажи от първа, втора, четвърта и шеста част липсват. Но за сметка на това Вазов прибавя новата последна част, която единствена от всичките осем други части носи свое заглавие – *„Последният комитет“*. Вазов опитва най-стойностния начин да се „впише“ в историята, излизайки от литературата – или пък може би използвайки я. Участието в „комитет“ ще изиграе ролята на документ, ще присъедини автора към групата на видели–участвали–жертвали се.

Захари Стоянов няма възможност да коригира *Записките* в следващи издания по известни причини.

Време е да посоча причините за успоредяването на двата текста. В „Неотдавна“ не само подзаглавието предопределя стратегията на водене на разказа – това е не скриваната, а напротив, откритата и демонстрирана аз-ова позиция. Вазов от 1876 година, както сочи подзаглавието[3], не се различава от водещия своя мемоар Вазов от 1881 година. Единосъщата субектна позиция не размества фактите, а се опитва да реконструира тяхната хронология, и то така, както аз-ът на разказвача участва в тях. В първото издание от сп. „Наука“ има такъв пасаж:

...аз се затруднявам да разкажа сичко. Обстоятелствата, които предизвикаха, произведоха, изпълниха тия достопаметни дни, са тъй сплетени, повидимому нелогични, чудати, грандиозни, щото за живото им възпроизвеждане трябва търпеливий и съобразителний дух на Нибура, трябва талантливото перо на Тиера.

Но във възпоминанията на Вазов съобразителният дух и талантливото перо на чуждите капацитети не е влязло в сила, защото именно спомнящият си и записващият трябва да „разплете“ обстоятелствата, да изясни тяхната логика, за да направи големия исторически екран проекция на частната съдба. Или може би обратно. Това е доста трудна задача и в „Немили-недраги“.

Голямата и тежка роля на спомнящия си и записващия е да нареди обстоятелствата, да възстанови реда им, защото иначе би се нарушила силата на идеологията, заложена в тях, т. е. идеологията, която ги прави. Затова Вазов не пропуска да подчертае (но не като З. Стоянов в предговор) *„великанския дух на един народ, от пет века пропаднал“*. И тъй като тази грамадна жестовост в най-високите дни от историята изисква *„цяла историческа епопея“*, авторът държи да подчертае своята *„друга, скромна цел“*. И тя е чрез собствения си изпълнен с опасности път да проецира целия дух на смутното време около април 1876 година. В основата е „скромната цел“ на собственото жизнеописване, на собственото

„възпоменание“. Затова и гледната точка на автора държи всички ориентири на разказа – от пътуването към Пловдив, през изпитанията с фалшивото тескере, пътя към Цариград, до пътуването с кораба „Трансилвания“ от Цариград към Галац.

„Неотдавна“ има всичките качества на мемоар, в който не са пропуснати нито мрачният и трагичен пейзаж на тракийското поле и свързаните с него емоции, нито трепетът на избавителното бягство към Галац и Букурещ. И в двете пътувания пейзажът е типично вазовски, с извлечените задължителни паралели между природа и субективно изживяване на погрома на въстанието.

От целия текст на „възпоменанията“ остава впечатлението, че мемоаристът не се изживява вътре в събитията, той има съзнанието не за участник в тях, а за техен наблюдател. Затова не изненадва стриктното подреждане на „сюжета“ на едно спасение от позицията на спасилия се. Тази позиция е вчувствана дотолкова, доколкото позволява съвестта на участника да се нарече част от смутните и трагични времена. А че той има себе си за част от тях, говори и последователността, точното хронологизиране и адекватност на плановете: пътуването с бричката, суетенето около фалшивото тескере, пътуването с кораба. Така и пространствените премествания имат личностна мотивация – те са само и единствено местата на преместване на мемоариста. А ако трябва да бъда още порязък – те са **точките на бягството** (спасението) при вида на съпътстващата трагедия из българските села.

Впечатлението за история на едно спасение, което „Неотдавна“ оставя у читателя, е мотивирало като че ли Вазов при втората публикация през 1892 г. да добави финалната глава „Последният комитет“. Под напора на огромния патос на „Записки по българските въстания“, в които личностното и главоломно изпитание се долавя навсякъде, Вазов ще да е решил да „припомни“ и своята намеса в комитетски работи. Но тази глава, без значение какви са мотивите за появата ѝ 11 години по-късно, още веднъж подчертава нормата на мемоара. Авторът образцово поддържа единствена сюжетна нишка, без отклонения, без намеса на други мотиви, които могат да върнат разказа или пък да го отклонят. Начинът на водене на повествованието никъде не се разроява, затова и хронологизмът не се руши. Няма съпътстващи (паралелни) нишки, които да разслоят нарацията и по този начин да формират аспекти, нарушавайки хронологията.

В „Последният комитет“ Вазов опитва да реабилитира не себе си, а мемоара си, който без важната (според автора) крайна глава на събитията от 1876 г. не би бил пълен. Впечатление за това дава разместването на съотношенията между патриотически намерения и следствията от тях – от създаването на този Централен благотворителен комитет (Българско централно благотворително общество). Комитетът има задача да въоръжава и изпраща доброволци във войната на Сърбия и Турция, но след злощастния ѝ край надеждите за нещо повече рухват. За комитета не остава друго, освен да *„се фотографира вкупом, па* (да) *се разотиде“*.

И тъй, за Вазов е важно читателят да разбере и приеме **личния сюжет** на мемоариста като част от историята на 1876 година. Мярката и оценяващият критерий е в „личната“ гледна точка. Тя се разпознава като **част от събитията** в тази година. Не случайно местоимението „лични“ стои пред определението „исторически“ – авторът като че присвоява, субективира големия сюжет за 1876 г., поставя призмата на собствената си позиция[4]. Единността на наративната структура се гарантира от нея. Както и завършеността на текста – той е относим само към потока от взаимосвързани факти от 1876 година. Художествената цялост на „Неотдавна“ се осигурява и от завършеността на „сюжета за 1876 година“, и от единността на повествователната стратегия. Този текст на Вазов е без остатък във и без разногласия със спецификата на мемоарния тип норми: аз-ът е в центъра на събитието, във всеки момент наративният срез може да се види и като биографичен, липсват отклонения (те са дори невъзможни в динамиката на действието – такова, каквото мемоаристът го поддържа).

„Записки по българските въстания“, поддържайки още в подзаглавието съмненията, че това е мемоар, държи и на устното типологизиране на нарацията – „разказ на очевидци“. В отношенията между подзаглавие и предислов започва колебанието между устния тип организация и „писмовния“ вид на тези разкази, които са все пак „записки“. Но това е поскоро струпване на едно място на всички „записки“, без йерархия и особен ценностен ред, т. е. всички разкази, в които може да се провиди мегасюжетът за „най-блестящата страница от нашата история“. Но всички разкази градят не един сюжет, а различни сюжети:

- етнографският и описателен сюжет за „овчарските дивотии“: началната глава „Няколко подробности“ по принципа на метонимията е послужила на българската критика като събирателна квалификация за цялата книга;
- сюжетът за Ангел Кънчев, който има силата да *„разваля спокойствието“* на разказвача (с. 93);
- сюжетът за баба Тонка (т. 1, гл. 3) – неговата неединност личи в откроените два типа разказване в тази трета част. Най-напред разказът е в преизказно наклонение (*„Повече от един месец баба Тонка нямала никакви известия за синовете си“*, с. 124), а след това се води от гледната точка на очевидеца: след Освобождението Захари Стоянов идва с приятели на Хаджи Димитър у баба Тонка: *„Скоро тя се затече и отвори своята ракла, от която извади главата на Караджата...“* (с. 127);
- сюжетът „Раковски“ и неговият „Привременен закон за народните горски чети“ (с. 76–79);
- сюжетът за българската емиграция в Румъния – той има най-малко два разновремеви дяла: единият е на „чорбаджийския вестник“ „Отечество“ и журналната война на Каравелов с него, а другият е от времето около 1880–1882 г., когато излиза наяве интри-

гата между българските патриоти, от една страна, и П. Хитов и т. нар. Македонска лига, от друга страна (с. 79–82);

- сюжетът за конституирането на „истинския“ Централен революционен комитет (с. 100–111);
- сюжетът на самото въстание от 1875 г. (с. 143 и сл.);
- сюжетът на въстанието от 1876 г.;
- сюжетът „смъртта на Бенковски“;
- големият сюжет за затворите (том 3) и т. н.

Прави впечатление, че тези сюжети не са свързани хронологически: войната, която Каравелов води с протурската преса, предхожда сюжета за самоубийството на А. Кънчев, но не го мотивира (с. 82–85); писмото на излъганите от Евлоги Георгиев хъшове за тяхното преминаване с четата на Ботев идва непосредствено след Привременния закон на Раковски, без да е функция от него (с. 79–80); наказателните мерки спрямо подозираните в шпионство лица са преди краткия животопис на Ст. Стамболов, като между двата сюжета няма никаква каузална връзка (с. 135–137). Между тези и много други странни съседства няма пораждащи мотиви, защото не ги свързва личностната гледна точка на записващия субект. Захари Стоянов е оставил множеството събитийни линии свободни от оценката на субективната своя позиция, очертаваща се в хода на събитията; остава обаче една надредова оценъчна точка и тя е функция на търсеното съпоставяне между времето на събитието и времето на неговото възпроизвеждане.

Липсата на субективно надмощие в повествованието и на подбор (който идва от субективизма) ражда негативните реакции спрямо *Записките*. За рецепцията на тази книга остава някак неприемливо, че в текст, който има вид (нека подчертая – **има вид**) на мемоар, авторът се впуска към всякакви подробности, не подбира фактите, а напротив – събира отвсякъде факти. И то не за да се постави всред тях. Не и за да покаже историографска мощ. (Иначе би създал нещо като история на двете въстания, а *Записките* нямат нищо общо с подобен труд.) И още нещо – в книгата си Захари Стоянов не само се смирява пред фактите, а ги възпроизвежда, препубликува, изравя от миналото вече неактуални прокламации, програми, документи.

Събирането на всякакви текстове под егидата на заглавието на книгата ги превръща в записки. Но не знам защо, през време на четенето у мен постоянно се открояваше не видът на документа, а видът на устното слово. Захари Стоянов така свързва разноредовите „чужди текстове“, че впечатлението у читателя е за преразказани обстоятелства, за изваден от паметта на разказвача факт, текст, документ, който се вмъква в собствения разказ без особени разногласия с него.

В мемоара документът е включен в последователността от азови събития и има оценяваща роля за тези събития. Но такова тотално нахлуване на разновремеви и разноидейни факти, биографични скици, архивирани сведения като в *Записките* не е характерно за жанра на мемоара,

защото документалната основа би обективирала спомените, би ги направила твърде исторически, а не лични, но и би прекъсвала азовия сюжет. Захари Стоянов **снижава документа** и това е възможно само в подобен тип устна основа на нарацията, в сказа, където организацията не е подчинена на причинно-следствени връзки. Заради това Димо Кьорчев оценява историзма на автора, неговата фактологическа дисциплина, но вижда в „Записки по българските въстания" композиционна недисциплинираност, която е резултат от липсата на подредба[5] – тя се компенсира от „винаги бодрото вдъхновение". Но липсата на подредба би довела до хаос, защото ще направи невъзможни идеологическия заряд и патоса в разказването на събитията.

И още една черта на *Записките*, която не се среща в „Неотдавна" и въобще е немислима в мемоара. Това е изпреварването, проспектирането на събитията. Едва започнал с разчистването на неяснотата около предишния и сегашния (истинския) революционен комитет, З. Стоянов публикува прошението на патриотите до румънския министър на вътрешните работи за излъганите надежди за участие в четата на Ботев – това прошение е с дата 5 юни 1876 г. Същото се случва и в следосвобожденския сюжет с баба Тонка и главата на Караджата, като „записката" мигновено се връща към времето на *„моето приемване в революционния комитет"* (с. 127). Подобно изпреварване във времето става и при усъмняването на З. Стоянов във верността на намеренията на един от двигателите на Старозагорското въстание – Г. Димитров:

> А направи ли нещо Г. Димитров в Димотика?... Аз вярвам, че той не е ходил даже на мястото, дето живееха приготвените му хора. За свое оправдание той ми говори по-после, че турското правителство подушило неговата мисия и по тая причина нищо не можал да направи. Може би и да е така. (с. 146)

Тук не е възможно да се посочат всички примери (макар че и такова усилие не е излишно). Както не е възможно да се посочат всички случаи на „намеса" на документален материал в *Записките*.

Изглежда, че книгата на Захари Стоянов осуетява всички условности на жанра „мемоар". И един от доводите за това твърдение са причинно немотивираните намеси на фактологическите източници. Тяхната историческа вярност не подлежи на проверка (още повече, че самият Захари Стоянов е имал по време на въстанията правомощията на „официален хронист"). Ако мемоаристът е вписан в езика, то неговите човешки опит и историопис са съизмерими само с личността му, т. е. биографизмът в мемоара е едносубстанциален[6]. А това е следствие от едно от няколкото силни тежнения на литературността – роман, биографичен очерк и подобни на тях. Може би тук е причината в „Неотдавна" Вазов да бъде в условностите на жанра, защото неговото литературно алтер-его диктува конвенциите на романовостта, на хронологизма и поставянето на субекта в центъра на историята.

Захари Стоянов е отвъд влиянието на романовите условности, за него няма алтернатива, която да му влияе или от която той да се пази. Той не е вписан в езика на личностната уникалност.

Мемоаристът Вазов обаче е вписан и затова неговият текст се самоохранява, дори и без изричното внимание на автора. В „Записки по българските въстания" угасва илюзията за личността като главна ценност, като способна да пречупва историята, да бъде нейна призма. На преден план излиза ценността на събитието. Затова в множеството забележки под линия, документи, прокламации, устави, програми З. Стоянов вижда **още един сюжет**, възстановява целостта на огромния мегапоток от действия, решения, явни или забравени активи на всички онези, които имат позитивно или негативно участие в „най-блестящите страници от историята".

И ако хронологията е функция на едносубстанциалния текст-на-личността, то множеството сюжети в „Записките" очевидно работят срещу каузалността. Различните по своя произход текстове в книгата са обединени, защото са припознати от Захари Стоянов като сюжети. Така те напускат своето първично значение на документи и стават събитие, което трябва да се разкаже. Може би така трябва да се обясни привидно немотивираният пасаж с вмъкването на Привременния закон за народните горски чети, на плана да се запали Цариград или пък набъбването на повествованието по линията на „биографическите" скици на А. Кънчев, Каравелов, Стамболов, Волов, Матей Миткалото, баба Тонка, Бенковски и какво ли още не. Захари Стоянов разказва, а не документира, нито извиква от паметта си „възпоменания". Неговите записвания са всъщност низ от **наративи на историята** – така, както те са включвали човешкия „материал"; така, както техният тотален ход всеобхваща и биографиите, и патетичните прокламации, и клетвените текстове, и списъците, и всички подобни текстове, съпътстващи всяко голямо събитие.

Многото сюжети естествено не подлежат на единна конвенция, те не са и идеологически последователни. Оттам идва и широкият спектър от задачи, които си поставят „Записките" – на единия полюс са светостта на героите и паметта, на другия полюс е тяхната съизмеримост с „днешния гечинмек"; някъде между тях са тъмните страни на събитията, низостите, предателствата; там са и високата и сериозната организация, и облагодетелстването от събитията, кражбата или спекулацията с документи, но там са и първичните състояния на националната идея в лицето на Раковски, Панайот Хитов, Филип Тотю. Излиза, че множествеността на повествователната стратегия е резултат от „първоначалната постановка" на самия Захари Стоянов да сложи всичко станало, всичко излязло изпод усилията на националната идея на равнището на разказа, а не излязлото изпод усилията на паметта или от личния дневник.

[В огромната книга на Захари Стоянов има само два сюжета, в които може да се види как личността на разказващия скромно излиза на преден

план. Първият случай е в сюжета за апостолите в Гюргево, когато става ясно, че между избраниците за IV окръг са *„Волов, Бенковски, Каблешков и аз"* и на фона на десетките села, които трябва да обикалят другите апостоли, този „аз" има район само в Рупча (с. 210 и 219). Вторият случай е в сюжета „четата на Бенковски", когато пред настъпващите черкези само *„изгърмяването на* ***моя револвер*** *върху кучетата спаси живота на дружината"* (с. 386). Един високооценяващ участието си мемоарист би използвал съвсем друго и по обем, и по форма повествование, а нямаше да отдаде всичко на револвера. Иначе в ред други моменти азовото разказване е или без каквото и да е самоизтъкване (буквално разказващият изчезва), или самоиронично. Учудващ е този механизъм на разтваряне на личността в иронията, защото българската мемоаристика познава текстовете и на Н. Обретенов, К. Тулешков, П. Хитов, Ст. Заимов, в които самоиронията е последният повествователен похват, за който авторът може да се сети.]

Такава разноидейна постановка сама залага различни прагове пред рецепцията. Възприемането на „Записки по българските въстания" не е възможно да бъде единно при толкова различни разказвачески ориентири и начини на поднасяне на събитията. Влизайки още в предговора в ролята на нещо като „историограф" на българските въстания, още в първата глава – „Няколко подробности", Захари Стоянов излиза от нея. „Българските въстания" не са едно или две събития от 1875 и 1876 г. Историографският код за хода на въстанията е еднозначен и следователно тесен да изрази цялата сложност и многосъбитийност на „най-бляскавите страници от нашата история". Сложната идейна мотивация на всички събития под общото име „български въстания" и неедноznачната основа на патоса им диктуват видимо най-уместната стратегия за разказ: в рамките на различни форми, чрез и през призмата на привидно разбягващи се мотиви; и не на последно място с помощта на обилно множество фактически материал. Така, струва ми се, Захари Стоянов отказва да стане Авторът на „историята", а е само разказвачът на „историите". Нещо, което в „Неотдавна" е немислимо след точното дисциплиниране на текста под общия смисъл на спомена.

Такива са причините на едно-единствено място З. Стоянов да подчертае разликата с другото възможно писане за тези събития – книгата на А. Шопов „Десетдневно царувание". Започвайки шеста глава („Агитацията в IV окръг"), Захари Стоянов в бележка под линия (с. 213–214) се разграничава от „Десетдневно царувание", защото авторът ѝ, *„при всичко, че е имал най-грамадните факти за Панагюрското въстание, побоял се да го опише, както си е то всъщност"*. А „както си е то всъщност" означава да се равнопоставят Идеи–Документи–Факти–„херойски подвиги"– рабски инстинкти, означава над тях да не взема връх личността на автора, защото той не е средоточие нито на събитията, нито на документите.

Вижда се, че множествеността на повествователните похвати се изразява в това последователно разсредоточаване, последователно равно-

поставяне на действие и текст, на документ и мотив, без да взема връх анализът им (това според предговора към том първи трябва да бъде работа на *„безпристрастния читател“*). Множествеността на значенията от тези разноредови текстове (свидетелски разказ, несвидетелски преразказ, документ, справки, съпоставки) налага като че ли различно четене: от гледна точка на помнещия събитията читател, но и от гледна точка на незнаещия читател. Множествената позиция на читателя е мотивирана от различната възможност за справяне със събитията и тяхната идеология, но и от различното действие на документалната маса върху събитията, което бележи нееднаквото им възприемане.

И нека пак да приближа „Неотдавна“ и *Записките*. Вазов никъде не разграничава (не отделя) разказвача от събитието, което тече в момента. Тази единност на мотивацията осъществява повествователната ординация в логиката на онези вътрешни мотиви и лични изживявания, които се трупат в съзнанието на героя на мемоара. Той постига безупречна персонална идентичност на целия текст.

В „Записки по българските въстания“ има изключително число примери за обратното. Но не само те са показател за твърдението, че това не е мемоар. В края на тази глава такова твърдение вече не е и нужно. Творбата на Захари Стоянов прави безпредметно усилието да се идентифицира разказвачът чрез неговото отношение към текста, защото тук има не отношение разказвач–текст, а разказвач–обстоятелства. Събитията се раждат в обстоятелствата, а не в главата или от спомените на разказвача. Заради това *Записките* не позволяват да се постигне що-годе ясна персонална картина: от една страна, че най-важният въпрос – „кой говори?“ (както би казал Р. Барт), остава без смислен отговор – в различните сегменти на трите тома биографизмът е най-проблемното нещо; и от друга страна – че грамадният текст се разпада на отделни сюжети, без това да разколебава целостта на книгата. И ако в „Неотдавна“ сюжетът е един – в него има епизоди, но във всеки от тях темата е една, то в *Записките*, в огромното тяло на книгата единствеността на субекта е немислима, защото многосюжетността и разноидейността са непосилни за него, не могат да бъдат само негова функция. Той е по-скоро метагероят на събитието и още по-точно – метагероят на „записките“ за събитието. Той е вътре в тях, защото е участник, но и защото е наясно с мотивите; той е и вън от тях и след тях, защото сглобява факта и документа, поставя в текстова близост разнокодовите полета на действието и писмото, на преизказното наклонение и на свидетелското разказване в сегашно време и първолични форми.

БЕЛЕЖКИ

[1] Почти по същото време в „Черти от живота и списателската дейност на Любен С. Каравелов“ (1885) З. Стоянов повтаря този свой извод: събитията от 1870–1876 г. „са най-блестящата страница в нашата история“ (Вж **Стоянов, З.** Съчинения. В 3 т. С., 1983, Т. 2, с. 103. Нататък цитатите са по това издание).

[2] Крайни са, защото другите два важни мемоара с изведена тема – годините 1870–1876 – излизат през 1884 г. (том първи на „Миналото“ от Ст. Заимов) и през 1899 г. („В тъмница“ на К. Величков). Както става в годините след 1876–1878: Вазов отново е „първи в жанра“, т. е. въвежда нормите.SS

[3] „Лични и исторически възпоменания от събитията в 1876 година“. Вазов е особено чувствителен към форматирането на доста свои творби според хоризонтите на личното писане, в обхвата на достоверното. Цит. по: **Вазов, Ив.** Събрани съчинения. В 20 т. С., 1956. Т. 5.

[4] Вж **Мутафов, Е.** Незаменимият. Западната цивилизация като автобиография. – *Лит. вестник*, № 36, 19–25 февр. 1998, с. 2.

[5] **Кьорчев, Д.** Литературно-философски фрагменти. Т. 1. С., 1933, с. 171–172.

[6] **Ийкин, П. Дж.** Наративът и хронологията като референциални структури. – *Лит. вестник*, № 36, 19–25 февр. 1998, с. 5.

Любомир Стаматов
Югозападен университет „Неофит Рилски“

Иван Вазов – от „Дисонанси“ до „Люлека ми замириса“

Дружбата на Иван Вазов с Евгения Марс (от 1905 г. до самата му кончина през 1921 г.) има своите вдъхновени песни. Изследователите не случайно наричат тази дружба „любов по заник слънце“. Когато през 1919 г. поетът подготвя сбирката „Люлека ми замириса“, той включва в раздел III – „Триндафилите“, шестдесет интимни стихотворения. Десетина други, пак интимни, има в първия раздел „Образи и видения“. За мнозина от съвременниците на автора е било ясно, че те са „вдъхнати“ от шестнадесетгодишното му приятелство с Е. Марс.

Уточнението, че тези творби са взети „Из старите ми тетрадки“, е чиста мистификация, твърде прозрачна впрочем. Остава обаче открит въпросът, кога Ив. Вазов започва да създава тези стихотворения с „нежни мотиви“ и кои от тях можем да свържем с името на „добрата Женичка“? И тъй като съществуват най-различни тълкувания (най-вече за времето на тяхното написване), позоваванията и коментари, ще се опитам да внеса поне малко ред и яснота. Защото става дума не само за мистификациите на поета, но и за последвалите ги заблуждения както на изследователи, така и на редактори и коментатори на Вазовото поетическо творчество през един близо двадесетгодишен период. За целта е необходимо да се върнем десетина години назад от времето на „Люлека ми замириса“, когато всъщност се появяват и първите „дисонанси“, макар и само в ръкописите на поета.

През пролетта на 1911 г. П. К. Яворов внушава на своя приятел и издател Александър Паскалев идеята да подготви пълно събрание на съчиненията на Ив. Вазов – жест красноречив и достоен за уважение, особено като се имат предвид литературните ни нрави. След десет години Ал. Паскалев ще си спомни: „Първата ми среща бе в Народния театър, след като Яворов бе вече говорил с Вазова и той се бе съгласил за изданието. Ив. Вазов се яви точно в определения час. От тогава аз бях негов издател и се завързаха постоянните връзки между писателя и издателя.“[1]

Не ще и съмнение, че Вазов е бил въодушевен от възможността най-после да види събрано своето впечатляващо по обем творчество, създавано в продължение на четиридесет години. Той е възприел предложението и като акт на признание от страна на „младите“, които дотогава упорито са го отричали.

На 9 април същата година народният поет съобщава на своя нов издател:

Уважаемий г. Паскалев,

За сведение Ви съобщавам, че след много бъхтене успях да нагодя стихотворенията в 3 тома, по 12-14 коли всякой. За тая цел исхвърлих между другото поемката *Синайска роза* и хумористичните диалози, които не съвпадат по духа си с лиричните песни.

По-подробно, като се видим.

С поздрав

Ваш И. Вазов[2]

Следващите шестнайсетина писма на поета до издателя (докъм септември 1912 г.) бележат грижите и тревогите около издаването на първите три тома от ПСС (Пълно събрание съчиненията на...). От тях т. 1 и 2 излизат през 1911 г., а т. 3 – през 1912 г. До 1918 г., с прекъсвания поради войните, са издадени осем тома. През 1921 г. Ал. Паскалев започва ново издание, от което до кончината на поета излизат 19 тома, съставени и проверени лично от него.

Това ПСС обема общо 28 тома. Към т. 1 (1911) Ив. Вазов пише кратък предговор (той е повторен буквално и в изданието от 1921г.), където изрично отбелязва кои лирически произведения обхващат първите три тома: в тях „влазят по хронологически ред всички мои стихотворни сбирки, писани и печатани от 1875 до 1900 г. Също и стихотворенията, не много впрочем, появили се в разни издания от 1900 г. до днес".

Когато подготвя т. 3 от ПСС, Ив. Вазов включва в него сбирките „Звукове" (1893, 1897), „Скитнишки песни" (1899) и „Под нашето небе" (1901). Най-много поетът се „бъхти" над сбирката „Звукове"[3]. В нея той оформя четири раздела: „Поет", „В чужбина", „Дисонанси" и „В лоното на Рила". Първият раздел е познат от „Звукове", като в него е включен непроменен цикълът „Поет", както и стихотворенията, писани до емигрирането на Вазов в Русия през 1886 г. Вторият раздел – „В чужбина", е обединил всичките двадесет и осем творби, отклик на изгническата мъка на прокудения от родината певец. Четвъртият раздел – „В лоното на Рила", повтаря поместеното в „Звукове" (1893) – там под заглавието „В Рила".

Дотук изненади няма, тъй като поетът само е прегрупирал творбите, публикувани както в периодичния печат, така и в първото издание на „Звукове" (1893). За нас интерес представлява големият раздел „Дисонанси", създаден специално за т. 3 на ПСС, под който многозначително стоят годините 1891–1895. Той се открива с поемката „Трънкосливката", популярна и харесвана от всички Вазови критици. Следва я цикълът „Предпролетни сонети", написан след завръщането на поета от чужбина и женитбата му. За него се казва, че е израз на надеждата за семейно щастие. А „По повод на един щурм" е типичен пример на междутекстов диалог вътре в поезията на Вазов, където той влиза в спор със самия себе си.

Другите два цикъла – „Какво мълвеше Монблан“ и „Женевското езеро“, всеки от по пет стихотворения – са публикувани преди това: първият – в сп. „Българска сбирка“ (I, 1894, № 2) и след това в сборника „Под нашето небе“ (1901); а вторият – в сп. „Български преглед“ (I, 1894, № 6) и не е включван в книга преди ПСС.

Сега – внимание! Дойде ред и на ония шест стихотворения, които до издаването на т. 3 на ПСС не откриваме никъде другаде. Даже и в периодичния печат, т. е. „в разни издания“, както бе посочил авторът им в т. 1 от 1911 г. Става дума за: „Край поточето“, „Щастието“, „Жена, вълшебница, богиня“, „С мечти и блянове крилати“, „Пианото звучеше страстно“ и „Гората“. Те наистина са „вмъкнати“ между циклите „Предпролетни сонети“ и „Какво мълвеше Монблан“ и спокойно могат да се разглеждат като едно тематично цяло. За тях поетът казва на Ив. Д. Шишманов: „Нарочно турих тия стихотворения тук, за да не се знае времето, когато са писани и кому са посветени.“[4] Благородният анкетьор много добре е знаел на кого са посветени, но дискретно е замълчал, уважавайки желанието на поета. И затова може би не е добавил нищо за коментар. В тях доминират любовното чувство, образът на любимата жена и възможността за любовно щастие.

Включването на тези шест стихотворения в новия раздел „Дисонанси“ от така оформената сбирка „Звукове“ в ПСС е времева мистификация, която поетът извършил съвсем съзнателно. Всички следващи пълни и избрани съчинения на Ив. Вазов буквално повтарят съдържанието на „Дисонанси“[5]. Което значи, че уважават волята на автора, нарочно включил „тия стихотворения тук, за да не се знае...“

Воден от любопитството да науча нещо повече за въпросните стихотворения, реших да прочета внимателно коментарите към съответния том на последните две издания на Събраните съчинения на Ив. Вазов – в двадесет и в двадесет и два тома. В т. 2 – Лирика (1955), на с. 495 прочетох следната обща бележка: „*Дисонанси*. – В отделна група поетът ги отделя едва в ПСС. Тук влизат освен „Предпролетни сонети“ и печатаните в сбирката „Под нашето небе“ цикли „Какво мълвеше Монблан“ и „Женевското езеро“ (б. а. – „Ж. Е.“ не е публикуван в сбирката!). В „Предпролетни сонети“ са вмъкнати и възникналите много по-късно стихотворения: „Пианото звучеше страстно“...“ и т. н. Вече посочихме, че тези стихотворения не са „вмъкнати“ в цикъла, а го следват и образуват едно цяло. А твърдението на редактора (П. Зарев), че тези творби са възникнали „много по-късно“, не означава, че научаваме кога.

Продължих да чета бележките към отделните творби от раздела „Дисонанси“ с надеждата, че там поне ще намеря отговор на въпроса, който ме интересуваше. Какво бе учудването ми, когато разбрах, че „шестте“ не са споменати въобще в коментарните бележки. Намерено е едно наистина „мъдро“ решение – те просто са прескочени и за тях няма нито дума.

Потърсих последното, 22-томното издание на съчиненията на Ив. Вазов, в чийто т. 3 е събрана лириката му от 1891 до 1912 г. На с. 426 пестеливо

е отбелязано, че окончателния си вид сбирката „Звукове“ добива в ПСС. Забравено е само да се посочи в кой от томовете и коя година. Твърди се, че стихотворенията са писани в периода 1882–1898 г. Потърсих по-нататък нещо и за цикъла „Дисонанси“ (с. 446), но и тук нищо ново за „вмъкнатите“ творби. Едва на с. 451 те са изброени, като отново се цитира познатото ни обяснение на поета („Нарочно турих тия стихотворения тук...“). Интересен е коментарът към стихотворението „Жена, вълшебница, богиня“ – вж. бележката към „Пианото звучеше страстно“. А там, както се убедихме, няма какво толкова да видим, освен отново неверни твърдения. За останалите четири стихотворения – пак нито дума. Просто са прескочени[6]. Или както би казал поетът: „При всеки поглед нови – все нови погрешки“. Затова нека засега спрем дотук. Можем да направим следните сигурни изводи:

1. Шестте стихотворения не са публикувани в периодичния печат, нито във второто издание на „Звукове“ (1897), тъй като то буквално повтаря първото (1893).

2. За пръв път ги срещаме в ПСС, т. 3 от 1912 г., наистина „вмъкнати“ между стихотворенията, писани след завръщането на поета от Русия (1889) до 1895 г.

3. Иван Вазов изрично посочва пред Ив. Шишманов, че нарочно ги е турил тук.

4. В последните две издания на Събраните съчинения на поета данни за тях няма или почти няма.

Трябва да се запитаме: „Кога са писани и на кого са посветени „укритите“ от Ив. Вазов стихотворения?“ Но преди да отговорим, нека накратко да се запознаем със съдържанието им.

„Пианото звучеше страстно“ се състои от пет строфи и пресъздава преживяванията на поета, когато слуша изпълнението на своята любима. А тя, „с главица леко наклонена“, свири и лее звучни и вдъхновени акорди за „поета свой“. Вече стана дума, че Е. Марс е свирела хубаво на пиано. В писмо до нея от февруари–март 1907 г. поетът ѝ съобщава:

> Уважаема и драга Евгения Марс,
>
> Мерси за любезността. Ще дойда довечера по-ранко, по 8 часа, за да има време да ни посвири и услади на пианото Евгения Марс.[7]

„Край поточето“ се състои от осем строфи и в него доминира призивът на любимата: „Възпей, поете, тия красоти!“. Отговорът на поета можем да открием в писмата му до Е. Марс: „Омаен и прекрасен е всемира, / но в него най си красна ти...“; „Поезия сама си ти“ и т. н. Все признания на Вазов, които вече знаем.

„Щастието“ е от девет строфи и представлява панорамен поетичен поглед към изминалите в търсене на щастието години. Интересни са признанията и обобщенията на поета, че освен във „веселбите шумни, в борби безумни“, в природата, в новите кумири той е дирил щастието и „в насладите на лесната любов“. Напразни са били всичките му усилия, до-

гдето пред него не се изпречва любимата – „и щастието огря ме / с небесните лучи...“. Един добре познат мотив, още от стихотворението „Благодаря“, където също лайтмотивът бе „Тогаз ти се яви“.

„Жена, вълшебница, богиня“ се състои от три строфи, всяка от по шест стиха. Първият стих на всяка строфа играе ролята на своеобразен запев, с него започва всяка една от тях. В стихотворението има изрази като: „душа елмаз“ (фамилията на „добрата Женичка“ е Елмазова), „жена любима в пищна младост“, „За мен мъчение и радост“. Те могат също да се свържат с Е. Марс и възторга на поета от нейната хубост и младост.

„С мечти и блянове крилати“ е от четири строфи и съдържа признания за изпитано любовно блаженство: „Познах вълненья, мъки сладки, / блаженни трепети узнах“, „Сполай, щастлив съм под небето“... – все откровения, които кореспондират с изповедите на поета пред любимата му ученичка.

„Гората“ отново пресъздава мигове на взаимно любовно опиянение: „И щастие вкушавахме безмълвно / в чаровний полумрак“.

Изследователите на поета не са единодушни в твърденията си, на кого са посветени тези подчертано любовни стихотворения, в които любовното чувство е представено като споделено. Като обобщава наблюденията си върху „Триндафилите“ от „Люлека ми замириса“ (там, макар и променени, са включени пет от шестте стихотворения), В. Вълчев заключава: „Зародили се навярно след 1905 г., когато Вазов се запознава с Е. Марс, някои от новите песни дълго са напирали да видят бял свят.“[8] Вярно е отбелязано, че много от тях „тълкуват в поетическа форма“ писмата на Вазов до Е. Марс. На противоположната страна е мнението на Пирин Бояджиев в студията „Недопятата песен на Иван Вазов“. Според него „Най-хубавите любовни стихотворения, които Вазов е писал през XIX в., са вдъхновени от краткия му съпружески живот. Това са: „Пианото звучеше страстно“, „Край поточето“, „Щастието“, „Жена, вълшебница, богиня“, „С мечти и блянове крилати“, „Гората“[9].

Интересна е аргументацията на П. Бояджиев: „Той съзнателно се е законспирирал, като ги включва без дата в цикъла „Дисонанси“ от сбирката „Звукове“. Първото издание излиза през 1893 г., но по-късно той поставя подзаглавното указание: 1891–1895.“[10]

Мисля, че след толкова подробно представяне на въпросните стихотворения, както и на мистификациите на Ив. Вазов с тяхното датиране, не е необходимо да се оборват твърденията на изследователя. Всички факти опровергават категорично неговите изводи, че стихотворенията – шестте – са посветени на А. Болярска и са поместени в първите две издания на „Звукове“.

В своето богато на приноси издание „Непознатият Вазов“ (1995) Цв. Неделчева се е доверила на П. Бояджиев и също твърди, че „шестте“ са писани през 1891 г. и са вдъхновени от краткия съпружески живот на поета[11].

Време е да направим и ние своите заключения в отговор на поставения въпрос. Всички изтъкнати дотук факти, свързани с толкова често и

може би отегчително споменаване на шестте стихотворения, потвърждават предположенията, че те са писани през първото десетилетие на XX в. Твърденията, че са публикувани във второто издание на „Звукове" (1897), са просто неверни[12]. От направения, макар и донякъде схематичен анализ, съпоставен с писмата на поета до любимата ученичка, може уверено да се каже, че са посветени на Евгения Марс. Включвайки ги в т. 3 на ПСС от 1912 г., Ив. Вазов наистина успява да „скрие" стихотворенията от любопитните погледи на читателите, даже да ги заблуди. Така както заблуждава и редакторите на многотомните си издания.

След излизането на т. 3 от ПСС започва т. нар. „военна полоса" в нашата история. България участва в три войни (Балканската – 1912–1913; Междусъюзническата (1913) и Първата световна (1915–1918), в които основна цел е освобождението на поробените братя от османско робство и обединението на старите земи. След възторга от победите в Балканската война идва и първата национална катастрофа. Участието в Първата световна война завършва с втора национална катастрофа и с пропиляването на възможността да бъдат осъществени идеалите на българското племе за неговото национално обединение. Прахосани са сили и енергия, натрупвани в продължение на близо четири десетилетия след Освобождението. Така българската буржоазия проиграва окончателно националните интереси на етноса ни, неспособна да защити неговите идеали. Пречупена е волята на народа и в съзнанието му помръква мечтата, лелеяна още от нашите възрожденски националреволюционери.

Иван Вазов посвещава на войните три стихосбирки: „Под гърма на победите" (1914), „Песни за Македония" (1916), „Нови екове. Дисонанси" (1917). Патриотичният му възторг от победите на българското оръжие намира в тях спонтанен израз. Не са малко обаче и примерите на национализъм, които са характерни за изявите и на други поети от това време, като К. Христов например.

Иван Д. Шишманов, който през тези години се среща често с Вазов, е съветвал поета: „добре е да оставиш на други зоологическия патриотизъм. Това не е присъщо на твоя характер."[13] В началото на 1917 г. Д. Бабев публикува статията „Поезия и война", в която определя стихотворенията, писани в дълбокия тил, като „шум на празна вятърна мелница, която гърми, а не храни хората и само за лице маха срещу вятъра белите си криле". За него това е едно „ненужно и напразно думкане върху тъпана на уличната поезия"[14].

Възмутен, Вазов написва стихотворен отговор – „Война и певец", в който отстоява правото си да бъде изобразител на народния възторг:

Не чувствата на воина във боя
певецът с лирата си изразява,
а радостта народна от героя
екливата му песен отразява...[15]

Но семето на съмнението вече е посято в душата на поета. През пролетта на 1917 г. Вазов издава сбирката „Нови екове", под чието заглавие има и второ название: „Дисонанси". Но в нея „дисонанси", т. е. лирически или други освен патриотически стихотворения няма. Двойното наименование поетът обяснява на последната страница така: „При турянето под печат на тая стихотворна сбирка авторът тъкмеше да прибави към нея нов отдел песни от чисто лирически характер, без никаква връзка с днешните велики събития, намерили отзвук в „Нови екове". Намери се обаче за по-сгодно тия песни да излязат отделно и малко по-после."

Намерението на Ив. Вазов да включи в тази си сбирка раздел „Дисонанси" е сигурна индикация, че по това време той е имал написани достатъчно стихотворения от интимен, „лирически" характер. Дълго време поетът ги е създавал и кътал далеч от любопитните погледи на близки, роднини и приятели, от присмехулните закачки на разни „ценители". В мигове на слабост решава да ги издаде, но в последния момент се сепва, преценявайки правилно, че е по-добре „да излязат отделно и по-късно".

След излизането на „Нови екове" Ив. Вазов отива на почивка в Костенец, откъдето след месец донася ръкописа на стихосбирката „Юлска китка". Според Ив. Д. Шишманов, който по това време (юли–август 1917) е в Стокхолм, поетът му изпращал в „откритки" новите си „Дисонанси". „Юлска китка" е отпечатана през есента на същата 1917 година. Тя е посветена изцяло на възторга и опиянението от природата, на сливането с нея, на потъването в света на багрите, звуците, тайнствените излъчвания на вечното и необятното във всемира.

Иван Вазов се връща от Костенец не само физически и духовно подмладен, но и излекуван от войнствените си настроения и одическите възхвали на победите на българското оръжие. Затова така простичко се изповядва пред Шишманов: „Чудно нещо. Как ще си обясниш това – не бих могъл сега да напиша ни едно войнствено стихотворение. А какво беше то по-напред? Мина ми вече вдъхновението. Сега ме вълнуват пак нежни мотиви: „Дисонанси", „Юлска китка".[16]

Тези „нежни мотиви" владеят поетическото му съзнание и въображение цели две години, докато подготви и издаде „Люлека ми замириса". От срещите и разговорите на Ив. Д. Шишманов с Вазов научаваме как се е осъществявала идеята за тази „лирическа равносметка" на поета[17]. От април 1918 г. до март 1919 г. известният наш учен е дипломатически представител на България пред правителството на Украинската република в Киев. Веднага след завръщането си в България Ив. Д. Шишманов посещава поета. Под датата 1 май намираме следния любопитен запис: „След обяд четем „Дисонансите", които бяхме прекъснали миналата година. Името обаче не му харесва вече. Наместо „Дисонанси" иска да нарече новата си сбирка „На заник слънце". Но сестра му е против. Какво ще кажат неприятелите му? Заникът е още далеч."[18]

Поетът предлага ново заглавие – „Пролет на една душа", но сега пък Шишманов възразява и му предлага да постъпи като французите – да

назове новата си книга според заглавието на едно от стихотворенията в нея. „Вазов разтвори сам сбирката – свидетелства неговият верен приятел – и се спря на стихотворението „Люлека ми замириса“.[19]

След наслова идват грижите около оформянето на разделите в нея. Решено е да бъдат три: 1. Лирични песни; 2. Спомени за Сопот; 3. Из старите ми тетрадки. Поетът желае да включи в последния раздел всичките си любовни стихотворения. Разбира се, не въобще от цялата му лирика, а само написаните през последните две десетилетия. Тоест след запознанството му с Евгения Марс. И отново споделя с Ив. Д. Шишманов: „Нека критиката мисли един ден каквото ще за тях. Ти пръв ще ме издадеш, за кого са били писани. Идеята да нарека тоя отдел „Из старите ми тетрадки“ ми я даде собствено Михайловски.“[20]

Иван Вазов е въодушевен от новата си мистификация, колкото и наивна да е тя, като за една неделя създава близо десет лирически песни. „Не можеш да си представиш – споделя радостно той с Шишманов – колко съм доволен, че намерих един щит, зад който мога да скрия: „Из старите ми тетрадки“. Това се казва славянска хитрост, ха?“[21]

Все още се колебае около названието на отделните раздели на сбирката (вече е решил тя да се казва „Люлека ми замириса“). Ще му се любовните си стихотворения да озаглави „Пролет на една душа“. Сигурно е бил прав, защото и той като Гьоте е мечтаел да отдалечи старостта.

В началото на септември 1919 г. ръкописът на „Люлека ми замириса (Лирични стихотворения)“ е предаден в издателство „Слънце“, като в него са оформени три раздела: I. Образи и видения; II. Под Амбарица; III. Триндафилите (Из старите ми тетрадки). Под заглавието на третия раздел е поставено мото: „*Je t'adore, ange, et t'aime femme. V. Hugo*“.[22] Същото, каквото е и в поемата „Зихра“.

Ив. Вазов работи върху ръкописа до последния момент на неговото издаване: непрекъснато поправя, допълва, подменя, особено стихотворенията от раздела „Триндафилите“. Той е дълбоко убеден, че това е най-добрата му сбирка и не иска в нея да има грешки. Един от братята му, съобщава Ив. Д. Шишманов, смята, че поетът не трябва да я издава. Не ѝ е било времето. „Ще осъдят поета, че пее за своите интимни преживявания, когато България загива.“[23]

Вазов е категоричен: „Аз дадох на България досега доста. Доказателство са последните ми сбирки и стихотворения, писани след катастрофата. Още ли да чакам? Аз съм вече скоро 70-годишен човек. Зная ли колко ще живея още.“[24]

В същия дух е и послесловът към „Люлека ми замириса“:

С изключение на песните в III отдел („Триндафилите“), писани в друго време, останалите в тая книга са писани между 1910 и 1919 година. Но всичките, както ще е видял читателят, съединява един общ дух. В тях са намерили отражение само личните съкровени душевни преживявания на поета и човека. Песни на спомени, на видения, на самоогълбление; страници, откъснати от книгата на сърцето...

А бурните събития през тоя период? Техен отглас бяха лирическите сбирки „Под гърма на победите“, „Песни за Македония“, „Нови екове“.

В тях поетът отдаде дан на отечеството.

В сегашната сбирка той отдаде дан на човека.

София, 1919 Авторът.

В този послеслов всичко е вярно и искрено казано. Само твърдението, че „Триндафилите“ са „писани в друго време“ прикрива истината за годините на тяхното създаване, а с това и жената, на която са посветени. Но това е обществена тайна, поне за приятелите и близките на поета.

Първите устни отзиви за „Люлека ми замириса“ смущават донякъде Вазов. Известният литературен историк и критик Боян Пенев му казва, че най-много са му харесали спомените от Сопот – разделът „Под Амбарица“. Иван Д. Шишманов, който присъства на разговора, не пропуска да отбележи:

Вазов, който цени най-вече „Триндафилите“ (последната част), ми пошушна:

„Чудно нещо, и сестра ми не се възхищава от любовните ми песни. Все ми казва, че дошла само до средата и наченала да чете пак отначало.“

Не му прощават увлечението на стари години.[25]

Стихосбирката излиза на 26 ноември 1919 г., а на другия ден е подписан Ньойският мирен договор – крайно несправедлив и бележещ втората национална катастрофа за България. Известен е отговорът на Ал. Стамболийски, когато на гара София журналистите го питат какво носи от Париж – „Носим един мъртвец“.

Трагичната съдба на родината внася смут в душата на поета и той подготвя нова стихосбирка – „Не ще загине!“ (1919), за да докаже, че не е забравил България.

След известно тягостно за поета мълчание се появяват и първите отзиви за „Люлека ми замириса“. Младият тогава литературен историк и критик Васил Пундев (1892–1930) помества кратък, но верен отзив в сп. „Златорог“: „Неочаквана поетическа бодрост лъха от новите песни на Вазова... Но главно лиричните мотиви спират изненаданото внимание на читателя, на които досега поетическият натюрел на Вазова е бил изобщо доста чужд.“ Изтъква се и гордото самосъзнание на поета за изпълнено „свято призвание, оставил вече своя поетически паметник на „три поколения в душата“.[26]

Димо Кьорчев (1884–1928), литературен теоретик и критик, свързан с модернистичната линия в развитието на българската литература, цени особено много „Триндафилите“. Според него „Третата част от сбирката на Вазов ще остане най-ценното богатство в нашето поетическо творчество. Всичките песни са преизпълнени с аромата на цветя, които няма да увяхнат.“ Находчиво е и заглавието на отзива – „Тихи хармонии – не зву-

кове тръбни“[27]. В друг свой отзив за „Люлека ми замириса“ Д. Кьорчев лесно е дешифрирал мистификацията на Ив. Вазов: „Някаква детинска боязън кара стареца да ни измами, че „триндафилите“ са стари стихове. Това аз не вярвам. Любов, любов – нали тук започват и свършват идеите, борбите, жертвите и делата? Преминал през грижите на петдесетгодишното творчество, поетът се завръща при своето начало. Само че сега той нарича песните си „песни по заник“.[28]

В наше време в своята студия „Лирическата равносметка на Вазов „Люлека ми замириса“ М. Цанева даде отговор на основните въпроси, свързани с тази по същество последна стихосбирка на поета[29]. Дефинирала е най-важните теми в нея, разгледала е дългия път на поета до заключителните му равносметки, посочила и анализирала е най-характерните творби – „В бъдещето“ („Моите песни“), „Струни“, „Жива история“, „Моят път“, „Недопята песен“, редица други.

Днес, препрочитайки „Люлека ми замириса“ повече от осемдесет години след нейното издаване, виждаме колко прав е бил Иван Вазов, решавайки да „отдаде дан на човека“. В заника на своя живот той мъдро се вглежда в изминатия творчески и житейски път, като създава „песни на спомени, на видения, на самооглъбление; страници, откъснати от книгата на живота“. Стиховорения като „Спомени, блянове тъжно златисти...“, „Струни“, „Родната реч“, „Жива история“, „Есен“, „Моите песни“ отдавна са заели заслужено място в нашата поезия като класически. Поетът има ясно съзнание за стойността на създаденото от него, за непреходността на своето поетическо творчество:

И аз на своя ред ще си замина,
трева и мен ще расне над прахът.
Един ще жали, друг ще ме проклина,
но мойте песни все ще се четът.

Така кръгът на неговия поетически път щастливо се затваря. В неговото начало Ив. Вазов тревожно се питаше: „Моите песни кой ще разбира? / Те не услаждат клети робове“. След десетилетия вярна служба на музата, той може уверено да отговори на въпроса от младежките си години: „Но мойте песни все ще се четът“.

Вторият раздел – „Под Амбарица“, е посветен на спомените от детските години, към които поетът се връща с особена наслада. Те са наопени с чистите сълзи на невинността и в тях оживяват образите на най-близките и скъпи същества – майка и баща, сестри и братя, весели другари от игри и лудории. С много свежест и настроение са наситени стихотворения като „Дворът ни“, „Гостната стая“, „Бъдни вечер“, в които времето сякаш е спряло, а вдъхновението и въображението са съхранили далечното минало.

„Будните нощи“ е сред малкото творби в нашата поезия, които пресъздават зараждането на поетическия талант, мига, когато музата за пръв

път е посетила бледния юноша. Иван Вазов много точно е разкрил спонтанността на вдъхновението, чийто роб е станал в ранна младост:

Спирай извор да не блика,
спирай вятър да не вей,
искай болка да не вика
или младост да не пей!

Не е възможно, защото невидима сила води перото по белия лист и записва думите, които музата нашепва на твореца. Строгият баща смята писането на стихове за празна работа и хабене на време и хартия, но майката тайно окуражава своя любимец и винаги е готова да му помогне. Стихът „Майка думаше ми тайно: „Ако нямаш свещ – да дам" осветява нейния образ. И признателният поет ще изкаже в стихотворението „Майка ми" най-искрената си благодарност:

Ти ме роди, но ти ми даде
и светлото, що в теб блещеше,
ти и човека в мен създаде –
ти два пъти ми майка беше!

Не случайно е казано, че простотата и истината са най-висшите белези на изкуството. Те са неговата същност.

Третият раздел „Триндафилите" съдържа шестдесет стихотворения и спокойно може да образува отделна сбирка любовна лирика. Верен на хрумването да ги представи като творби „Из старите ми тетрадки", Ив. Вазов иска да убеди читателя, че те са държани „години дълги в плен и заточенье"; че са „песни-птици, пели в пролетта" на неговото сърце; че са били „пленници крилати", които той едва сега, „на заник слънце", пуска на воля. Поетът така се е вживял в своята мистификация, че убеждава и Ив. Д. Шишманов, че „Триндафилите" са писани през XIX век.

Днес е безспорно мнението, че стихотворенията от третия раздел са вдъхнати от дружбата му с Евгения Марс. В тях той е дал израз на нежните чувства, на възторга и възхищението си от жената, която е била за него „кристален ручей в жадната пустиня", „жив извор, бистър и кристален". И още:

...ту муза нежна, ту сирена,
безцен пахар с отрова сладка,
на моята душа пленена
тъмница и вселена.

(„Тя")

В творби като „Ти ме срещна...", „Чар", „Мила ми си", „Твоето име" поетът е искрен и изповеден, сърдечен и откровен пред себе си, пред любимата, пред своите читатели и бъдещето.

Ако трябва да бъдем скрупульозни, в цялата стихосбирка само едно стихотворение е посветено пряко на любимата му ученичка – „Полски впечатления (На писателката Ев. Марс)". Но затова пък от всичките творби в раздела „Триндафилите" проглежда образът на „добрата Женичка". Днес някои от тях могат да ни изглеждат сантиментални, старомодни. Но тяхната стойност е другаде – те са художествен документ за интимните вълнения на поета „на заник слънце" или „възпят блян", както е в едноименното стихотворение:

Когато тези песни излязат на свет,
мнозина ще питат: коя е?
Мома ил жена е?
Коя е прославил в тях нежний поет?

А ти пък лукаво, с румянец залета,
ще казваш: „Туй всичкото в сън видял.
Не вярвайте вий на поета:
той своя си блян е възпял!"

В народната памет името на Иван Вазов е свързано преди всичко с род и родина, с народните ни съдбини и красотата на природата ни. Към това трябва да прибавим и любовта на поета от юношеските до патриаршеските му години, интимните му вълнения – радости, сладки горести и горчиви разочарования, намерили верен отклик в поезията му.

БЕЛЕЖКИ

[1] Иван **Вазов** в спомените на съвременниците си. С., 1966, с. 522.

[2] **Вазов, Ив.** Събр. съч. В 20 т. Т. 20. С., 1957, с. 342.

[3] Трябва ясно да се каже, че т. нар. „второ издание" на „Звукове" (1897) е по същество репринтово. То буквално повтаря първото от 1893 г. по съдържание, подредба и номерация на включените в него стихотворения. Затова позоваванията на него са безмислени и не могат да бъдат в полза на никаква предпоставка или догадка.

[4] **Шишманов, Ив. Д.** Иван Вазов. Спомени и документи. 2. доп. изд. С., 1976, с. 248.

[5] **Вазов, Ив.** Пълно събр. съч. Т. 1–28. С., 1911–1922; Събр. съч. Т. 1–22. С., 1942–1950; Събр. съч. В 20 тома. С., 1955–1957; Събр. съч. В 22 т. С., 1975–1979.

[6] **Вазов, Ив.** Събр. съч. В 22 т. С., 1976, Т. 3, с. 451.

[7] **Писма** на Иван Вазов до Евгения Марс. С., 1947, с. 18.

[8] **Вълчев, В.** Иван Вазов. Жизнен и творчески път. С., 1968, с. 515.

[9] **Бояджиев, П.** Недопятата песен на Иван Вазов. – *Лит. мисъл*, 1986, № 7, с. 3–11.

[10] Пак там.

[11] **Неделчева, Цв.** Непознатият Вазов. С., 1995, с. 159.

[12] Всички, които използват това като аргумент, са подведени от коментарните бележки към въпросните шест стихотворения от **Вазов, Ив.** Събр. съч. В 22 т. Т. 4. С., 1976, с. 506–509. Там за всяко едно стихотворение се твърди, че има „една много по-стара редакция в сбирката „Звукове" (1897).

[13] **Шишманов, Ив. Д.** Цит. съч., с. 134

[14] Пак там, с. 148.

[15] *Мир*, № 5052, 9 ян. 1917.

[16] **Шишманов, Ив. Д.** Цит. съч., с. 159.

[17] Ето един характерен запис на Ив. Д. Шишманов: „Четохме някои нови стохотворения за „Люлека ми замириса" („Из старите ми тетрадки"). Едно не ми даде, защото не било още завършено, а било и много интимно: сцена на ревност." Датата е 9 ноември 1919 г., само седемнадесет дни преди излизането на сбирката от печат.

[18] **Шишманов, Ив. Д.** Цит. съч., с. 164.

[19] Пак там.

[20] Пак там, с. 166.

[21] Пак там, с. 169.

[22] „Je t'adore, ange, et t'aime femme." – „Обожавам те, ангел, и те обичам, жена." (В. Юго)

[23] **Шишманов, Ив. Д.** Цит. съч., с. 181.

[24] Пак там.

[25] Пак там, с. 188.

[26] **Пундев, В.** Люлека ми замириса. Лирични стихотворения от Иван Вазов. – *Златорог*, 1920, № 1, с. 85–86.

[27] **Кьорчев, Д.** Тихи хармонии – не звукове тръбни. – *Свобода*, № 2 (654), 29 ян. 1920 г., с подп. Сатирикон.

[28] **Кьорчев, Д.** Из моите писма. – В: *Кьорчев, Д.* Студии. Статии. Есета. С., 1992, с. 517; Най-напред – В: *Юб.* сборник „Иван Вазов", 1870–1920, С., 1920. В края на писмото стои: „Централен затвор". През ноември 1919 г. Д. Кьорчев е задържан в Софийски затвор като един от „виновниците" за националните катастрофи. Там остава около 6 месеца.

[29] В: ***Колоквиум*** „Проблеми на българската литература". Иван Вазов. С., 1987, с. 9–22.

Едвин Сугарев
Институт за литература – БАН

Дон Кихот и Бай Ганьо

Същностните литературни жестове са тези, в които времето ни заставя да се вглеждаме отново и отново, достигайки всеки път до нови, неподозирани преди смислови хоризонти. Пре-прочитът не винаги идва по наша воля – най-често той е следствие от културно-исторически и социополитически контексти, които просто изпречват текста пред очите ни. Най-драстичният, а и най-трагичният пример в това отношение е „Бай Ганьо" на Щастливеца. При него десетилетия наред литературата се опитваше да избяга от самата себе си, да подменя естетическите критерии с етически и политически, да го помирява *със* и подрежда *във* историята. Чет нямат комичните напъни да бъде изкаран „класов" тип, да бъде пригвозден към едно отминало време или прикотвен във ветровитото, но все пак ограничаващо пристанище на сатирата. Нещо повече – една немалка част от псевдокреативните усилия на критиката и на художествената литература е продиктувана от желанието някак си да се избяга от Бай Ганьо, да се заобиколи и изличи този натрапващ се образ, да се оценности нещо алтернативно в недрата на българското, той да бъде деградиран до случай на вкаменелост в добродетелния хумус на традицията, омаловажен покрай внушаващите респект дълбоки корени на националната ни идентичност.

Говоря за „псевдо-" не защото съм разколебан в добромерeността на тези усилия, а защото байганьовското прозира и оцелява въпреки тях. Бай Ганьо не може да бъде изличен, забравен и омаловажен поради една много проста причина: че изобщо не е литературен герой. Той е бил, е и ще остане нещо повече – матрица на балканщината, сърцевина на балканската народопсихология, движеща сила на балканската история – и поради това проекциите му са неограничени както в миналото, така и в бъдещето. Доказателствата са около нас. И са дотолкова явни и натрапчиви, че просто няма нужда самото доказване да се разнищва и аргументира.

Нещо повече: изминалото десетилетие спокойно може да бъде наречено пришествие на Бай Ганьо. Пришествие в живота, не само и не толкова в литературата. И тук е разликата: литературните герои се помнят, те не пришестват. Не ходят по улицата, не управляват държави, не тър-

пят развитие. Бай Ганьо претърпя. Негативно, разбира се. България с алековски размах и талант дописа и първата, и втората част от „Невероятни разкази за един съвременен българин“. Как да не познаем родния шайкаджия в един български вицепремиер, който пак край тиха бяла Дунава твърдеше, че избори се печелят с пари и с бой? Или в един гущерово облечен депутат, дето присядаше на шведски маси и хващаше ангина, щото не знаел как се спира климатикът? Или в друг един негов събрат, преоткрил новото старо верую, че при първоначалното натрупване на капитала неговият произход е винаги тъмен и възползвал се с пълна мяра от тази тъмнота? Или в друг един министър, дето председателствайки асамблеята на ООН, сричаше от листчета, написани с български букви английски словеса? Или в цялата плеяда български политически гении, дето едно обещаваха, друго правеха, за трето гласуваха и си обръщаха не само думите, ами и душиците като фурнаджийски лопати? Или в думите на онзи наследник на партията, виновна за половинвековното затриване на България, дето щял на поеме вината на откърмилата и него кърмилница за байганьовци, обаче само с мезета? Или как да не доловим стила и манталитета на Бай ти Ганя, Гочоолу и Дочоолу, четейки цял куп съвременни всекидневници, които буквално пред очите ни убиват и журналистиката, и българския език и ни натрапват някакви уродливи словеса, избълвани сякаш от някоя дебеловрата мутра? Или как да не си спомним за любовта на Бай Ганя към кафанските песни от рода на „Зелен листец“, без да признаем, че неговите чада са отишли далеч по-напред с „Радка-пиратка“?

Това второ пришествие още не беше започнало и Бай Ганьо още носеше ръкавели и ходеше по партийни събрания, когато Тончо Жечев написа втората си еретична книга – „Митът за Одисей“. Този спираловиден епос (в който сама по себе си спиралата е централизираща метафора) започва своя глобален кръг с Одисей и продължава с други, не тъй ненакърними при своето възвръщане пътешествия: Дон Кихот, Фауст и родния ни Бай Ганьо. Не е трудно да забележим, че спиралата е **низходяща**, че в своето слизане от миналото към съвременността и от мита към литературата ценностите стават все по-неустойчиви, целите на пътешествията – все по-парадоксални, а извлеченото от тях осмисляне – все по-съмнително, все по-малко универсално, все по-опорочено от алчност и егоизъм.

Една от възможните интерпретации на този подход е, че за Тончо Жечев **самото развитие на цивилизацията** върви от цялостност към фрагментарност, от единство към все по-голямо разделение и самота, от съвършенството на окръглеността към несъвършенството на раздробеното, разпокъсано съществуване, към неговата все по-ужасяваща недостатъчност. Одисей е цялостен, в него земното и духовното са уравновесени, трезвостта и практицизмът съжителстват с духовната извисеност – те не си пречат, а се допълват взаимно. Това единство вече липсва при Дон Кихот, духовното и земното вече се носят от различни герои – и все пак

преливането между тях и способността на Санчо да се извиси до своя рицар все още съществуват. При Фауст духовното е вече накърнено, самата цел е изгубила моралните си опори, той е скитник без място за завръщане. В дъното е, разбира се, Бай Ганьо, дотолкова преобърнат и снизен, че самата възможност за сравнение с реалния мит за Одисей е сериозно накърнена и поради крайната несъвместимост – градяща само парадокси и нонсенси.

Сравнението впрочем е сюрреалистично и защото при Бай Ганьо **изобщо няма пътешествие** – той просто не отива никъде; дори пътувайки, си стои побит сред родната балканска простотия, не научава нищо, не преодолява нищо (освен някой и друг „конфуз", което при него е само добър повод за блещене и попържане); не преживява душевни терзания и сблъсъци (за това му липсват и сетива, и духовни територии). Движи се само неговото тяло, суче мустаци, продава мускали и мурафети, трупа самочувствие за едно мнимо завръщане, в което ще лъсне истински и ще се прояви истинският Бай Ганьо, но не защото се е завърнал богат от пътешествието в бедната си Итака, а просто защото му е дошъл моментът да покаже на света кой е той и въобще кой кой е.

Но ако Одисей и Бай Ганьо нямат не само общ език, но и каквито и да било допирни точки, то Бай Ганьо и Дон Кихот си кореспондират повече от оживено. Наистина те не могат да си говорят пряко, но единият говори за другия, защото е негативно копие от един позитив в дълбините на историята, в предишния кръг на вечното завръщане – по същия начин, по който и Алеко е позитив на Бай Ганьо в съвременността; пак по същата логика Дон Кохот от своя страна се превръща и в съизмерима фигура, и в основна метафора на Щастливеца. Особено важни за Тончо Жечев тук са паралелите между Бай Ганьо и Санчо – трагичната липса на каквато и да е възможност за контакт между Бай Ганьо и Алеко, за разлика от духовното преливане от сърце в сърце между Дон Кихот и неговия оръженосец, чиито позиции са тези на Учителя и Ученика.

Тук, в тази трагична несъвместимост, но и в символната сводимост между автор и герой, е същинският Тончо Жечев. Тук най-ясно личи и неговата гледна точка, позицията му на човек, който няма интерес към литературата сама по себе си, който съсредоточава цялото си внимание върху нейните нравствени послания и я товари с извънлитературната функция да бъде нещо като Пития при гадаенето на националната ни съдба. Тук няма да открием и дума за езика, жанра, сарказма, вътрешната диалогичност и прочее „технически" подробности. За сметка на това с пълен глас е изказан повече от основателния, но страхливо премълчаван преди това извод: ако написаното от Алеко се отнася не до някакъв си прото-джамбазин, а до **българина като такъв**, то тогава ние сме чада на една калпава държава и един калпав народ.

Този извод би прозвучал наистина убийствено в една колективно-патриотарска среда и произтичащото от нея мислене, изпълваща Алековото време. Но в същото време той би бил не в по-малка степен убийст-

вен и във времената, преди Алеко да е написал и ред – само дето Бай Ганьо тогава се е казвал другояче или, по-точно, е носел различни имена. Същият той е причинил върховни страдания на героите от Възраждането, тъй като и за тях, както за Тончо Жечев, българското е било върховната мяра в духовните им одисеи, докато българското като житейска непосредственост непосредствено е скверняло тъкмо тази мяра. За да се убеди човек в последното, не е нужно да прави експедиции в литературните предградия; достатъчно е да се препрочетат Левски, Ботев и Захари Стоянов. Там прото-байганьовци има достатъчно, и духовни терзания поради тях също; та дори нещо повече – нерядко байганьовското сполучва да надникне и иззад гърба на самия списовател.

Прочитът на „Одисеята на Щастливеца и Бай Ганьо" започва с признанието за един грях: „Лошо, лошо сме чели и четем ние, читатели и критици, Алеко Константинова – невнимателно, повърхностно, отгоре-отгоре, по байганьовски." Разкаянието визира трагичната несъизмеримост между автор и герой в литературната и читателската памет, чезнението на Алеко в тъмната сянка на Бай Ганьо, отглъхването и на двамата във времето. Тончо Жечев не само оценностява написаното от Щастливеца, сочейки ни неговата свръхтекстова потенция („заплетен трагикомичен възел между автор и герой, герой и читатели, интерпретатори и автор, автор и читатели"). На втори план той всъщност противопоставя историческия прочит на „Бай Ганьо" на своя собствен такъв – а това е **прочитът на ужаса**, на съпреживяването на свързаната с Бай Ганьо дилема като **съдбовна** в личен и свръхличностен план.

И тук Дон Кихот се оказва монокъла, през който се чете Бай Ганьо. Ужасното при него е, че е „Санчо без Дон Кихот, оръженосец без рицар, овца без пастир". Ако Санчо се издига до божествената лудост на господаря си, то Бай Ганьо никъде не се издига и то не поради липсата на рицари в мизерните му мускални пътувания – издигането просто не е заложено в него, няма го зърното, което да се развие и израсте. Или, ако трябва да си послужа с точното определение на Тончо Жечев: „цялото му жизнено пътуване е просто мърдане в пространството, без друг багаж освен прословутите дисаги". Самото му вмъкване редом с Одисей, Дон Кихот и дори късноренесансовия егоист Фауст смразява, защото самият величествен цикъл на отиване и възвръщане, на приключения, трудности, трупане на опит и мъдрост, на осмисляне на целия живот в неговата кръговост се е превърнал в своето отрицание, претърпял е очевидна и безвъзвратна деградация; като че чрез него осмислящият цялата вселена на Тончо Жечев мит за вечното завръщане (твърде различен от класическия образец на Ницше) се разпада и обезмисля, бива подигран и оскверн ен. И не би трябвало да пропуснем факта, че този код на разчитане на Бай-Ганьовата Одисея би провалил самата книга, в случай, че съществуваше сам по себе си, без позитивен контрапункт.

Тончо Жечев разкрива и още нещо: своята собствена боязън пред бездуховното, или по-точно пред липсата на алтернатива спрямо негова-

та наличност. И не се страхува да посочи, че всички негови опити да открие „нещо спасително и утешително“ у Бай Ганя са претърпели крушение. Нежеланието да се изкаже по „многоспорния и неразрешен въпрос – социален или общонационален тип е Бай Ганьо“, съвсем не се дължи на липсата на отговор или на съзнанието за интелектуалната недостатъчност на въпроса. Напротив, отговорът отдавна е даден и Тончо Жечев го казва в прав текст: „И тъй като общонационалните черти на Бай Ганьо са вън от всякакво съмнение...“ Проблемът обаче е в изводите, които можем да направим въз основа на този отговор. И тези изводи звучат максимално актуално и полемично двадесет години след написването на „Митът за Одисей“. Самото допускане на двете възможности, самото съотнасяне на Бай Ганьо към „днес“ е провокирало тогавашната критика така, както днес провокира максималистичният хоризонт, в който се търси отговор. Никой и до този момент не е проблематизирал който и да е герой от националната ни литература в такава степен:

Ако призная Бай ти Ганя поради всепобедното му шествие за общонационален тип, без да виждам спасение или утешение от заплашителната му сянка, това означава да призная, че сме пропаднали, провалили сме се като народ, че за нас няма изход. Диалектиката тук не спасява, тя може да успокоява П. Д. или Д. П., но моята душа, душата на моя народ тя няма да успокои. Въпросът е прост като молитва и иска прост отговор. Или Бай Ганьо е общонационалният ни тип и ние сме пропаднали. Или този народ е родил същевременно и неговото противоядие, противоотрова и ние сме спасени.

Тончо Жечев се заема тъкмо със спасението и го прави точно в стил Дон Кихот сред ветровитото тогава литературно поле. Не само поради литературната конюнктура, но и поради факта, че се заема с една неизпълнима задача – да раздели изконно българското от байганьовското, да ги посочи като несъвместими. Задавайки си горецитирания въпрос, той всъщност пита нещо от рода на: как ще живеем с този камък на шията – и го пита най-директно и в най-буквалния смисъл. Разбира се – сърце не му дава да направи най-лесното, сиреч да обяви Алеко за погрешен или пък само за частно и частично прав. Тъй като Алековата честност е подобна на собствената му, за него това е невъзможен изход.

Но Бай Ганьо тежи и повлича надолу; везната, на която бейски се е разположил, понася България – или по-точно високата духовна представа за родината като свръхоценностена свидност – а заедно с това пропада и самото самосъзнание на Тончо Жечев с всичките му етични йерархии, крепящи се на национално осъзнатото чувство за нравствена мяра. Затова и проблемът, който **трябва** да бъде разрешен в страстно начената дискусия, не е литературен, а в пълна мяра екзистенциален – нещо повече, той е въпрос на живот и смърт за многострадалния български интелектуалец. Тъй като **другата** везна на нравствената кобилица тъмнее застрашително празна, трябва нещо да бъде положено в нея, за да се постигне спасителното равновесие. И Тончо Жечев полага там... автора.

Само че Бай Ганьо тежи със страшна сила. Със сила, на която никой Щастливец не може да противостои. Самият Алеко го е знаел и това личи не само в автобиографичния подтекст на „Бай Ганьо прави избори", не само от херувимно-донкихотовския и всъщност автоиронично образ на Иваница Граматиков – зрящ за идеала, но сляп за реалността – образ, който според Тончо Жечев се явява нещо като литературен протагонист на „противоядието", но и от особената горчивина във финала на този очерк, в саркастичното и автоиронично писмо от приятеля на Иваница, чиито редове са сред малкото, призвани да изразят **пряко** Алековото верую. Това са думи, които не само че не пасват на Иваница Граматиков, не само че водят ожесточен диалог с него, но и разсичат като с меч самия Алеков образ – такъв, какъвто можем да го доловим чрез неговите текстове. Чрез тях като че самият Алеко спори с нявгашното си оптимистично верую, с невинната си наивност на човек, вярващ във възможностите си да повлияе на околния балкански свят и да го промени за добро, непознал още мощта и вездесъщието на байганьовците – и това са думи, които винаги трябва да се имат предвид, когато става дума за Щастливеца:

...И тази сган, тази утайка от тинята на един див, бестиален, лишен от всякакво образование и отхрана граждански слой, готова за всяка бруталност, за която аз не можех даже да помисля, че съществува в самодоволния от своята „цивилизованост" и „европейщина" наш град, тази безпринципна тълпа, водима от разнородни ней игноранти и безхарактерности, които нито начала имат, нито могат да имат; и тази сган, казвам, има своите представители в Народното събрание, а хилядите избиратели... (...) Ти ми казваше едно време, че вярваш още в българския народ. – Хайде де! Не се подигравай! В кого вярваш ти? В това ли рабско племе, което търпи всичко това? Виж го изобразен в представителите му. Народа, в когото ти вярваш, е роб, казвам ти, роб; робуването за него е блаженство, тиранията благодеяние, раболепието геройство, презрителното хъркане отгоре – музика! И пак този народ е клет и нещастен, трижд нещастен! Бит от съдбата, осъден да страда и тегли от други, мъчен от неприятели, а още повече от приятели и спасители, той няма една твърда точка, за която да спре погледа си, една дръжка, на която да се ослони, той е изгубил вярата в себе си и в съдбата си и е станал тъй „практичен" и трезвен, трезвен до безчувственост. Без помощ, без съвет, съкрушен и разкъсан външно и вътрешно, ето го на, една печална, от бури разсипана останка от стари времена...

Позволих си този твърде дълъг цитат, защото едва ли в цялата българска литература има по-актуална и по-горчива формулировка на собствената ни национална съдба от съдържащата се в тях. Между наивната и тотално непасваща на хайкаджийската балканщина представа за реките от мед и масло, дето ще потекат в България при лелеяната политическа победа, и тези горчиви думи, в които идеалите са вятър, а народа – роб, лежи огромна пропаст: самият Алеко присъства в този очерк чрез **две различни идентичности.** Тончо Жечев ясно съзнава това и се опитва да хвърли мост над тази пропаст чрез думите: „Отворената за хула уста

застива, почти готова да произнесе благослов, както смешната история на Бай Ганьо води до безутешен плач, до горко ридание."

Само че този мост е твърде крехък. По него може да мине едно осъзнато от малцина чувство за морално превъзходство, но не и реален реванш в битката между Алеко и Бай Ганьо. Това са го знаели всички, които не са допуснали в главите си патриотарски мелници или кречетала тип „висока мисия". Знаел го е например Бешков, чиято карикатура „Бай Ганьо убива своя автор" дава най-високия възможен интерпретационен ключ, съвместяващ про-явлението Бай Ганьово и злощастния му списовател. Знаел го е и самият Тончо Жечев – **въпреки нежеланието си да го признае.** И преди това, и оттогава насетне Бай Ганьо винаги е убивал своите автори – ако не физически, то поне вербално и психологически. Нещо повече, той е убивал и тези, които са сочели прежните жертви за пример. Които не са се примирявали да тропкат в ритъма на вандалското балканско хорце. Които са опонирали на старите балкански навици духовните проблеми да бъдат разрешавани с калъчка, като израстналите с една глава биват съкращавани със същата.

Такива впрочем имаше – и ако нещо таи противоядието, то е именно в тях. Чадата Алекови, макар и обречени, са неизтребими докрай – поне тук, на Балканите, където цялата история се разгръща като обречена битка между вечно овластяваната простащина и вечно оспорващите властта ѝ луди глави. Сам Тончо Жечев беше един от последните. Той не беше съгласен с нещо повече от сакрално – в йерархията на молитвата, мотиката и Караджата той избра молитвата. Никога не му го простиха.

Прав ли е бил той в дълбоко развълнуваното си търсене на Анти-Бай-Ганьо-то? Наистина ли Алеко е живата, действена алтернатива на тъмната, дива балканщина? От една страна – да, няма как да бъдат отречени цитираните и от Тончо Жечев думи на Пенчо Славейков: „В живота Алеко излезе убит, изцяло победен от Бай Ганя, в духа и нравствено – изцяло победител." И тъй е завинаги – Алеко е рицар, той е позитив от негатива на своя герой, само че у нас няма място за рицари. Ако се изкушим да провидим „Алеков тип българин" в противовес на оня с мускалите и нашарените от чорапи крачища, ще видим, че последният почти неизменно търпи поражение – поне от натирването на Волов от Оборище насам. Другото, което няма как да не забележим е, че всички тези обречени рицари **говорят на два езика**, като високият полет на духа обхваща само единия от тях. Другият е наситен с горчивина и сарказъм, с чувство за безизходица и обреченост, с болка и себеирония, способен да прости, но и безпощадно да низвергне околните. Това е езикът на Ботев от „В механата", езикът на Алеко от последните редове на „Бай Ганьо прави избори" и много от фейлетоните му, езикът на Славейков и Гео Милев от тяхната критика, езикът на целия Коста Павлов и на още мнозина други. И още нещо – реалните рицари по тези места са лишени от онази цялостност и автентичност, която е присъща на уж безумния Дон Кихот. Те са **вътрешно разделени** не само от вярата и неверието в побе-

дата на духовното, не, има нещо по-страшно – границата между Бай Ганьо и Дон Кихот, или респективно между Бай Ганьо и неговият автор, минава и през самите тях, те живеят в борба с оцелелите кътчета на байганьовското у самите себе си. Дори при Алеко словата на героя намират мънички процепчета и се промъкват в думите на автора – на не едно място в политическите му фейлетони например. Изразените чрез тях политически позиции на автора не могат да не породят следния въпрос: а към кой от двата типа българи да причислим Стамболов, който впрочем е политическият противник на Иваница Граматиков и би трябвало да бъде ни повече, ни по-малко основният закрилник на байганьовците и техните изборджийски шайки? И не беше ли тъкмо Радославов, лидерът на партията, на която е привърженик Алеко, изобретател на рафинираната постбайганьовска формула за управление: „Со кротце, со благо и со малце кютек“?

Очевидно черно-белият подход не върши работа. И Алеко, и малцината други родни донкихотовци са разпнати между вяра и неверие, надежда и обреченост, молитва и саркастично обругаване на настоящето – при това с повече от очевидни основания. До какви трагични измерения може да достигне това раздвоение, говори един жесток литературен казус, съзнателно избягван при подобни дискусии – поемата „Двойник“ на Разцветников. Ако се позовавам на нея, това е не на последно място и защото двойникът е точно Дон Кихот. Един Дон Кихот, който се възвръща в осакатената душа на своя автор – но вече като **проклятие.** Разцветников се прекланя пред неговата жертва, пред неговия порив в името на хората – и същевременно съзнанието за обреченост и обсаденост, самотата на човека, когото светът дебне като „засада“, го заставят да убие Дон Кихот и донкихотското в себе си – за да се впише сред байганьовското битие като „умен и много почитан“; едно престъпление, чиято територия е самото съзнание на поета. Дон Кихот възкръсва, а чрез него възкръсва и вярата в доброто, саможертвата в името на другите, отказът от циничното верую, че нищо не може да се направи – но само за да бъде двойно по-намразен. За Разцветников той вече не е убежище и спасение, възвръщането съдържа перспективата да бъде убиван отново и отново, докато нравствената непримиримост се превърне в нещо като камъка на Сизиф – митът, в полемика с чиято интерпретация от Камю е написана самата книга на Тончо Жечев.

Тъй или иначе, алтернативата автор–герой не решава проблема, а само му придава още едно измерение – чрез не по-малко екзистенциалното съмнение: винаги ли по нашите земи духовното ще търпи поражение? Отговорът, даден от българската литература (или поне от онази част от българската писмовност, която сериозно може да бъде мислена като такава), гласи категорично „да“. Да, Бай Ганьо е побеждавал по всяко време и особено убедително напоследък. И винаги е убивал своя автор. Само че и възтържествуването му винаги е било в битиен, събитиен, брутално-материален план. И никога – в духовен. Да, Щастливците по

тези земи винаги са били обречени и са потъвали в смъртта или в забравата. Но са били самотни просто защото са се издигали много високо. Да, балканското е силно като валяк, има здрави крака и тъпче. Но **точно поради това** – поради смазващата мощ на ниския егоизъм, материалните страсти, грубо телесната чувствителност, стадния патриотизъм и благоговеенето пред мускалите – тази тъмна земя е раждала и едни от най-прекрасните луди глави, които са съществували някога. Не светци, не – точно луди глави, способни на върховни полети и главоломни пропадания. Волов, налапал револвера на русчушкото пристанище, Левски с безумния си вопъл „Народе!!!“, Ботев, размахал сабя над палубата, покрита с градинарски сандъци, солунските атентатори с решението си, че щом причиняват смърт, трябва и те да умрат... Винаги губещи, винаги охулвани, изчепатвани, забравяни. Но и винаги кълнящи сред една болна земя, чиято история може да бъде сведена само до сблъсъка между обречени духовни пориви и всеобгръщащата, всепоглъщаща простащина – един конфликт, пределно зрим под всички политически, социологически и културни труфила, с които се мъчим да го покрием.

Накрая бих искал на свой ред да кажа: лошо, лошо сме чели всички ние Тончо Жечев. Набързо го натикахме сред коренотърсачите, положихме го на една лавица с някаква си импресионистична критика и прочее вехтории. Друго е искал да ни каже той – нещо, пред което думите са слаби, интелектуалните конструкции грохват, а привичните мерки, с които мерим съдбата си, до една се оказват нефелни. Искал е да ни посочи Алеко не като нещо отминало, а като нещо насъщно. Искал е да ни даде неговия кураж, за да се смеем, когато костите ни леденеят от ужас, и да прощаваме, когато животът ни сблъска с непростимото. Искал е да ни подготви за времето, което предстои – време, в чиято празнота отекват само Бай-Ганьовите чизми. Искал е да ни отвърне от мускалите, да ни спре от търчането подир влака, потеглил към Европата с килимчетата ни, да ни посочи достойнството на литературния рицар, на завинаги самотния и безприютния. Искал е да ни даде и пример за интелектуално поведение, тъй насъщно ни днес, когато сме затънали не до колене, а до шия в авгиевите обори на съвремието. Искал е да отхвърли пластовете от премълчаното през годините – защото тъкмо **премълчаването** беше жестоката съдба на неговото поколение.

Спомням си последния път, когато видях един от най-достойните негови приятели – Кръстю Куюмджиев. Имаше някакво общо събрание на Литературния институт и бай Кръстю беше седнал заедно с нас, зайците аспиранти, на последния ред в претъпканата зала. Съвсем наскоро Тончо беше изхвърлен от ръководството на Института и сега разни литературни ченгета и партийни ментори говореха от трибуната за своите си важни работи. И тогава Кръстю започна да се смее. Без причина, без повод, все по-гръмко и налудничаво. От предните редове започнаха да се обръщат, да шъткат, от трибуната някакви си шефове го запризоваваха да престане, тръгнаха, разбира се, приказки от рода на „пак е пиян“, а

той се смееше и смееше, и смееше. Вгледах се в очите му и видях сълзите в тях, видях самотата и отчаянието в този смях, усетих горчивия му вкус, усетих го като отхвърляне, като присъда, като послание към нас, които оставаме след него. Месеци по-късно Кръстю беше мъртъв, но и досега настръхвам, като си спомня този смях – и имам чувството, че **точно така** се е смеел и Алеко.

Точно Жечев не е съвсем прав, като твърди, че както Бай Ганьо бил Санчо без рицар, тъй и Щастливецът бил Дон Кихот без оръженосец. Не е така – оръженосци имаше, макар и в друго време. Самият Тончо беше в тяхната свита и от време на време навличаше наследените доспехи поради липса на нови рицари.

Живко Иванов
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Тончо Жечев и българските прочити на „Бай Ганьо“

Идентичност: победа и загуба

Първото критическо четене е на Балан. То завършва трагично – пада в неравна борба с патетичната ирония на Алеко по адрес на *„учено-то докторче“*[1]. И за какъв критицизъм може да става дума или как той може да бъде чут трезво, щом като още при появата на „Бай Ганьо“ творбата е характеризирана като голямо дело на българската литература. Произведението, с което дебютира, *„...му обезпечи почетно място“*, това е *„рядко щастие“*, ала и несъмнен факт[2]. В критическия си текст Балан отбелязва масовото нахлуване на героя сред реалните лица и жители; вижда с безпокойство как това име пасва като дялан камък на безименната маса от негови подобия – *„гъмжи от такива българановци“*. Това гъмжило е *„маслото на днешното общество“* (есенцията, елитът)[3].

Между другото Балан споменава в заключение една бележка, която раздразва Алеко:

> Нема е художеството толкова ограничено, и българският език толкова лих, че нямаше вече способ да се осмисли нравствената гнусота на бай Ганя в по-сносни изрази на формата и словото.[4]

„С тоя разказ – пише Балан – *г. К. завлича насила (*к. Балан*) тия читатели там, дето и нему трябва да е жалко и отвратително да гледа своя Ганьо“*; подведен по тези пикантни подробности, авторът се отклонява от посоката на едно *„здраво словесно произведение“*, а причината е в липсата на художествена концепция; цялото не се постига само с *„чудати и една от друга по-гнусно наличени сцени“*; вместо да възпитава и облагородява, авторът само предизвиква читателя да *„бълва“*.[5]

С други думи изразява основния недостатък на Алековата творческа мощ неизвестен автор, който рецензира изданието на Алековите съчинения през 1901 година. *„Алеко не взема сложни отношения от тоя живот“*, той *„не умее или не желае да се издигне до свободна комбинация на своята фантазия“*.[6]

В историята на възприемането на „Бай Ганьо“ ще срещнем горчивия мъчителен прочит на Боян Пенев, горестната безнадеждност на Тончо Жечев и културното му безсилие, яростната защита на Вл. Полянов, нотките на гордост у Д. Б. Митов и други „оптимистични теории“ за Бай Ганьо. Тук плурализмът на разбирането и оценката е върлувал с пълна сила, свободата на съдната способност сякаш е била безгранична, а въображението при аргументацията достига до невиждани висоти и обрати.

В един от най-тежките спорове върху идентичността на Бай Ганьо Емил Манов навремето подозира нов опит за убийство на Алеко Константинов чрез прочита и интерпретацията.

Няма по-силно доказателство за жизнената свежест и актуалност на „Бай Ганьо“ от това, че и сега дори някои се опитват да убият... безсмъртния му автор.

Образът на Бай Ганьо и идеологията на разказвачите влизат в силовото поле на разбирането за националната идентичност. Назад към миналото, към традицията, към етническата специфика, към родното – това е поврат към археологията и развалината, преместване на времето назад, трагически обрат и регрес, завръщане към лапите на Бай Ганьо, от които сякаш вече сме се били изтръгнали. Такава реставрация на миналото, което си е отишло и сякаш е погребало Бай Ганьо, изглежда кощунствена спрямо замисъла и духа на творбата.

Напред-назад към традицията и към модерността.

...да изровим всичко национално ценно от миналото... – се е саморазкрил в „Митът за Одисей“. ...звучи като ударен лозунг: да изровим едни ценности, за да заровим други. Опитът на жечевци да заровят още веднъж, за кой ли път, Алеко Константинов е твърде показателен за цялата тенденция на „преразглеждания“.[7]

Бай Ганьо и през 60-те и 70-те години на XX век отново се оказва средоточие на интереса ни към собствената ни идентичност и положеност в европейското и световното културно пространство.

Тежкият и неразгадаем, но при всички случаи мътен и страховит образ на Бай Ганьо е надвиснал с такава сила над критическите хоризонти на българската литература, че на едно място Тончо Жечев е на крачка да оповести един неизречен възглас – *„да не бе се раждал“*. Това желание за убиване в утробата, за задушаване на плода и зародиша намеква чудовищното при една безсмъртна опасност, която мощно е скрита в образа на популярния персонаж.

Според Тончо Жечев политиката е най-хлъзгавото поле, върху което Алеко Константинов е стъпил; т. е. той дори не е подозирал какви са правилата на тази жестока сфера за обществена изява. Като не е подозирал дори частица от лабиринта, политиката *„...му изигра най-страшната шега“*. Но тъкмо тази политика е *„истинската стихия на Бай Га-*

ньо", тъкмо в политиката, която е *„водовъртеж"*, ориентацията на Алековия герой е невероятно по-успешна от тази на създателя му.

Бай Ганьо убива Алеко, но въпреки това патосът на критическия прочит вижда неразривността на единия и другия, въпреки смъртта, въпреки надмощието на героя над създателя си в най-фаталното поле на политиката. Въпреки смъртта *„...там, където се е родил и откърмил Бай Ганьо, ще се яви и Щастливеца"*. В мрака на смъртта тази увереност може да се перифразира и така: *„там, където се е родил Алеко, винаги ще се роди и Бай Ганьо, за да го убие"*[8].

В конкретната ситуация на гибелта Тончо Жечев не вижда нищо случайно. Израз на благородство е Алеко да отстъпи мястото си на Такев, да си сменят местата, а *„в политиката никога не правят така"*. В диалога на Бай Ганьо с Алеко въпросът наистина добива директна и безпощадна форма – кой кого победи? За Тончо Жечев: *„Да, Алеко е Рицар на Светия Дух, летящ като херувим, с копие до небето, с детски смях."*[9] Неговата победа е морална и фигуративна, една естетическа и ценностна победа.

Тук критическата метафора „херувим" скрито цитира фигуративния говор на процеса: *„...покойния Алеко, който е на високо отлетял; и е отишъл там, гдето няма ни страсти, ни печал и въздихание... ще прости на „Бай Ганю"*.[10] Ангелът на българското войнство не е индивидуално привидение, а колективна халюцинация. Защото тъкмо контурите на такъв тип привиждане образуват съпротивителната мрежа срещу дяволското, демонското и чудовищното в образа на черния космат и вулгарен персонаж.

В разказа за изборите, след възвишената тирада в писмото, сипеща огън и жупел срещу оргията на изборите, Тончо Жечев ще заключи: *„тук е победата над Бай Ганьо"*, тук е лелеяното преодоляване, при което светлото се възземa и решително се налага над силата на мрака. Тази победа, за съжаление, изглежда твърде съмнителна, досущ като победата при Бородино, където и двете армии *„побеждават"*.

Кръстев като че ли е по-близо до истината: Алеко се гордее, дето е нанесъл морална победа, но случилото се в Свищов и неговото разказване е *„една илюзорна победа"*. Лековатостта на разказите крещящо контрастира с кошмарните и мътни смислови потоци, които заливат читателя, а той не винаги схваща *„завличането си"* в мътните талази на наглед развлекателната творба, която е трагично *„всепобедно шествие..., без да се вижда спасение и утешение"*.[11]

На изборите Алеко претърпява тежкото поражение и преживява лична катастрофа, но всъщност цялата нация преживява *„велик национален позор"*, по думите на Кръстев. Съдбата го посочва да участва в този *„национален позор"*, в родния си град, в епохата на големите български надежди след 1894 година. Тогава идва едно ново опиянение от свободата, за да се изпарят те твърде скоро и безславно, като отстъпят място на чувството за новоизгубени илюзии: *„Изборите за VIII обикновено на-*

родно събрание неочаквано поставиха Алека рязко, лице с лице, с живия Бай Ганя. От тая лична борба на автора с героя Алеко излезе надвит."[12] Ето как вижда тази победа Т. Боров: *„Алеко написа „Бай Ганьо", защото искаше да убие бай Ганю в живота. Но... те го убиха..."*; убива го *„тъкмо бай Ганю Радиловски"*.[13]

Още за Георги Бакалов, който трудно може да бъде заподозрян в проницателно четене на творбата, книгата на Алеко е гениална, но съотношението е асиметрично: героят – отвратителен, авторът – наивен. Практикувайки съвсем друга система на разсъждения, Бакалов стига до извода на Б. Пенев, че героят се е наложил над автора, че авторът е нямал сили да победи художествено, смислово, ценностно своето дете-изчадие: *„Алеко е наивен и Бай Ганьо го одоля."* Това е лаконичната диагноза на отношението автор–герой при Бакалов[14].

За каква победа може да се говори пред лицето на смъртта?

Смехът и мястото

Трябвало да се заяви: смехът произтича от съзнанието за собствено превъзходство. Едва ли е имало някога по-демонична идея! Самолюбие и заблуда!

Шарл Бодлер

Най-проникновените четения на книгата непрекъснато припомнят неловката ситуация на смеха, неговата дълбока неуместност. Срещу ситуацията на смеха бива противопоставена неговата епидермалност и физиологичност – размисълът при четенето няма да ни доведе до смеха.

Да се смееш ли, да плачеш ли е хамлетовският въпрос на четенето. Смехът сякаш е осъдителен, той е реакция на лотофагия, на забрава и лекомислено опрощение, не бива да се смеем, а да се натъжаваме и да съзерцаваме с горчивина и горест Бай Ганьо, когато го четем. Смехът обаче е и увлекателна врата към дълбините на пропастта, украсена арка, обкичена с феерията на фигуративните хумористични езици, пораждащи изобилието на фойерверките в книгата. Същевременно оставането в тази феерична празнична и карнавална смехова повърхнина заплашва да ни погълне, за да се свлечем главоломно в блатото на нескончаемия кикот и конвулсиите на гъдела, означени само от напрягането на коремните мускули – едно преживяване, което започва и завършва само като физиологическо разтърсване.

Трябва да се плъзгаме, но и да се задълбочаваме, да избухваме, ала и да сме хладнокръвни, да изпадаме в екстаз и същевременно да потъваме в тежък размисъл. В тези противоречиви модуси на четенето читателят е твърде натоварен – той трябва да влезе прекомерно подготвен и обучен, тренирал в двете техники на запознанство с текста, обучен в разнопосочни практики на извличане на смисъла. Читателят трябва да се смее и да плаче – да изпада в горест и да тържествува. Но как това да стане едновременно?

Текстът му предлага и двете „писти“.

Едната обаче изглежда естествена и очебийна – докато другата със сигурност е скрита и коварна. Ето защо инструкциите за четенето са съсредоточени върху непознатата „писта“ на горчивото и размислящо четене, на горестното и скептично проникване в света на творбата, на предупреждението и препоръката, на превантивното и профилактично имунизиране и ваксиниране срещу невидимата епидемиологичност на персонажа. Четенето и неговата съпротивителност са концентрирани срещу смеха, като поставят на сериозен дебат поведението на читателя. Изразът на тази дълбинна и важна проблематизация е във формулирането на въпрос – да се смее ли или да не се смее изобщо четящият „Бай Ганьо“ човек? А четене без смях изглежда скопено четене, прекалено сериозно доктринерско и метафизично четене – като хладния свят на християнството, където е прогонено веселието.

И така, отново на въпроса: доколко смехът е „на място“ при четенето и осмислянето на „Бай Ганьо“? Какво извършваме всъщност със смеха си – дали се смеем-побеждаваме или се смеем-съгласяваме, или се смеем-извисяваме, или се смеем-преодоляваме, или се смеем-заблуждаваме. Няма по-многосмислен смях от смеха ни във връзка с Бай Ганьо – самата ситуация на смеещите се е дълбоко проблематична и несигурна. Смехът над Бай Ганьо според едни трябва да ни угризява. Никола Стефанов е убеден, че над Бай Ганьо се смеят само „фасуланковците“, смехът им е едно невежествено недоразумение. Смехът към Бай Ганьо възниква само в сродни души и е подкрепен само от нагласата на байганьовските читатели. Героят и проблемите са сериозни и горчиви. Този смях е характерен за буржоазията, която е безотговорна и затова се смее на Бай Ганьо. Чрез Бай Ганьо Алеко се опитва да каже някои *„пренеприятни и горчиви работи“*, но тази буржоазия я избива на смях (смях-заобикалка) и тя омаловажава посланието[15].

Същото се поддържа по-рано от Димитър Димитров, за когото образът на Бай Ганьо е буржоазен катарзис и безотговорност – *„тя се посмя на своя прототип“*.[16] Тъкмо когато се смеем от сърце на Бай Ганьо, някакъв строг и сериозен прочит ни подсеща, че е по-нормално да ни се смръзне кръвта; тъкмо когато Бай Ганьо ни забавлява, отнякъде чуваме зловещ шепот, който ни казва – *„вие не познавате кой е истинският Бай Ганьо“*. Идентичността на персонажа е тясно свързана със смеха и зад всеки смях стои предпоставка „кой е Бай Ганьо“. Сред големите български прочити имаме и двата полюсно противоположни режима на преживяване.

Смехът владее прочита, когато Емилиян Станев се среща с „Бай Ганьо“:

> Вземеше ли обаче Бай Ганьо... ставаше някакво чудо: започваше да чете с такава изразителност и чувство за хумор, че дори артисти... Аз капвах от смях. Самият той прекъсваше четенето, сваляше очилата, за да избърше насълзените си от смях очи...[17]

Смехът е парализиран, когато Тончо Жечев чете „Бай Ганьо“:

...обърка ни с детски незлобивия си смях... отвътре леденее от ужас и горчиви сълзи напират в очите. ... Но като си припомням сега всичките четения на тази книга – от детските до днес – за свой „позор или слава“, не знам, никога и никой епизод изцяло взет, а най-малко цялата книга, не са ме разсмивали.[18]

На Йордан Йовков изобщо не му се чете „Бай Ганьо“. Той съжалява, че въобще е била написана тази вредна книга[19].

Кой е Бай Ганьо, че да му се смеем? Че Бай Ганьо е съвършена другост спрямо Алеко, исторически оформила се критическа ос, около която се придържат Ив. Д. Шишманов и Тончо Жечев.

Идеята на Шишманов за Алеко е изразена като „цял-целеничък“ анти-Бай Ганьо. Опакото на Бай Ганя е Лицето на Алеко. Укорително е, че познаваме Бай Ганьо, а не познаваме Алеко. А той се е обрисувал в творбата по прословутия принцип „цял-целеничък“, антитезата „Алеко – Бай Ганьо“ е построена по девет пункта[20]. Каквото „Бай Ганьо е“, това „Алеко не е“. Тази идея е възкресена и риторически блестящо експлоатирана в студията на Тончо Жечев за Алеко Константинов[21]. Другостта ражда бленувания антагонист и внася ценностна яснота в обърканата отнесеност на автора и персонажа.

За Тончо Жечев Боян Пенев извършва всички смъртни грехове на „естетизма“ в прочита си на „Бай Ганьо“. Търсенето на метафизична кохерентност, на художествена цялост, завършеност и единност е жигосвано като напън на бледия естетизъм да постигне смисъла на непостижимата за формалистичните, естетизантски (разбирай „немощни“) умове дълбина на творбата, тяхното престъпно разминаване, претенциозна взискателност и критика от нездрави позиции, чак до Тончо Жечев:

Как можа Боян Пенев с неговия могъщ ум да стане жертва на толкова предвзетости, на толкова естетски хитрини... тъжния провал на нашия роден естетизъм пред Ботев, Захари Стоянов, Алеко.[22]

Нито Ал. Теодоров-Балан, нито д-р Кръстев, нито Б. Пенев, нито Мешеков, нито който и да е са съумели да проникнат в трагичната сложност на персонажа и неговата съдбовна връзка с нацията. Тончо Жечев фиксира един тотален провал на българските прочити, едно феноменално несправяне с проблематиката, зададена от противоречивия герой.

На своя страна той има Илия Бешков, който настоява, че книгата е много трагична и няма аргументирано обяснение за смеха, който тя предизвиква. Бай Ганьо е „тежък образ“, „мъчителен“. Персонажът е жив, той е наяве: *„...сън не му идва на Ганьо Балкански“*; борбата с него никога не секва, тя е фатална и напрегната борба – *„или Алеко, или аз!“*, тъй като Бай Ганьо често се превръща в говорител на българското: *„Хайде де-е-е, ще обижда той българския народ, т. е. мене!“* Четенето е с физиономия-

та на Янус, веднъж *„приемани* (и авторът, и творбата му – б. м.) *ту с весел и безгрижен смях от народа* (за негово нещастие – б. м.)", друг път *„...със скептична усмивка или... свирепо обругаван"*.

„И досега не можем да се успокоим... нашият смях не е дотам весел." Бешков прозорливо определя смеха като своего рода карнавално „облекло", което умело скрива и дълбоко изтласква в невидимите зони същността и идеологията на персонажа.

Тази невидима и страшна дълбина предизвиква у Тончо Жечев *„тръпки от страх и неловкост"*, кара го да чувствува *„моя ужас"* от четенето[23]; Боян Пенев преди това е преживял модуса на потреса, обладан от *„мрачна сериозност"*. Смехът пречи, скрива, хуморът обвива проницателността в мъгла и зрението на читателя е помътено, това е вид наркоза, пречка за проникването в действителната диагноза. Според други гледища онези, които четат „твърде изтежко и сериозно", са подалеч от духа на книгата, отколкото онези, които се забавляват и смеят[24]. Ив. Радославов обаче поддържа идеята за трагичната и разтърсваща книга и твърди, че няма „читател, който да не е почувствал дълбоката му трагичност".[25]

Трагизмът на четенето

Пръв Илия Бешков съзря дълбоката и потресаваща сила на злото, маскирана в забавна и увлекателна опаковка. При неговия прочит Бай Ганьо е по-прозорлив от автора и читателите, героят *„разбра повече от всички укора, който му бе направен"*. В привидната веселяшка среда, обкръжила плътно рожбата на Алеко, самият Бай Ганьо плува ловко и зорко, съзира посланието, което творбата изгражда, преди читателите да са се досетили какво творбата наистина им говори и какво ги подтиква да извършат – да разкрият, да разобличат, да превъзпитат, да осъдят и да унищожат Бай Ганьо. Защото Бай Ганьо е злото.

Самият носител на злото е разпознал, уловил предварително и изпреварващо сигналите на текста и бързо, експресно е реагирал – „уби Алеко".

Убийството за Бешков е прекратяване на писането, на разобличението – внезапно сриване на съдбовното изобличение, смърт на детектива, който е вече по стъпките на престъпника. За публиката обаче остават сцените на забавните гонитби, веселите перипетии, смешната недодяланост, номерата и триковете, които той разчита в категориите „некултурност", „простотия", „невежество", „ограниченост" и не може да свърже всички прояви с една ос, оста на злото, която дълбинно субординира и ръководи останалите събития, прояви, черти.

Като вижда тази заблуда исторически, Бешков внезапно изпада в оптимизъм и разведрено съобщава за изненадващо дошлия край на неведението. Той съзира едно ново читателско войнство, което е продъл-

жило делото на наративния детектив, довършило е разследването и е стигнало до самоличността на престъпника:

Ние дълго се заблуждавахме с тази книга, докато най-после проумяхме **злината** на Бай Ганьо и се **освободихме** от него (подч. м.).

Бешков никога няма да се върне и никога няма да препотвърди това оптимистично заключение за Бай Ганьо, книгата, нацията, съдбата. Нещо повече, следващият пасаж отрича недвусмислено оптимистичните изблици и ни връща към лоното на заблудата, която съвсем не се е разнесла, а трае:

Ние сами не знаем дали наистина Бай Ганьо е изгонен от душата на българина или е приел други форми.

В друг текст Бешков продължава мисълта си: Алеко е Спасител, дошъл да ни избави от злото, но със смъртта си – не с книгата. Алеко е жертвата, убитият, разпнатият – поводът е била книгата, но Алеко не е знаел това.

Ако Алеко знаеше кой е Бай Ганьо, той би се **предпазил** от него, но мисля, че **не му е било ясно**.

Един похват в прочита на Бешков винаги ми се е струвал изумителен. При цялата си метафизична напрегнатост срещу Бай Ганьо Бешков се завръща към идеята за „Бай Ганьо в нас". Бай Ганьо не е скритата фигура, не е абсолютно другият, злото извън нас, което ние или Алеко като войни на доброто ще трябва да преследваме и изтребваме. Злото е вътре в нас, злото е градивна съставка на мен – злото в този етап на прочита се оказва в Алеко, „един скрит враг дълбоко в душата на самия Алеко". Вярно е, че раждането на Бай Ганьо е едно очистване, „пречистване", освобождаване; вярно е, че раждането на Бай Ганьо става чрез хрумване и в писане.

Ала тази рожба е изчадие, а това пречистване *„прерасна в жертва"*. Това пречистване става жертвоприношение, Алеко е жертвеният агнец, родил убиеца си. За нас, за да се освободим от него, той убива автора, родителя си. Така Алеко се е освободил – като е проектирал своята Голгота – книгата, която го убива.

Бешковият прочит разчита на едно завършване-възкресение, което преживяваме с вяра в доброто, победило в митичната и евангелистична борба. Алеко е Христос. Христос е спасението. Ние сме спасени. Бай Ганьо е низвергнат.

Само че на кой Господ се моли злощастният читател? Този прочит е роден от страстта за културно-историческо вграждане – Алеко и Бай Ганьо в Исус и разпъването, в Исус и възкресението – съдбата на християнския свят и съдбата на сиромашкия наш народ, това са координатите на

тази рефлексивна страст. И Бешков е пожелал да види божествената природа на драматичната история на злото в българския живот в книга, която да се разтвори като евангелие, ала написано от самия Христос.

Да припомним, че Бешков смята Бай Ганьо за част от Алеко, носен вътре и роден в лоното на авторската материя; родено е изчадие, продължена е тази логика в *„Алеко ненавижда..., преследва го навсякъде"*.

След мотива за раждането на Бай Ганьо Бешков се отказва от фигуративната аргументация, първоначалната посока на своя размисъл – Бай Ганьо не е измислен литературен герой, *„не е и символ"*. Бешков завръща Бай Ганьо към натурфилософията – *„един действителен човек от плът и кръв"*. После – към историята, към биографията – *„една политическа издънка на робството и злонравието"*, и към юридическата ситуация на злото – *„убиец, когото прокурорът не може да улови, тъй като Бай Ганьо е и прокурор, и на власт, и в опозиция..."* Бай Ганьо е плътта, а Алеко е облекло. От автора, който непрекъснато облича и труфи своя герой, от мантията до фрака, при Алеко остава... дреха. В Свищов, казва Бешков, може да се види *„закачен в джамлък" „един елегантен редингот и бяла копринена риза, разкъсана от берданен куршум"*.

Там е запазено и сърцето на Алеко в стъкленица. Това сърце, за което Елин Пелин ще каже тъжно, че *стонът* [*му*] *... не намери отзив в нашите души"*.[26]

Останките на Алеко са символични остатъци на тялото и душата на разказвача – простреляната дреха и спиртосаното сърце, съхранявани в специални стъкленици; дрехата, бялата риза – в стъклена прозрачна витрина, сърцето – в колба с подходящ разтвор.

Някъде в далечината се крие „кирливата риза", „изпотеното тяло", месестата ръка, стискаща берданата, по фигуративния израз на друг дописващ прочит – *„издухващ димеца от цевта"* (Емил Манов).

Злото тържествува – защото Бай Ганьо не коленичи, не се покая и не оплака душата на Алеко. Престъпникът убива преследвача и сюжета на драмата може да завърши светлоносно само прочитът.

Над читателското небе се вие плачът на Йеремия – ни милост, ни любов, ни каква да е надежда.

P. S. Съдбата преплете по един необичаен начин пътя на Бай Ганьо, Тончо Жечев и моя (скромен) път. Когато пишех книгата си „Бай Ганьо. Между Европа и Отечеството" (1999), установих, че Дивдядово, Алеко, Бай Ганьо и „Митът за Одисей" образуват пъстро и богато на значения кълбо, което се опитах да зачекна в статията „Славянските похождения на Бай Ганьо – от Дивдядово до Прага". Писах я с мислено посвещение на Тончо Жечев, но той не успя да я прочете. Прочете книгата в ръкопис (като хабилитационен труд), беше рецензент, възнамеряваше да говорим по нея, но отреденото на всеки от нас време не му позволи. С дълбоко чувство на благодарност към писаното от него и присъствието му като човек и мислител сред нас посвещавам и сегашните си разсъждения на истинската светлоносна личност за българския дух – професор Тончо Жечев.

БЕЛЕЖКИ

[1] **Теодоров-Балан, А.** „Мисъл“ г. IV, кн. III и IV (За „Бай Ганю“). – *Бълг. преглед*, 1894, № 11–12, с. 118–119.

[2] **N. a.** Две нови книги. [„Драски и шарки“ от Иван Вазов и „Бай Ганю“ от Алеко Константинов]. – *Млада България*, № 11, 6 апр. 1895, с. 1.

[3] **Теодоров-Балан, А.** Бай Ганю. Невероятни разкази за един съвременен българин. С., 1895. – *Бълг. преглед*, 1895, № 6, с. 118–119.

[4] Пак там.

[5] **Теодоров-Балан, А.** Мисъл, г. IV, кн. I. април. Бай Ганьо тръгва по Европа, пише Алеко Константинов. – *Бълг. преглед*, 1894, № 9, с. 159.

[6] **N. a.** Съчиненията на Алеко Константинов. – *Пряпорец*, № 24, 25 юли 1901, с. 2–3. Всъщност цитира П. П. Славейков. Вж **Славейков, П.** Алеко Константинов. Спомени и бележки. [Предг]. – В: *Константинов, А.* Съчинения. Кн. 1–3. Кн. 1. Фейлетони, очерки и разкази. С., 1901, с. XLI.

[7] **Манов, Е.** Анти-Одисей. – В: *Манов, Е.* Съчинения. В 2 т. Т. 2. С., 1989, с. 595.

[8] **Жечев, Т.** Одисеята на Щастливеца и Бай Ганьо. – В: *Жечев, Т.* Митът за Одисей. С., 1985, с. 110.

[9] Пак там, с. 108.

[10] **Процеса** по убийството на Алеко Константинов. Извлечение от стеногр. протоколи. (С портр. на Алеко Константинов). Татар-Пазарджик, 1897, с. 171.

[11] **Жечев, Т.** Цит. съч., с. 94.

[12] **Славейков, П.** Спомени и бележки. – В: *Константинов, А.* Съчинения. Кн. 1–3. Кн. 1. Фейлетони, очерки и разкази. София, 1901, с. XLVIII.

[13] **Боров, Т.** „Бай Ганю“. Най-популярната българска книга. – В: *Бай Ганю.* Най-популярната българска книга. Статии и библиографски материали. С., 1947, с. 10–11.

[14] **Бакалов, Г.** Алеко Константинов и Бай Ганьо. С., 1934, с. 33.

[15] **Стефанов, Н.** Бай Ганьо като културно-исторически тип. – *Ново време*, 1913–1914, № 10, с. 308–314 и № 11–12, с. 348–358.

[16] **Димитров, Д.** [Бай Ганьо и българският буржоа]. – *Ново време*, 1899, № 1, с. 75.

[17] **Станева, Н.** Ден след ден... [Кн. 2. от Дневник с продължение.] С., 1983, с. 147.

[18] **Жечев, Т.** Митът за Одисей. С., 1985, с. 90, 93.

[19] Йовков съзира следната проблематичност в знаменитата творба на Алеко Константинов: като е скъсал с родната среда и като по никакъв начин не е свързан с нея, българинът попада във водовъртежа на нихилизма. *„Българинът помисли, че трябва да подражава на европееца, да става европеец, и почна да се срамува от своето, да се осмива. По тоя начин настъпи онова скъсване с битовото, традиционното, и се извърши онова изместване в душата на българина, за което сега съжаляваме.“* Ето защо делото на Алеко, особено по създаването на „Бай Ганю“, е едно от най-злощастните литературни деяния, според Йовков. – В: *Казанджиев, С.* Срещи и разговори с Йордан Йовков. С., 1960, с. 94.

[20] **Шишманов, И. Д.** Алеко Константинов от едно ново гледище. – *Учил. преглед*, 1927, № 8, с. 1220, 1229, 1232–1236.

[21] **Жечев, Т.** Алеко Константинов. – В: *Жечев, Т.* Въведение в изучаването на новата българска литература. С., 1992, с. 164, 165 и сл.

[22] Пак там, с. 154–190.

[23] Тончо Жечев твърди, че масовото четене е „весело и безгрижно“, а същинското трябва да е придружено с „леден ужас, тръпки на страх“. И пита: „Оправдан ли е морално смехът?“ За да отговорим на този въпрос, трябва да разплетем кълбото на двусмисленото разказване – в ангажирана и неангажирана позиция на разказвача, да разчетем неговите интенции да омаловажава и опрощава, да подвежда и послъгва, да слага пръст в раната и да търси трескаво мехлем.

[24] **Георгиев, Н.** Името на розата и на тютюна. (Междутекстов анализ на „Бай Ганю“ и „Тютюн“). С., 1992.

[26] **Елин Пелин.** На гроба на Алеко. – *Гражданин*, № 1, 11 май 1907, с. 2.

Добрин Добрев
Шуменски университет „Еп. Константин Преславски“

Нюанси в метафориката на злото
(„Бай Ганьо прави избори“)

Бай Ганьо не се променя, не търпи никаква еволюция, по-точно – ако търпи някаква еволюция в досега си с цивилизацията, тя е изцяло негативна, към пълно озверяване.
Тончо Жечев – „Одисеята на Щастливеца и бай Ганьо“

Тъмен герой – това е ключовата формула за разбирането на акцентите в образа на бай Ганьо от историите, представящи неговата деятелност в България след завръщането му от Европа. Още в „Бай Ганьо в Швейцария“, по повод приятелството на някои български студенти с личности, отличаващи се с нисък морал, разказвачът озадачен се пита: „Аз не зная каква беше пък тази симпатия към тези тъмни герои.“ Така темата за сенките на злото, покриващи душите, е подета, за да бъде разгърната и широко оркестрирана в следващите разкази.

В „Бай Ганьо прави избори“ спящите в Гоговата кръчма пияни наемници на кандидата за депутат са препоръчани като „мрачни герои“ и заедно с това са характеризирани по-пространно като „от кол и въже събрани тъмни личности“. Тук няма как любителят на българската литература да не си припомни за Ненко от разказа на Вазов „Тъмен герой“[1], а и за първите критически отзиви, посветени на „Драски и шарки“ – II“, в които се сочи общата тематична основа на голяма част от историите, публикувани в този сборник, и на втората част на „Бай Ганьо“[2].

Общото тематично поле не се простира само към творчеството на Вазов. Авторът на „Бай Ганьо“ сам насочва вниманието на читателя[3] освен към „Кардашев на лов“ и към очерка „Каменов“ на Т. Д. Влайков[4], „Тъмен свят“ на Христо Максимов–Мирчо и сатирите на Ст. Михайловски. Безспорно и творчеството на Михалаки Георгиев трябва да бъде причислено към тази компания от критични пера. За бай Ганьо и Данко Хаирсъзина напомнят Арсо[5] от „Неразбория“, Дочо Харамията[6] от „Народна панорама“ и Кочо Кюскията[7] от едноименния разказ.

Що се отнася до „Бай Ганьо“, още към края на първата част книгата става все по-мрачна и като че ли подготвя за отвратителните събития в „Бай Ганьо прави избори“. С появата на първите двойници на героя с дисагите започват да се очертават по-релефно контурите на един отблъск-

ващ тип човешко поведение и така постепенно от процеса на четене се изтласква усещането за забавление от вицовите ситуации, свързани с пътешествията на търговеца на розово масло. За Бодков („Бай Ганьо на гости"), например, разказвачът дава следната характеристика: „Ласкателства, злословия, интрижки и доноси бяха оръдията на неговите изгоди. Даже такива неща като национални и племенни симпатии и антипатии му служеха само да извлича лична полза. Неведнъж е бъркал той в кесиите на разни славянски комитети, ту като „от Батак", ту като „емигрант". Но за тия работи Асланов е по майстор."

Самият Асланов („Бай Ганьо в Русия") е мрачна фигура на негодник, който е готов да извърши всякаква мерзост, за да се докопа до някаква изгода. Дори бай Ганьо „не се решава да извика своето „браво!" или „ашколсун!", когато албанецът Кочо разказва за неговите подлости.

В „Бай Ганьо в Русия" е разказана историята и на студента Димитров. На неговата съвест лежат престъпления като измами, двуженство[8] и експлоатация на едно „13–14 годишно глухонямо момченце".

Истинското плодене на двойниците на бай Ганьо обаче започва във втората част на книгата. Бай-Ганьовците стават легион! Това са фамозните Гочоолу, Дочоолу, Бочоолу, бай Михал, Гуньо Адвокатина и цялата останала сган от поклонници на тоягата, ракията и кючека. Тенденцията е тъмните краски да се засилват и обкръжението на новоизпечения политик да придобива все по-зловещ вид. Както ги характеризира повествователят, това е „сган, [...] утайка от тинята на един див, бестиален, лишен от всяко образование и отхрана граждански слой, готов за всяка бруталност..."

Когато Иваница Граматиков, кандидатът за народен представител на опозицията, вижда предвожданата от бай Ганьо тълпа, душевният потрес го връща към спомена за 1876 година и башибозушките орди, а името на Фазлъ паша се спира на устните му. Самата „изборна войска" на бай Ганьо е описана по следния начин: „Дива орда от пияни изверги нахлу в двора на училището. Боже! Колко грубост, колко арогантност, колко тъпа свирепост в тези изпъкнали кръвясали очи, в тези бабаитски движения, в тези провокаторски погледи!" Представените субекти са толкова отблъскващи, че дори и закоравелият и обръгнал на мерзости Гочоолу ги нарича „говеда".

Следвайки описанието на тези деятели на българската история и изумявайки се от техните епохални дела, читателят неволно си припомня не особено обичаното от критиката в близкото минало Вазово произведение „Народът" (от сборника „Драски и шарки" – II). В един момент текстът като че ли зазвучава с интонациите и придобива краските на повествованието от „Бай Ганьо прави избори":

Около масата са десетина души с шапки, свалени или тикнати на тила. Лицата, разпокиснали, изпотени от горещината на атмосферата; те светят с някакво изражение необикновено, величествено, скотско; мустаци мокри от пиво, брадите оквасени също от

струйките на пиво и лиги, които се точат от сочните, животински отворени устни; очите стрелят огън, запалени от спирта и патриотизма...

Вие ги познавате: героите на нощта, на комара, на участъците; сметта на тунелите, смет на обществото, машина за „ура“ и за „долу“, ожидащи в страхотиите на един политически превърт облагата на една шпионска заплата; творци на скандали и революции и – уви! – на историята; бивши извивачи на пясъчните торби, може би и бъдещи...

Този случай на единодушие не е изключение. Става въпрос по-скоро за едно ясно заявено негодувание на хората на словото срещу омрачаването на обществения живот в България и нетърпимостта им към рицарите на тази поквара. Ето как е прадставена темата *избори* и от Михалаки Георгиев:

Първите отличия спечели нашият герой в завземането на избирателното бюро. Поласкан от шефа, окуражен от месните видни водители на партията и примамен от многообещающето бъдеще за „политически дейци“ от подобен род, Кюскията направи чудеса – той надмина даже себе си!... Цигани, метачи, тулумбаджии, хамали, калдъръмджии и всевъзможни сбродове от разни тъмни и неизвестни дотогаз личности изпъкнаха на повърхността и завзеха всичките входове на изборното място. При избирането на бюрото противната страна се помъчи да протестира против беззаконията и своеволията, които се вършеха от тази тъмна сброд под бясната команда на Кюскията, но вместо успех те пожънаха горчиви поражения!

(„Кочо Кюскията“)

И тук естествено буди недоумение неудовлетвореността на някои пишещи върху произведението на Алеко Константинов, че героите около бай Ганьо от изборджийските събития не са „психологически изградени образи“[9]. Веднага възниква въпросът, каква психология би могла да се търси при субекти, за които обичайното обръщение на техния патрон е „ей че си прост“? Това е още по-малко възможно за „катилите“ и „прангаджиите“ от изборната войска на бай Ганьо, чиито житейски пошаввания са на ниво гръбначен мозък. Невъзможно е първосигнални типове да бъдат описани по друг начин освен чрез бихевиористичната схема „стимул – реакция“. Именно чрез това представяне на послушниците на бай Ганьо авторът е постигнал много – те са изобразени като марионетки в жестокия социален театър, разигран от байганьовци в сумрака на мъждеещата обществена съвест.

В случая е нужно да се дискутира и върху един много важен конструктивен детайл на историята „Бай Ганьо прави избори“. Само в нея измежду всички текстове, публикувани в първото издание на книгата, ролята на разказвача пред компания е заменена с повествовател. При това текстът започва с многозначителното провикване на бай Ганьо „Не ми дрънкайте много-много“, което уж е отправено към неговите недосетливи събеседници, но като че ли е хвърлено в лицето на веселата компания от разказвачи идеалисти, която се забавлява за негова сметка.

В цялата история за злополучните приключения на наивниците, вярващи в свободните избори, Иваница Граматиков е единствената фигура, на която ѝ прилича да бъде участник в компанията, с подробното описание на чиито весели закачки и разговори започват и „Бай Ганьо се върна от Европа“, и „Бай Ганьо журналист“. Той е всичко, което не е бай Ганьо – „образован, малко идеалист, повече мечтател, с любов в сърцето, с вяра в доброто, с надежда на бъдещето“. На път към изборната секция „непоправимият оптимист, привикнал на всичко да гледа от добрата му страна“, дори не си взема бастончето, защото си спомня, „че е запретено да се влиза при изборите с каквото и да било оръжие“.

Кандидатът на опозицията обаче е унизен от своя съперник, „той е като поразен от молния“ от развихрилите се събития, защото е „доверчив до наивност, до глупост“, а последна дума има бай Ганьо с циничната телеграма, изпратена до „един от столичните вестници“:

София, Министър-президенту. Изборите се извършиха при абсолютна тишина и порядък. Избрани: Ганьо Балкански, Филип Гочоолу и Танас Дочоолу, всички наши. Опозиционните кандидати се провалиха позорно. Щом се появиха избирателите, с музика начело, шайката им се разбяга. Целият град тържествува. Да живей Негово Царско Височество.

Ганьо Балкански

Усещането за липсата на изход от това пространство на злото се подсилва и от съдържанието на писмото, изпратено до Иваница Граматиков от един негов приятел. Не случайно краят на това писмо е цитиран след телеграмата на бай Ганьо, а горчивите изводи, направени в него, удивително напомнят някои от мъдростите на тоя, който в детайли „знае тия пущини изборите“. Така неговото безпардонно откровение „народът е стадо, като му завъртиш сопата...“ („Писмо на бай Ганя до Константина Величкова“) е потвърдено в писмото до Граматиков от горчивия извод: „Народът, в който ти вярваш, е роб, казвам ти, роб; робуването е за него блаженство, тиранията благодеяние, раболепието геройство, презрителното хъркане отгоре музика!“

С несъвпадащ регистър на чувствата, но по същество представящи един и същ извод, са съответно арогантната констатация на бай Ганьо от „Писмо на бай Ганя до Константина Величкова“ – „Идеали! Бошлав! Личното наше земно доволство – ето идеала, който трябва да преследваме“ – и изпълнените с отчаяние заключителни изречения от писмото до Граматиков, посветени на „практичния“ и „трезвен“ народ и на неговите предводители – „Има ли кой да го съживи, да го повлече подире си? – Идеали? – ! – Суета, вятър!“ Две писма, две различни етически позиции, но единодушие в заключението, че българският народ е „робско племе“.

Картините на баталиите от „Бай Ганьо прави избори“ не са изключение в българската литература. В „Какво беше едно време“ на М. Георгиев например предизборните приготовления са описани по следния начин: „Псувните, заканванията, анонимните заплашителни писма, сати-

рите, лепени нощно време низ града – всички тези авангарди на изборите бяха изчерпани до последна капка.“ Същевременно повествователят благоразумно заявява: „Нито се наемам, нито пък желая да ви описвам сцената, която се разигра в деня на изборите.“ Що се отнася до резултатите от тях, те са определени като печални: „И едните, и другите имаха хора бити, смазани, сгазени, със счупени глави, с осакатени крака и ръце, с разкървавени носове. Двама бяха мушнати с касапски ножове: Стойчо Пачата в търбуха и Беньо Бръмбара в рамото.“

Бабаитите, за които става въпрос в тази почти фронтова информация, са декорирани с прелюбопитни имена. Подобна технология за характеризиране на героите е широко използвана и от Алеко Константинов. Така читателят, още с чуването на прозвищата на поборниците за изборния успех на бай Ганьо, получава пределно ясна представа, що за субекти са те. Най-първо правят впечатление специфичните, звучащи като названия на близнаци, имена на Гочоолу, Дочоолу и Бочоолу. Тук е и Гуньо Адвокатина, който е белязан от съдбата с респектиращата фамилия Келипирчиков. Зад кандидата за депутат вървят и титаните на духа Данко Хаерсъзина, Келеш Хасан, Серсем Пеца копилето, хайдук Бончо, Адамчо Кокошарина, Спиро Копоя и т. н.

Самата външност на споменатите участници в изборните манипулации[10] оправдава прозвищата им, като повествованието в „Бай Ганьо прави избори“ поставя особен акцент на разнасящото се от тях „ухание“. Паралелно с „утринната прохлада“ на изборния ден, която радва Иваница Граматиков и го кара „с легкост, с радост“ да вдишва свежия въздух, е описана невъобразимата воня, „изпущана“ от пияните щурмоваци на бай Ганьо: „Смрад! Геенска смрад изпущат техните дихания и тровят и без туй отровения въздух в кръчмата, напоена от изпаренията на тази маса мрачни герои. Миризмата, като метафора на разложението, почти докосва обонянието на читателя и кара неговата мисъл да се гърчи пред отвратителния образ на обезобразената духовност. Така физическите усещания са единствено възможните инструменти за предаване на уродливите контури на един абсурден и отблъскващ свят.

Метафориката на сетивността е разгърната по-нататък и посредством описанието на специфичната звукова среда на тези „синковци от кол и въже“. Виковете им са „диви“ и стряскащи, а „урато“ им е в „състояние да събуди мъртвите“. Що се отнася до музиката, която харесват, техните вкусове са в хармония с естетическото чувство на предводителя им, а свирачите, които изпълват бабаитските сърца с въодушевление, са Ja la бай Ганьо“. Сплотяването на редиците на изборната войска пък е по силите само на Печенежкия марш, който е спомен и същевременно обещание за бъдещи жестокости и варварство. И в това няма никакво съмнение, защото списъкът от престъпления, които са извършили тези практики на демокрацията, може да стресне всекиго. Все пак особен трепет в душата на кроткия читател предизвикват деянията „на Серсем Пеца копилето, дето обра църквата“ и на „Петреску, дето удави баща си в блатото“.

Каква е тази среда, която дава отхрана и мощ на подобни мрачни креатури? Защо една конституционна държавна уредба допуска престъпни типове да вилнеят безнаказано? Търсенето на отговора на тези въпроси предполага връщане назад към приключенията, разказани в „Бай Ганьо на изложението в Прага". Както в тази история новите вагони са „побългарени" и влакът прилича на карикатура на европейските тренове, така във втората част на произведението на А. Константинов е показано „побългаряването" на принципите на човешкото общежитие, приети в цивилизования свят.

Особено място в тази тъжна картина от две части заема метафориката на мрака. Към Европа пътува един тъмен влак и в него човешките същества се усещат като с шутовски шапки, защото разсмиват публиката по гарите. Това не е желаното триумфално пътешествие, а оживял виц за глупостта и безхаберието. В „Бай Ганьо прави избори" тъмнината отново изпълва картината на битието, защото между читателя и идиличния образ на наслаждаващия се на Витоша мечтател Иваница Граматиков се е изправила фигурата на бай Ганьо. Тя е заслонила светлината, погълнала я е и вече е произнесла прословутото „Угасете свещите". Няма свобода, няма демокрация, няма правосъдие.

Не може и да бъде другояче, след като с „белгийската мантия" се кичи сам бай Ганьо. Както отбелязва началото на произведението, „помогнаха на бай Ганя да смъкне агарянския яморлук, наметна си той една белгийска мантия – и всички разбраха, че бай Ганьо е вече цял европеец". Под тази мантия обаче остават старата му антерийка, кирливият навъртян пояс и миризливите ботуши.

В „Бай Ганьо прави избори" героят крещи от върха на стълбата пред изборното бюро: „И ний сме биле малко-много в Европа и знаем тия пущини, изборите. Аз в Белгия съм бил..." Така се затваря кръгът с началните думи на произведението. Малко преди това изправеният пред своята войска от наемници бай Ганьо цинично заявява „с тона на Наполеон пред Аустерлиц": „Кураж, момчета, силата е с нас." Не „Бог е с нас" или „Правдата е с нас", а силата. Така силата застава срещу демокрацията, реда, законността и свободата.

Още самото заглавие на тази част от книгата „Бай Ганьо прави (!) избори" е показателно. Новият политик е иззел функциите на избирателите. Демокрацията е станала ганьокрация. Не народът, а той избира. Когато става въпрос за желанието на Дочоолу да стане депутат, неговият патрон снизходително се съгласява: „Най-сетне, нейсе, като искаш толкова – добре, ще те избера." Дори самите предварителни процедури за определяне на изборни комисии по жребий са в ръцете на бай Ганьо: „Тъй се казва „по жребий", ама аз мога да ти избера когото искам." Естествено е и да се стигне до следното шокиращо изявление: „Ти, господине мой, тури ме в която щеш околия и ми кажи когото щеш да ти избера. Едно магаре тури за кандидат, и магарето ще ти избера майка му стара."

В цитирания пасаж вниманието на критиката обикновено е насочено към факта, че и магаре може да бъде избрано за депутат. По-съществено обаче е, че изборът е едноличен – на манипулатора бай Ганьо. И тук няма как да не бъде припомнен следният пасаж от „Фабрика за попове" на Ботев: „Вържи за опашката на магарето 1000 гроша (о, много са при сегашните оскудни години) и проводи го при владиката, то той и него ще опопи." Времената са се сменили, но табихетите – не. Под белгийската мантия се е спотаила старата ориенталска душа, която познава само ролите на роба и господаря.

За новоизпечения демократ най-важното в политиката е да е с „нашите" и те да са на власт: „Управителят ли? С нашите, разбира се – съобщава бай Ганьо – и околийският е с нашите. Постоянната комисия не е законна, ама кой ще му дири законност, тя е наша. Бюрото е наше. Градският съвет е наш." („Бай Ганьо прави избори")

Така, застанал в сянката на „нашите", бай Ганьо има много специфична представа за свободата. Според него обещанията за свободни избори са предназначени за наивниците. Истински овластените избиратели са предвожданите от него тъмни личности, на които „предстои задачата да сплашат, да изгонят, да всеят ужас и трепет около изборното място и да накарат и без туй сплашения българин да се откаже от своето едвам съзнато право да упражнява свободната си воля в управлението на държавата".

Що се отнася до свободата на словото, фигура, олицетворяваща философията на бай Ганьо в тази област, е Данко Хаерсъзина: „А пък мен най ми харесва, като напопържам някого – изтърси чистосърдечно Данко Хаерсъзина – отлеква ми нам как на душата." („Бай Ганьо журналист") Той не случайно е активно действащо лице в колегията на новите журналисти, предвождани от бай Ганьо[11]. Това в общи линии е и идеалът за журналистика на самия издател на вестник „Народно величие": „Че голям мурафет ли е един вестник да се издава? Тури си едно перде на очите (па и няма нужда!), па псувай на ляво и на дясно... Нали е работа да омаскарим тогоз-оногоз – за туй нещо не се иска кой знае каква философия."

Специфичното разбиране на героя за свободата и демокрацията дава своето отражение и върху неговите възгледи за правосъдието, реда и законността. Както свободата и демокрацията, така и правосъдието, и законността са в шепата на бай Ганьо. Когато става въпрос за Данко Хаерсъзина, който е под арест заради кражба, той самодоволно отбелязва: „Пуснахме го ний него. Нали той ни спечели хамалите." („Бай Ганьо прави избори") Не прокуратурата и съдът, а бай Ганьо и сие решават кого да пуснат и кого да оставят в затвора. Така е и в „Кочо Кюскията" и „Народна панорама" на Михалаки Георгиев.

Грижата за обществения ред също е в ръцете на умелия стратег на изборните баталии. Ядосан на околийския началник, бай Ганьо крещи: „За какъв бяс го назначихме началник, ако не може едни селяни да сандърдиса?" („Бай Ганьо прави избори"). Това първо лице множествено

число, натрапливо присъстващо в речта на героя при обсъждането на държавните дела, спомня за Краля слънце и неговото откровение „Държавата – това съм аз!“ Бай Ганьо, който е човек на здравия смисъл, поскоро би казал:

„Държавата – това сме нашите!“

„Нашите“ – онези тъмни души, които никога няма да забравят старото и винаги ще носят в мъртвите си очи прохладата на сенките на егоизма.

„Ние“, които сме различни от „те“ и които сме призвани да ги управляваме с камшик и да ги грабим без скрупули. И естествено:

„Аз“, който, понеже съм „хитро момченце“, ще бъда „я депутат, я министър“ и ще добрувам, защото „келепир има в тая работа“.

БЕЛЕЖКИ

[1] Разказът е от сборника „Пъстър свят“. Той е с подзаглавие „Разказ из смутните времена“ и е с датировка 1893 година.

[2] Вж [**Литературна** хроника]. – *Млада България*, № 11, 22 апр. 1895; също и **Цонев, Б.** [Рецензия]. – *Бълг. преглед*, 1895, № 6, с. 111–117.

[3] Ето един показателен пасаж от фейлетона на Алеко Константинов по повод „Тъмен свят“ на Христо Максимов – Мирчо: „Да... души ни атмосферата, в която се кръжи Вазовият Кардашев, възмущават ни, погнусяват ни Влайковите каменовци; сърцето ни топят картините на Мирчовия „Тъмен свят“, ужасяват ни злобните сатири на Ст. Михайловски, срам ни обзема от похожденията на Константиновия бай Ганьо.

Триста дявола! Нима нашата интелигенция се състои само от гороломовци, от каменовци, от байганьовци? – Е, господине, и да не се състои само от такива, не можеш да не признаеш, че тези херои засега дават своя колорит на епохата, че в кипежа на страстите те са изпъкнали като нечиста пяна над обществения слой и престъпление ще е в такава епоха да се възпяват звездите и луната, когато преди всичко трябва да се изгреби и изхвърли изпъкналата на повърхността тиня.“

[4] „Заговори се за политика. Каменов веднага се намеси [...] Аз съм либерал. казвам го открито. Либерал съм по убеждение, защото обичам свободата [...]

– Ура, бае Каменов! Честито освобождение! Долу тиранина! – завика свободно и разпалено буйния момък.

– Що е бе? Какво е станало? Как се е свършила работата? – попита Каменов, сепнат и изненадан от тоя възклик на младия свой приятел.

– Викай „Долу тиранина!“, па се не бой! Работата е свършена вече!

– Ама как свършена? Нали не му е приета оставката? Или... [...]

– Аз бех истински либерал и всякога високо развявах знамето на чистия либерализъм. Но все пак, като поставям по-високо благото на нашето отечество, тържествено заявявам, че се отказвам от партията, на която досега съм бил член, престават вече да се наричам либерал и се присъединявам към новата честна партия.“ („Каменов“ – Т. Влайков)

[5] „Три неща обичаше Арсо на тоя свят: парите, високите капии и музевирлъка.

[...] Откак стана Арсо големец, той захвърли потурите и минтаните на тавана и се облече като всеки големец с панталони и сетре.“ („Неразбория“ – М. Георгиев)

[6] „Има едно лице, пред което не само тези три упорити села, но и цялата околия трепери от страх, и ако това лице ги заплаши – никой не ще смее да шукне. Това лице се казва Дочо Харамията и се намира в У... затвор, осъден на окови. Аз го познавам добре, защото му бях защитник, преди да влезе в затвора. Той е принасял и други път такива услуги при изборите, преди да бъде затворен!

[...] Няма село, няма по-заможна къща да не е кански пропищяла от този поразеник, който сега, за чудо и за приказ, се удостоил с княжеска милост, вместо да мъкне прангите в затвора, да обикаля в един файтон с четири коня заедно с онзи народен натурник и изедник, който, за срам на околията, се нарича неин депутат.“ („Народна панорама“ – М. Георгиев)

[7] „В едно от частните заседания с местните корифеи на партията шефът изказа съжаление, че не вижда между последователите си решителни хора, хора с кураж и юначество, хора, които би били в състояние със своята лична храброст да извоюват лаври за успехите на партията.

[...] Ние имаме у нашата касаба един такъв човек, ама, да прощаваш, малко вагабонтин пада! Хеле пък, като му хвърли некоя и друга чашка повече, па закърви очи... махни, брате, и баща си закаля!

– Та именно от такива хора и има нашата партия нужда – отвърна доблестният шеф на партията и чукна със своя малко въздебеличък бастон пода, та се потърси стаята...

[...] По някой път, като пийне малко, ще подбере цигуларите пред себе си, а той с наметнато на едното рамо сетре и накривен над лявото ухо калпак ще тръгне по сокаците, па из кръчма у кръчма!“ („Кочо Кюскията“ – М. Георгиев)

[8] Тъмните дела на този авантюрист удивително напомнят приключенията на Гороломов (Курудимов) от публикувания за първи път през 1890 г. разказ на Вазов. (**Вазов, И.** Епоха – кърмачка на велики хора. Портрет. – *Денница*, 1890, № 9, с. 385–401; № 10, с. 433–451.

[9] „Проваля се той само когато подхожда тенденциозно към героите, когато ги превръща във фейлетонни персонажи. Гочоолу, Дочоолу, Фильо, Танас, Гуньо, Хаерсъзина – дори самото имената стигат, за да е ясно, че това не са живи хора, а схеми [...] За психологически изграден образ, ако изключим бай Ганьо, тук не може да се говори. Персонажът се състои от куп резоньори, които папагалски повтарят това, което авторът им подсказва.“ (**Котев, Л.** Оптимистична теория за бай Ганьо. Пловдив, 1996, с. 85)

[10] „Да му излязат насреща ония ми ти влася, ония ми ти цигани, с кръвясали очи, изпъкнали два пръста навън, ония пресипнали гърла; ония ми ти пояси до гуша; да му се облещят насреща, па да иде онзи глиган, Данко Хаерсъзина, отзаде му, па да извика само „Дръжте го!“

Това описание почти буквално е повторено и малко по-нататък в историята за изборните подвизи на бай Ганьо: „Такъв разговор водят Гочоолу и Дочоолу, като гледат тези трийсет страшни фигури, обезобразени, подпухнали, с изпъкнали кръвясали очи, изранени, издраскани, с широки пояси, с ножове на поясите, със свирепост на лицата, с престъпни конвулсии в движенията; гледат ги те и предвкушават сладостта на избирателната победа.“ (**Константинов, А.** Бай Ганьо прави избори. – *Мисъл*, 1895, № 1, с. 36–54.)

Между другото М. Георгиев представя бабаитите от изборните баталии по сходен начин (вж **Георгиев, М.** Цит. съч., с. 81–94; **Георгиев, М.** Цит. съч., с. 284–292).

[11] Прелюбопитен в това отношение е следният коментар на повествователя: „Гочоолу и Дочоолу не може да се каже, че са били възхитени от тия качества на Данко Хаерсъзина; не може да се каже също, че в тяхното представление за вестникарство Данко се явяваше подходящ редактор. У тях все се съхраняваха възпоминания от друго време, и от турско време, когато печатното слово все пак мътеше водата им, но не изригваше тая лавина от адски хули и проклятия." („Бай Ганьо журналист")

Тази тема вълнува и Иван Вазов. След като неговият Кардашев („Кардашев на лов" от излезлия от печат заедно с „Бай Ганьо" сборник „Драски и шарки" – II) признава, че не чете вестници, той споделя: „От няколко време съм се отчаял да различа в тях истината от лъжата." Отговорът на неговия събеседник не е по-ласкателен за журналистическия труд: „От хората учите новините? Пак печелите, поне псувните не четете... А аз – вече ми е краста: чета всичките вестници... Цяло нещастие, защото това са истински фабрики за кал!"

Мариета Иванова-Гиргинова
Институт за литература – БАН

Митът за първомайсторството в две български пиеси

Сиракът тръгва по света

Който самичък не може да си намери място, подритва го всеки, докато го изритат отвън света.[1]

Два от най-представителните текста на българската драматургия – „Зидари“ на Петко Тодоров и „Майстори“ на Рачо Стоянов, са построени върху мита за първомайсторството[2], който поставя проблема за идентичността на драматургичния герой и нейното конструиране в преломни моменти от историческото битие на нацията и рода, за устойчивото и променливото в човешката самоличност. Познаването на себе си, отстояването на собствени позиции спрямо етическите и идеологически проекти на общността се превръща в смислов център на пиесите. Зад тази проблематика наднича до болка познатият архетипен конфликт между традиция и новаторство, между свое и чуждо, който винаги е поставял на изпитание самотъждествеността на драматургичния герой и е проблематизирал целостта на общността, но същевременно е отварял в нея нови пътища за развитие и постигане на индивидуална идентичност.

И двата текста сигнализират за литературната идеология на времето, предлагат свой модел за осмисляне и оценностяване на българското националноисторическо битие. Интертекстуалният прочит открива сходство в идентификационните стратегии, които предлагат текстовете на П. Тодоров и Р. Стоянов, в конституирането на национална, но и на личностна идентичност през двата етапа на българския модернизъм: началото на века – модерността на кръга „Мисъл“, и 20-те години на XX век – модерността на постромантизма (на едно ретроактивно връщане назад към традицията и нейното остойностяване в културната парадигма на движението „Родно изкуство“). „Майстори“ сякаш активира сюжета на „Зидари“, използва го като интертекст, но в условията на друг тип естетическа и идейна артикулация на традицията.

Този текст е фокусиран върху начина, по който драматургичният разказ формира представата за принадлежност и оттласкване на Аза от едно твърдо идентификационно ядро, съсредоточено в колектива, в изра-

ботените и остойностени от традицията колективни норми и ритуали на присъствие в света. Ще проследим пътищата, които извървява героят, за да открие своята морална идентичност. Алгоритъмът на себенамирането и разпознаването тръгва от миналото – „Намирам себе си като част от история, т. е. независимо дали ми харесва или не, независимо дали го признавам или не – намирам себе си като един от носителите на традиция."[3] Разпознаването на сродни процедури по идентификацията на Аза, възпроизведени в един и същи сюжет в двете пиеси, анализирането на огледалната му симетрична възпроизводимост илюстрира два различни авторски погледа към едно историческо време, носещо кризисни изживявания за общността и индивида, подлагащо на изпитание идентичността и самотъждествеността на героите.

Предвоенният и следвоенният модернизъм излъчват различни смислови проекти на модерността за колективния и индивидуалния живот на българския човек, различни концепции за познанието и самопознанието на драматургическия Аз, по различен начин проблематизират способността му да създава свой самостоятелен свят и да го отстоява пред общността, но и пред себе си.

Кръгът „Мисъл" (част от който е П. Тодоров) има своето амбивалентно разбиране за традицията. От една страна, традиционното репрезентира родното и митопоетическото наследяване, вместилище на колективната памет – източник на приказни, митологични и фолклорни образи, сюжети и мотиви, но, от друга страна, модерната литературна идеология на кръга ще подложи традиционното на дисекция, за да стигне до подмолите на колективно-безсъзнателното и да разчете редица поведенчески рефлекси и родови архетипи като консервативни и негативни за развитието на общността и отделната личност. Индивидуализмът прокарва тезата за проблематизираната от Аза собствена история в настоящето, за отхвърлянето на моралните ограничения и изисквания на миналото[4]. Интерпретирането на традицията се раздвоява между нейната модерна стилистична преработка и деестетизацията на митически, езически и първични архетипни нагласи.Традиционната култура се интерпретира в сложното единство между приемане и отхвърляне. В концепцията на неоромантизма (към която се придържа Р. Стоянов) традиционното е изцяло позитивно маркирано. Родното е част от модерната рефлексия на личността да се ситуира в света. Фрагментираният Аз търси своята загубена цялостност в ретроангажимента към миналото, в аромата на отшумели образи и представи, в защитената и остойностена от традицията домовитост. И в двата проекта на модерността родното, традицията е част от идентичността на Аза, включително и когато той отхвърля своето минало, то е част от начина, по който героят мисли света и себе си като част от него[5].

Митът за първомайсторството – в латентен („Зидари") или експлицитен („Майстори") вид – сродява два драматургични разказа за едно и също историческо време. Разликата в интерпретирането на общия сю-

жет идва от актуализирането на различна проблематика. Ако сравним встъпителните бележки към „Зидари“ и „Майстори“, ще открием единствена разлика: *„Действието става в старопланинско село през дните на черното робство“* („Зидари“); *„Действието – в малък резбарски и златарски градец в северните пазви на Стара планина. Време – началото на XIX век“* („Майстори“). И двата драматургични разказа за протичат в годините на национална зависимост и робство, но докато П. Тодоров проблематизира този въпрос, Р. Стоянов направо го изтрива от текста си. Текстът на П. Тодоров акцентира върху кризиса в колективната идентичност, върху разпада на общностните родови, национални и религиозни проекти. В него митът за първомайсторството, разбиран като благородно съревнование за оглавяване на творческата общност, е драматично модифициран в модерния конфликт между най-личните герои в селото – с полярни ценностни и светогледни системи, с различно отношение към колективния и индивидуалния модел на живеене. В текста на „Майстори“ още в началото се активира интертекстът на „Зидари“. Ретроактивираният разказ за съдбата на завръщащия се в общността герой чужденец, на Живко, е припомняне-разпознаване на вече познатия от „Зидари“ биографичен сюжет на Христо. Може би влечението на двамата драматурзи към един и същ сюжет, изграден върху мита за първомайсторството, е обясним с интереса им към архетипния конфликт между традиционалиста и новатора. Той активира миналото и паметта, които съдържат в латентен вид основите на моралните параметри на личността в настоящето. Тяхната интерпретация най-добре илюстрира кризиса в определянето на колективната и личностна идентичност в ключови моменти от българската история.

В мита за първомайсторството се открива драмата на идентичността, на творчески рефлексивния и неспокоен Аз, противопоставен на общността и другите. Дончо и Христо („Зидари“), Найден и Живко („Майстори“) са двете двойки протагонисти, носители на полярни ценностни и светогледни модели. Техните поведенчески и словесни прояви са маркирани със знака на другостта. Те са *личните* и *различни* от общността герои. В концепцията на постромантизма и модерността на кръга „Мисъл“ протагонистите са *„безумни“* от гледна точка на поведението на личността спрямо етическите и социални норми на общуване в общността. Но *безумността* е условие за друг тип ситуиране в света, за търсене и намиране на нова идентичност, за развитие. Двете двойки протагонисти са носители на различен тип схващане за миналото и настоящето. Те се покриват и оттласкват по редица белези: съществено е, че са носители на един и същи тип характерология – те са различните герои, творческите личности, най-видните представители на общността. Не случайно пиесите имат сходни заглавия – *зидари* отвежда към наименованието на една професионална общност, а *майстори* разширява семантичния обем на представата и се явява знак за ценностно пребиваване в тази общност. Изравнени по своята чуждост спрямо другите, героите са различни по-

между си, както различно е и отношението им към валидизираните от общността правила и принципи на поведение. И двата текста чрез различни дискурсивни техники показват как драматургичният Аз се отнася към своята родова, национална и религиозна общност, как разчита и осъзнава „нейния вече натрупан идентификационен и ценностен ресурс“[6]. И в този пункт пиесите опират до интерпретацията на родното, разбирано не само като кръвно-родова, национална и верска обвързаност, но и като „ресурс от символни богатства“, с които борави индивидът – приобщава се към тях или ги отхвърля. Отново традицията, българското е интерпретирано като нееднородно и амбивалентно.

По един парадоксален начин текстът на „Зидари“ актуализира проблема за рода и вярата (за национално единство и религиозна споеност), интерпретира го през гледната точка на индивидуалности, чиято принадлежност към националния колектив е двойствено маркирана. Носители на тази двойственост са Христо и Дончо. Когато трябва да се защити националната общност от нашественика, от чужденеца, те проявяват различно отношение. Именно свързаният кръвно и родово с традицията (чийто прародител е консолидирал общността), внукът на Дончо Арнаутина, ще дезертира от прякото участие в боя, защото личните комплекси и настроения ще надделеят над общностния ангажимент. Петко Тодоров показва ненадежността на традицията и на заложените в нея механизми за укрепване на рода и вярата, кризата на онази надличностна идея, която трябва да преподреди индивидуалните стремежи и страсти на „зидарите“ и да обедини всички около смисловия проект на Освобождението. „Зидари“ превръща в идеен център на творбата проблема за националната и родова идентичност. „Майстори“ въобще елиминира този проблем от текста и акцентира върху кризата на личностните утопии, върху последиците от отродяването от общността и хуманистичния кризис на добродетелта и любовта в живота на личността. Патосът на пиесата е ориентиран към друг тип диспозитив на родното и неговите прояви.

Като се отказва от паметта на рода и историята му чрез символичното предаване на дядовия кавал и пушка на своя „противник“, Дончо се отказва от онези знаци на идентичност, формирани и остойностени от традицията, които конституират целостта и авторитета на личността му. Героят зачерква себе си и остава по особен начин вън-от-своя-свят (по същия алгоритъм разрушава себе си и Найден от „Майстори“ – като се отказва от любовта си към Милкана, от работата и рода си, от традиционните морални добродетели, формирали личността му). След този акт личностният му разпад е неминуем. Дезертирал от битката, героят дезертира от основните нравствени ценности на общността, за да се превърне в символичен убиец на Рада и затъне в лудостта. В желанието да „излезе вън от себе си“ реален изход за него са единствено лудостта и бесилото.

Според П. Тодоров робските години са активирали в робската психика волята за свободна себеизява в рамките на робската зависимост – „...българина, роб пет века, лишен от полето на обществената битва, е

заживял вътре в своята душа, създал е един храм от блянове и мъки"[7]. „Зидари" внимателно надниква в този храм, за да установи трансформациите в отделните личности по отношение на представите им за обществено благо и добродетел и произтичащите от това промени в националната общност като цяло.

В пиесата Азът функционира в рамките на един колективен модел – общи усилия трябват в изграждането на църквата – в постигането на нова колективна идентичност, т. е. самият колектив трябва да промени своето старо статукво и да израсне духовно. Строежът на черквата символизира вярата и единството в името на един надличностен идеал; черквата се превръща в знак на духовна независимост, а нейният градеж – в процедура за духовно израстване на колектива. Колективната общност не може да се трансформира и да постигне нова идентичност (национална сплотеност), защото членовете ѝ са не-свободни – тази несвобода е сентенциозно възпроизведена в мотива за *робското* и *робството*, който се превръща в народопсихологически проблем и намира метафоричен израз в темата за братоубийството. *„Защо ти е избалакано тъй дълбоко окото? – Брат ми го избалака!"*. В целия текст се разгръща мотивът за Каин и Авел, за братоубийствените конфликти и взаимоотношения в колектива – *„Когато господ иска от корен да погуби един един род, той го настървява един на друг, един другиго да не познават"*. Братоубийствената вражда между двамата майстори и съперници за сърцето на Рада – Дончо и Христо – е само една от проекциите на този мотив. Обезобразеното родно отвежда към един комплекс у българския човек – постоянно да подозира ближния си и да враждува със своя събрат. Опозитивни двойки в системата на родовото откриваме на различни нива в пиесата на П. Тодоров. От родовокръвната обвързаност се преминава към патриархалната общност – Христо и Дончо враждуват на живот и смърт по много причини (любовта на Рада, първомайсторството, различни светогледни и ценностни системи). Но освен тяхната вражда в пиесата се разпознават редица конфликтни ядра в самата национална общност – конфликтуват майсторите помежду си, „старите" и „младите", „подолци" и „горненци", всеки срещу всеки. Проблематизираната родовокръвна и национална обвързаност в мисленето на българския човек стига своята кулминация в защитата на селото от шайките на Субаша и Убий Булка – потурчени българи, свои, по-жестоки и от турците. В „Зидари" откриваме един сентенционен пласт, който включва различни формули, експулсиращи основни черти от народопсихологичното: *„Нашите неразбории и сам господ да слезе от небето, не може ги проумя"; „Вярата няма темел в сърцата им, те искат темел на земята да и закрепят"; „Няма мое – твое тук. Всички сме за род и вяра. Кой с каквото може"; „Който самичък не може да си намери място, подритва го всеки, докато го изритат отвън света"; „По ръба между този и онзи свят не се върви"; „Дигаме – слагаме само на приказка. Когато допре до чергата ни..."* Драматургичният текст на П. Тодоров

търси причините за историческите случвания на бедите в онези поведенчески рефлекси, които се коренят в природата на човешкото, „в душата на примитивния и поробен човек, който няма визията за бъдещето, защото няма свободата да бъде себе си“[8]. Самото разбиране за бъдещето е свързано с възможността за свободно въображение; душата на все още поробения примитивен човек е „без никаква представа за бъдещето, колкото и близко да е то; проектите му ограничени като неговия кръгозор, едва стигат да края на деня“[9].

Мотивът за вграждането по един недвусмислен начин продължава проблема за несвободата на българския човек. Той се явява върхов момент в ескалацията на натрупаните конфликти, ежби и противоречия в общността, логична последица от самоубийственото поведение на общността като цяло. На мястото на свободното фолклорно самосъзнание идва диктатът на традиционни стереотипи и формули, които спират полета на мисълта и вдъхновението и оковават волята. Вграждането на Рада е акт на подобно суеверно възпроизвеждане на наложения от традицията основен закон на зидарството (мотивът за вграждането отвежда към митовете за жертвоприношението, които имат архаичен произход). Специално внимание на разработката на този мотив обръща забележителният литературен критик и народовед Тончо Жечев. Той извежда посланието на драматургичния текст от модерното му преосмисляне, като свързва историческите стереотипи и индивидуалистичните жестове в едно неразривно цяло. Според него П. Тодоров префункционализира дохристиянската легенда с оглед на идейно-естетическия проект на индивидуализма. „Тази пиеса би могла да се тълкува като модернистичен опит за преосмисляне на цялата църковно-национална и възрожденска борба на българите въз основа на мита за вграждането.“[10] В критическото тълкуване на Т. Жечев се разчита следосвобожденският идеологически мит за „подарената свобода“, за моралните измерения на свободата, за цената на жертвите и отговорността пред съда на историята, за нравствения ангажимент на колектива към мисията и делото на отделната велика личност. Невинната и насилствена жертва на Рада (вградена в темелите на църковния храм) обезмисля стойността на градежа (на символичния общ Дом за българския човек). Насилието ражда насилие, робската психика излъчва робско поведение. Общността трябва да мине през катарзиса и осъзнаването на греха и вината си. Драмата ѝ се оформя в напрежението между сляпото следване на заложения в традицията примитивен ритуал и събудената християнска нравственост с чувството за греховност и страх от възмездие: *„Без да искаме и знаем, сме започнали едно, а е излязло нещо съвършенно друго, противоположно на очакваното.“* Такава е обикновено логиката на историята. Социалните референции на Петко-Тодоровия текст са проработили и преди, и сега в критическото четене. „Майстори“ на Р. Стоянов избягва уловката на подобен тип социален ангажимент.

Активирането на мита за първомайсторството в двете пиеси разкрива сходните типологии в интерпретирането на света от двете двойки

протагонисти и прага, от който тръгват различията в разработването на сюжета. Разликата в поведението им идва от два различни типа разбиране за индивидуалността и постигането на нейната идентичност. Интересът и на двамата автори гравитира около изследването на онова устойчиво ядро, което формира ядката на идентификационната рефлексия на индивида, на способността му да познава себе си и отстоява своята същност. Човек познава себе си не само чрез своите реакции спрямо житейските изпитания на времето, но и посредством отражателната способност на другите, чрез разчетения от тях и върнат познат-непознат собствен образ. Но дали героите на П. Тодоров и Р. Стоянов умеят да разчитат обратното послание, резултат на отработеното и отразеното в погледа на Другия?

Трагизмът в образите на Дончо („Зидари) и Найден („Майстори“) идва от кризата, настъпила в резултат на разпадналата се самотъждественост на героя. И двата персонажа проблематизират ценностните устои на личния си свят. Дончо и Найден са представители на традицията, (в поведението им можем да разпознаем проявите на класицистичния тип герой)[11]. Не случайно двамата са от славни и знатни за общността родове (те са царските синове в приказния архетип), емблема на сигурното и стабилното в традицията. Почти еднакво е словесното и действеното им поведение в онези моменти, в които чрез родовобиографичната памет се идентифицират с остойностените от традицията поведенчески и мисловни нагласи. И като творческа идентификация, и като житейско поведение Дончо и Найден са образи на един и същи културен тип герой.

Христо и Живко са сираци (освободени от ангажимента към родовата памет), те са носители на мита за юначеството и на високата героика, новатори, необвързани с идеологическия проект на традицията. Те уверено конституират едно друго Аз, покълнало върху традицията, но и оттласнало се от нея. Героите си приличат в своя романтичен бунт срещу познатото и уседналото, в порива си към експеримента и новаторството, в иновативните си нагласи. Те са олицетворение на романтичния тип поведение, на проекта за друго бъдеще, което сами трябва да отвоюват от света и предложат на общността.

Неизбежният сблъсък на протагонистите, олицетворение на архетипния конфликт между два културноисторически типа герои (традиционалиста и новатора), се реализира чрез мита за първомайсторството.

Дончо и Найден нескрито и яростно бранят установеното от традицията в творческото и гражданското си битие, верни на идентификационния образ, създаден от родовата история. Христо и Живко ги предизвикват постоянно и разполовяват общността на две. Враждата се удвоява, когато между тях застава една и съща любима – най-личната девойка в селото – Рада („Зидари“) и Милкана („Майстори“). И двете са избрали със сърцето си романтика и бунтаря: Рада – Христо, Милкана –Живко; дали са първа китка и са се врекли в любов до гроб. Конфликтът за първомайсторството постоянно включва нови линии – за сърцето на люби-

мата жена, за водачеството в селото, за признаване и утвърждаване от общността на по-добрия. Сюжетните ходове са сходни – колективът отлъчва новаторите и те поемат към неизвестното и заживяват по други закони и норми – на авантюрното време, време на динамични промени и изпитания. Напускането на общността е проверка за тяхната самотъждественост, завръщането в нея е друг идентификационен праг.

В общността остават псевдогероите, царските синове, които чрез измама (пуснати неверни слухове) се опитват да заемат тяхното място. Дончо става причина за смъртта на Рада – вграждането ѝ, след като пуска слух, че Христо е тежко ранен и се намира в новопостроената църква. В „Майстори" се пуска мълвата, че Живко е убит, и Милкана след дълго колебание става жена на Найден. При Р. Стоянов започва доусложняване и разработка на едно сюжетно ядро, което откриваме в „Зидари". Облогът в „Зидари" не се състои, за да се състои в „Майстори". На Рада са ѝ спестени изпитанията (нейната любов е цялостна и монолитна), които предстоят на Милкана. Времето на създаването на новия текст не е началото на XX век, а краят на 20-те години. Завърналият се от битката Христо вместо тържествено посрещане и сватба го чака вестта за смъртта на любимата. Общността е злоупотребила с доверието на героя, убила е най-скъпото (Рада), прерязала е емоционалната нишка, която го свързва с етичния проект на общността, с разпознаването на доброто и злото: унищожила е едно изконно чувство – извор на вдъхновение, творчество и живот. Тази тема Р. Стоянов ще драматизира и развие обстойно в дискурса на неоромантичното конципиране на света. В „Зидари" Азът окончателно се противопоставя на Другите, не може вече да се припознае като част от общността. Работещата през цялото време семантична опозиция *моята – вашата* черква сигнализира за невъзможността да се обединят двата свята – индивидуалният и колективният, в едно общо цяло – *„По ръба между този и онзи свят не се върви"*. Общият проект се проваля поради робската психика и несвободата на Другите, остава личностният проект, който трябва да укрепи идентичността на Аза около нови ценности. *„Не познавам ни рода, ни вярата ви. Нямам аз род! Оставете ме!"* – Христо потъва в дебрите на постигането на едно ново Аз, на търсенето и намирането на Бога в себе си (в термините на естетиката на „Мисъл"). Зачеркването на себе си води Дончо до драмата на отчаянието, до лудостта и самоубийството, активирани в сюжета за предателя.

Дотук станаха видими някои различия и сходствата в сюжетните матрици на двете пиеси. От този момент започва една друга интерпретация на познатото. „Майстори" сякаш познава текста на П. Тодоров и го усложнява и донаписва. Рачо Стоянов леко презавърта дотук познатия сюжетен архетип и го проектира в своето време (друг етап на модернизма). Отроденият се завръща в общността. Разликата между предишния и сегашния образ на завърналия се и промяната с останалите герои интересува писателя през 20-те години. Текстът на „Майстори" изследва способността на личността да се променя, да извървява различни пътища и

същевременно да остава вярна на онова нравствено ядро в себе си, на онази морална добродетел, осмислила пътя ѝ напред. Тя отвежда към изконните образи на традицията, към способността да разпознаваме доброто и злото, към поривите на сърцето и към любовта, която остойностява човешкото присъствие в света.

Петко Тодоров потъва в символно-митологичната знаковост на сюжета като нов и непознат за нашата драматургия подход, докато Р. Стоянов превърта разгръщането му и връща оптиката от символно-митологичната към реалистико-психологичната интерпретация на мотива.

Сиракът се завръща

Да говоря всички езици човешки и дори ангелски, щом любов нямам, ще бъда мед, що звънти, или кимвал, що звека.

Да имам пророчески дар и да зная всички тайни, да имам пълно знание за всички неща и такава силна вяра, че да мога и планини да преместям, – щом любов нямам, нищо не съм.

I Кор. 13:1–2

Там, където приключва едната пиеса, започва другата. „Майстори" не се интересува от националния идеологически проект на Бащите и неговото осмисляне, а от кризата на личността след войните, от драмата на Аза, изправен пред предизвикателствата на ново самопознание и себеотстояване. Накъдето поема Христо, оттам се завръща Живко. Единият тръгва след сянката на мъртвата любима с надеждата тя да го научи как с вяра в сърцето своя църква да построи. Другият се завръща след сянката на изоставената любима, за да плати горчивата цена на своето отделяне и загуба на етическите начала на колектива, за да осъзнае след нови противоборства със Съдбата силата на етичния проект на християнството за любовта, изложен от св. апостол Павел в Първо послание до коринтяните.

Петко Тодоров изговаря проблемите на модерността по този начин и дотук. Той не може да надникне в следващите двадесет години и да предвиди последвалия сценарий на сюжета за повторното възвръщане към корените на българската идентичност. Него ще открие и наследи Рачо Стоянов и ще го транскрибира чрез новата дискурсивна нагласа на модерността. Тя предлага друг и различен прочит на родното, на българското чрез проекта на неоромантиците, обърнат към изравянето на традицията и нейното оценностяване, към ретросантимента и разчитането на архетипни нагласи и жестове в поведението на личността и колектива.

В „Майстори" формите на народностното живеене и бит са идеализирани и стилизирани. Общността със своите социални и морални кодификации се явява носител на разумността – така необходимият коректив

за самозабравилите се протагонисти. Тя удържа и модифицира злото, избуяло в тяхното заслепение и борба за надмощие. Интересът на Р. Стоянов е към динамичните промени в структурата на модерния Аз, към конфликтуващите в съзнанието му различни светове. Настъпилата криза в личностната идентичност на българския човек, преживял драмата на войните, стига до оново конституентно ядро, в което функционира паметта (отново стилизирана в посоката на един ретросантимент). Там е узнаваем гласът на родното – изплувало сякаш от фолклорната визия с образа на либето, на първата китка и вричането в любов. Стилистичната диспозиция на любовните отношения в пиесата отвежда към две от най-хубавите картини на Иван Милев от края на 20-те години: „Обручение" и „Змейова сватба". Индивидуалистът, доказалият себе си Аз, постигнал приказно богатство, сила и власт, не може да зачеркне тази съкровена и интимна част в себе си, в която властват гласът на сърцето и споменът, може да я подлага на различни трансформации, но не може да я унищожи. Символно-митологичният ресурс в пиесата ще активира различни библейски, фолклорноприказни и песенни представи за завръщането на Чужденеца. Някои от тях ще бъдат разчетени мимоходом с оглед изследването на проблематичното Аз на героите.

Драмата на Живко започва от момента, в който научава за „мнимата" изневяра на Милкана, за това, че тя е вече жена другиму; след кратко колебание той хвърля в Марица скъпите дарове за своята бъдеща невеста. Този символичен акт сигнализира за изтриването от Аза на стойностите на Дома и патриархалните ценности – такива, каквито са съхранени в дългите години на блену̀ване и надежди, осмислящи завръщането му в общността. Заедно с тях Живко заличава в сърцето си изконните чувства на любовта и прошката. *„**Скъпи дарове** носех аз за моята бъдеща невеста... Но откраднаха ми тия дарове **зли хора** по пътя, там, в Тракия, покрай Едрене, на брега на Марица... На тебе бих ги дал. **Ала без късмет си била ти, без късмет съм бил и аз...**"* (подч. м. – М. И.-Г.). Зад двусмислените думи на героя от сюжета на ритуалното му завръщане разпознаваме новия план в съзнанието му. Битието на индивидуалиста е изпълнено с променливости и клопки, но устойчивото е емоционалната памет и нуждата от любов.

Живко за втори път няма да се примири пред Съдбата, а ще я предизвика чрез серия от думи и постъпки. Разминаването между думи и дела за пореден път ще сигнализира за проблематизираната цялост на личността му. Социално разкрепостен и самоуверен, той ще се опита отново да отвоюва своето щастие от света, като за втори път разклати устоите на общностното живеене. Дяволският облог за майсторството (облог на живот и смърт) е закономерно продължение на останалия в миналото облог между протагонистите, скандализирал общността и довел до появата на дяволската перуника при притвора на черквата преди седем години. Живко притежава социалните механизми за отвоюване на своето Аз от света на Другите. Като модерен герой той се движи в лич-

ностната територия на самопостигането. Персонажът е свикнал да отвоюва от света своята реализация. Постигнал е слава и богатство, ще постигне и любов („*Аз ще се боря! Ще се боря да те придобия сега!*"). Но ако тези социални жестове са проработили навън и са способствали за оцеляването и развитието на героя, в малката и патриархална общност на селото те ще се окажат пагубни, защото властта, парите и славата са обект на придобиване, но любовта е величина от друг порядък, за нейното придобиване-узнаване личността трябва да развие у себе си друга чувствителност и усет към болката и страданието на Другите. Едва във финала на пиесата Живко ще прогледне за този образ на любовта, ще стигне да етичния проект на християнството. Гласът на сърцето отстъпва място на другите гласове в съзнанието му, които модифицират поведението на чужденеца. Образът на Живко е отворен към митичната представа за Змея, но същевременно и към модерния тип екзистенция на Чужденеца и неговото невъзможно завръщане-пребиваване в предишните светове.

Разглеждането на любовта като обект за отвоюване от Другите и света проблематизира образа на индивидуалиста в хуманистичния проект на романтиците. Освен емоционалната памет в Живко говорят много други гласове, които разрушават целостта му и пораждат амбивалентния план на поведението му. Текстът на „Майстори" постоянно излъчва сигнали за разпада на старата идентичност на героите, за напускането на старите образи, в които са се чувствали уютно и защитено. Живко се разделя болезнено с романтичния си образ, а Найден с класицистичния. Любомир Тенев разглежда този идентификационен кризис в поведението на Живко, като очертава разграждането на романтичната парадигма в поведението му[12]. Благородната страст и жертвеност в етичния проект на романтиците се заменят със заробващото чувство за мъст и възмездие, широтата на мирогледа и философската ирония отстъпват място на унизителното самохвалство, себелюбие и жестокост. Романтичният дуел, т. е. облогът, на който Живко предизвиква Найден, не спасява честта и достойнството на Милкана, а хвърля сянка върху нея и я погубва. В трагичното развитие на разрушителната страст на Живко няма нищо романтично и ренесансово. В нея прозират белезите на раздвоеното самосъзнание, на разкъсаната между разнородни прояви личност. Отчуждението, белег на модерното, рефлексивно ситуиране в света, е белязало действията и проявите на персонажа. Разчитаме ги в театрализираните му жестове, свързани с ритуала на условното завръщане в общността, с ироничното разиграване на притчата за блудния син, с многозначното словесно поведение. Например в началната ситуация Живко се появява с желанието за прошка и разкаяние, за „изкупление" на греха, за приобщаване към еснафа – все добри намерения, които в развитието на ситуацията ескалират в своята противоположност. Надменността в поведението на героя, двусмислените му приказки повторно провокират еснафа, нарушават патриархалните обичаи, разпалват старата вражда и завършват с проклятие: „*Да не видят добро навеки ония, които ме ограбиха...*"

Научил за изневярата на Милкана, докато е още на път, героят ще прибави нови мотиви към импулса на своето завръщане. Сиракът се завръща в общността, за да докаже, че е бил несправедливо отхвърлен, за да покаже, че се е изградил като човек и майстор, че заслужава щастието, което други получават даром, за да накаже лъжегероя, заел неговото място в сърцето на любимата жена[13]. Милкана се е врекла преди седем години в любов и вярност, но не е издържала на клетвата, откъдето идва и нейната драма. Милкана е модерна личност дотолкова, доколкото притежава развита интуиция и чувствителност, способност „да се отстраниш от всяка особена позиция или гледна точка, да направиш крачка назад и да видиш и прецениш тази позиция и гледна точка отвън“[14]. Тази особена отстраненост от настоящето ѝ дава възможност да разчете „обсесиите“ на двамата мъже и да се опита да се пребори за този, когото е избрала в настоящето. Милкана престава да се идентифицира с образите от миналото, в които любимите мъже искат да я затворят. За разлика от нея двамата протагонисти попадат в капана на едно минало, което им пречи да осъзнаят настоящето и ги лишава от бъдещето, към което се стремят.

При П. Тодоров е разколебана представата за колектива като нещо сигурно и устойчиво, интересът му е към личността, към субекта, който е в състояние да преобрази себе си, а това преобразяване може би един ден ще се отрази на общността. Всъщност самата общност в „Зидари“ придобива нова идентичност – дотолкова, доколкото осъзнава своята вина пред индивида и търси прошка от него чрез редица свои видни представители. Общността в тяхно лице осъзнава безумието на жертвата, която е предизвикала, тъжния финал на своето светло дело като носител на една нова нравственост. При Р. Стоянов следвоенният модернизъм проблематизира не общността, която е моралният коректив за поведението на двамата майстори (тя притежава етичния ключ към остойностяване на поведението на протагонистите като добро и зло чрез сентенциозния пласт в пиесата – една тема, която заслужава по-внимателно проучване), а личността, субектът се оказва несигурен и неустойчив персонаж в усложнената картина на света.

В традицията съществуват опорни точки, които са необходими за конституирането на целостта на Аза. В съзнанието на двамата протагонисти споменът е онова екзистенциално ядро, в което родното е в ролята на субституция за целостта на Аза – показателни в това отношение са думите на Живко: *„...любовта, що ти вдъхна в гърдите ми, направи от мене мъж и майстор...“*. Не случайно двата симетрични разказ-спомени за първата среща с любимата жена, отвеждат към представата за щастието рай. Пребиваването в любовта символизира пребиваването в рая, а проблематизирането ѝ като чувство се изживява като отпадане от този рай. Не случайно Найден свързва своето минало щастие с представата за Едем като символ на цялостност, завършеност и блаженство: *„Рай мислех, че съм създал... Светеше слънце там и цветя цъфтяха... Къде отиде раят?“* Отпадането от рая поражда драмата на Найден, която е

драма на съмнението и раздвоението, на отпадането от един ред и невъзможността да се закрепи за друг. Любовта към Милкана, която му създава усещането за сигурност и цялостност на битието, ще се разпадне, а заедно с нея ще се разпадне и старата самоличност на героя. Милкана се превръща за него в чужда жена, самодива, жена от друг свят, която не е познавал и която се страхува да опознае. Оттук идва тоталният бунт срещу Бога, имплицирането на библейския разказ в съдбата на Найден (*„Бог... Бог е отвърнал лицето си от мене и ме е оставил сам с моята мъка“*), но за разлика от Йов героят не притежава вярата, за да издържи изпитанията, на които го подлага съдбата.

Целостта на предмодерния човек е разрушена. Изведнъж се появява другият му поглед към традицията, към собствения му живот, изгубил ценностните си опори, проблематизирал моралните добродетели. Найден болезнено се разделя с образа си на класицистичен герой. В този поглед има само мрак и тъмнина: *„Тъмно ми е, сякаш в гроб съм заровен“.* Ясният и идиличен патриархален свят се е разпаднал, разпаднала се е старата идентичност и екзистенциалната драма на героя е налице – усъмняването в доброто и злото, в себе си го води до метафорите на злото и пъкъла, до деградацията, до злодейското му поведение и все посилно ожесточаване, чийто връх е убийството на Милкана. И при двамата герои очерталата се драма на настоящето не води до личностно просветление. Тя се изгражда върху разказа за разрушаването на изконната идентичност (чиято ядка е укоренена в традицията), в модела за интимното, семейно-битовото щастие и патриархалната идилия, а те са невъзможни. Отчуждението като форма на модерната рефлексивност е пуснало своите корени в световъзприятието на Аза.

След завръщането на Живко Милкана многократно се обръща към него, подчертавайки чуждостта му за нея. Живко е излязъл от обикновеното, битовото, човешко време, което е погълнало останалите герои и ги е променило. Той идва от авантюрното време на динамика и промени и е готов да се върне със своята любима в него. Идващият отвън е заслепен от силата на спомена и желанието да го възстанови. Той не може да види промяната с останалите, тяхната другост (*„За умрял те мислех...за умряла ти мисли мене от сега нататък... Иди си...“*). В реваншизма му има нещо модерно и жестоко – хедонизмът от страданието на Другия, от безсилието и саморазрушаването му (отношението към Найден). За Живко връщането назад, към спомена, функционира в режима на ресантимана, но не стига до осъзнаване и изстрадване на моралните добродетели на миналото. Не се е смирило сърцето му (алюзия към действителността), няма християнско всеопрощение в душата му. То идва късно – едва тогава, когато колелото на гнева, ревността и завистта се е завъртяло.

Рачо Стоянов продължава мотива за невинната жертва – жената между двамата майстори. Милкана, както Рада, запазва правото си на избор, но нейният избор протича в друга драматична ситуация, той е много по-сложен и обременен. Рада е цялостна докрая, тя е самодивата (*„Мене ди-*

вото ми тегли сърцето. На питомното съм сита...") – първообраз на Гюрга от пиесата „Самодива". Драмата на Рада е драма на отделилата се от общността, на различната – последвала своя избраник на сърцето, свободно заявилата чувствата си българска жена пред осъдителния и цензуриращ взор на общността. Рада е далечен първообраз на еманципираната жена (въстава срещу начина да гледат на нея като на стока и да се пазарят). Милкана наследява сякаш нейната прямота и откритост. Ала героинята на Р. Стоянов вече не е самодивата. Тя не търси други светове и никога не ги е търсила. По силата на своя настоящ избор героинята смело застава между двамата мъже с целия набор от чувства, обвързаности и свободи. Р. Стоянов усложнява драматичната ситуация около Милкана. Но за разлика от двамата протагонисти героинята има своя ясна гледна точка и избор, прикрепваща идентичността ѝ към настоящето. Тя е приела един начин на съществуване, който яростно отстоява. Обект на желанията на двамата мъже, героинята единствена се бори за правото си на живот в настоящето, отчаяно защитава своя свободен избор.

Живко затваря образа на Милкана в идеализираното минало, в акта на първата китка и клетвата за обич и изисква от нея вярност към собствената си представа, която го е вдъхновила, направила е от него *„мъж и майстор"*. И след като се сблъсква с настоящата Милкана и чува присъдата ѝ (*„Не съм те ни виждала, ни знаела. Не съм ти и името порано чувала."*), Живко не може да ѝ повярва, не може да я разбере. Защото героят не допуска възможността Милкана свободно да е направила и друг избор. Героят ограничава нейната свобода, отнема я, затваря я в представите си. По същия начин постъпва и Найден – не може да си представи, че кротката и хрисима Милкана в миналото свободно е избрала друг.

В какво се състои „двойната" изневяра на Милкана? Може би в това, че и двамата герои ѝ отнемат правото на свободен избор, и двамата заместват реалния човек с представата си, с идеала, със символа. Всеки от героите чете образа ѝ през призмата на своята идея за любовта и верността. За Живко Милкана е „омагьосаната" принцеса и той трябва да развали магията. За Найден Милкана е „самодивата", прекрачила традицията, разрушила уюта и сигурността на света в него. Героинята сякаш единствена разбира своите символни функции и се стреми да обективира представата им за реалността на настоящето. Тя отстоява правото на промяна в човешката личност, правото на различие между едно „бях" и едно „съм". Но двамата мъже отказват да приемат настоящето, трагично обречени да изстрадат своето бъдеще[15]. Любовта за тях присъствува не като реално преживяване в настоящото действие, а като спомен, сън, блян.

Противно на очакванията, Милкана избира Найден. Тя не е самодивата, която ще се завърне към първата си любов, а ще остане вярна на олтара и традицията, на венчилото, ще остане вярна на нещо по-силно от трепетите на сърцето и уважението към християнските ценности, към собствения си избор впоследствие. Милкана сякаш подсъзнателно ще

избере страната на по-слабия и безпомощния, с женската си интуиция ще застане зад Найден, чиито ценностни опори в света са разколебани, за да го накара отново да сглоби разпадналите се парчета свят, но вече в друг идеен проект. Ала Найден няма да ѝ повярва, защото отчуждението от нея и миналото са пуснали корени дълбоко в сърцето му. Милкана има възможността да избере доброволната саможертва, да жертва личната и егоистична любов в името на една друга любов, която ще съхрани целостта и единството на общността, ще съхрани достойнството ѝ. Драматургичният Аз при Р. Стоянов е извървял своя горчив път към себе си, към скритото и зачеркнатото в самия него. Като последен акт на себеотстояване Милкана ще отиде при Живко, за да го моли да напусне общността. Тя знае, че Живко е способен да разбере саможертвата ѝ и че най-вече има сили да се завърне там, откъдето е дошъл, защото неговият смислов проект за света е много по-цялостен и мащабен. За втори път Живко ще отвори сърцето си, вече не само към миналата и настояща Милкана, а към любовта – такава, каквато е залегнала в етичния проект на християнството. Този път окончателно. Отношенията между тях обговарят мотива за невъзможната любов – за любовта в смъртта. Живко очаква да види една Милкана, а среща друга, чието истинско поведение и мотивация ще разчете и осмисли едва в края на текста. Найден никога няма да познае тази Милкана жива, ще я при-познае едва мъртва. Целостта на интимно-личния свят е постигната и осъзната едва след намирането – загуба на етичния смисъл на любовта.

Рачо Стоянов запазва почти същата сюжетна конфигурация, но изправя героите от познатия любовен триъгълник пред нови изпитания на самотъждествеността. Той усложнява по един модерен начин световъзприятието и рефлексите им. Темпоралният проект от минало, настояще и бъдеще рефлектира по един кризисен начин в целостта на Аза. Той отново, както и П. Тодоров, свързва в едно основните нравствени импулси в личността: вяра, надежда и любов – дехуманизирани в българския свят след войните (*„В нея живееше и с нея погина и нашето майсторство“*), за да покаже моралните липси на Аза, домогването до една нова идентичност – чрез осъзнаването на настоящето и неговото приемане. Личността ще остане в територията на болката и страданието, но просветлена и уталожена от травматичното изживяване – повторение на миналото, за да сглоби в една цялостност различните си полагания в света. Рачо Стоянов ще доразвие сюжетната схема на П. Тодоров, за да покаже кризата на индивида в новите условия, кризата на идентичността на личността, погледнала за първи път смело в себе си, способна да отграничи временното от трайното и ценностното в своята самоличност и да се пребори за тях.

БЕЛЕЖКИ

[1] Мотото към текста и всички цитати от пиесата „Зидари“ на П. Тодоров са по: **Тодоров, П.** Събр. съч. В 2 т. Т. 2. С., 1957; всички цитати от пиесата „Майстори“ на Р. Стоянов са по: **Стоянов, Р.** Майстори. Майка Магдалина. Вълчи дол. С., 1982.

[2] Митът за първомайсторството ще се разглежда като архетипен конфликт за надмощие между две полярни светогледни системи, между две протагонистки социални роли; като проява на архетипната опозиция традиция/новаторство, съпътстваща развитието и идентификацията на всеки индивид и общност.

[3] **Макинтайър, А.** След добродетелта. С., 1999, с. 257.

[4] В сглобяването на идентичността на Аза и двата етапа на модерността (този на кръга „Мисъл“ и този на 20-те години) отчитат сложната и многопосочна обвързаност на Аза с миналото и традицията.

[5] Тази посока на разсъждения намира своята подкрепа в цитираното по-горе изследване на Алисдър Макинтайър: „Трябва да се отбележи... фактът, че Аз-ът трябва да открие своята морална идентичност в и посредством своето членство в общности, като семейството, квартала, града и племето, не влече, че Аз-ът е длъжен да приеме моралните ограничения на особеността на тези форми на общност. Да се започне без тези морални особености, означава да няма откъде да се започне; но именно в движението от подобна особеност напред се състои търсенето на доброто, на всеобщото“, с. 259.

[6] **Стефанов, В.** Участта Вавилон. С., 2000, с. 35.

[7] **Тодоров, П. Ю.** Цит. съч., с. 354.

[8] **Ман, П. де.** Алегории на четенето. С., 2000, с. 157.

[9] Пак там, с. 157.

[10] **Жечев, Т.** Въведение в изучаването на новата българска литература. С., 1990, с. 258–259.

[11] Театроведката Светлана Байчинска първа интерпретира поведението на двамата протагонисти (Живко и Найден) в модела на романтичния и класицистичен герой. Вж **Байчинска, С.** „Майстори“ или драмата на „прескочения избор“. – *Проблеми на изк.*, 1993, № 3, с. 48.

[12] **Тенев, Л.** Разкъсани мрежи. С., 1984, с. 122–143.

[13] **Байчинска, С.** Цит. съч., с. 48.

[14] **Макинтайър, А.** Цит. съч., с. 151.

Бисера Дакова
Институт за литература – БАН

Българските символизми

През 1928 г. в пета книжка на сп. „Хиперион“ Иван Радославов помества ласкава рецензия за „Черни рози“ на Елин Пелин, в която изрича изумителните констатации: „стихове в проза, но от благородния род на Тургеневите или Бодлеровите“; „Майстор на формата и на поетичността ѝ, без да изпада в изкуственост и съчинителство, Ел. Пелин има едно външно, вярно чувство към езика.“ Всъщност констатациите по-скоро са обичайни, не съдържат нищо изумяващо, агресивно, търсещо себеутвърждение. Но тъкмо това изумява: като че ли през 1912 г. в „Наш живот“[1] не е било публикувано знаменитото писмо „Бодлер или Тургенев“, сякаш никога преди това Радославов не е превеждал и страстно препоръчвал „Стихотворения в проза“ на Бодлер и сякаш никога не е огласявал важни културни дилеми в българския духовен живот.

Оказва се, че през 1928 г. културните маркери „Бодлер“ и „Тургенев“ съвсем естествено съжителстват, стават синонимични, отъждествявайки се в репрезентативната си семантика „стихотворения в проза“. „Или“-то в случая не стълкновява, не означава взаимоизключване, а напротив, звучи конюнктивно, обединяващо. Навярно някому тези наблюдения над отклоненията в означаването на едно противопоставяне ще се сторят спекулативни и издребняващи, а вглеждането в забравената рецензия за Елин-Пелиновите „Черни рози“ – в този по принцип антиманифестен текст – напълно излишно интерпретативно усърдие. И може би е оправдано да се мисли, че при отдавна установените и непоклатими стойности в литературния процес не би трябвало да изниква и най-малкото съмнение, че в края на 20-те години на XX век Радославов е променил своите догматични възгледи за модерното, откривайки го на неподозирани места, примирявайки във виждането си непримиримите някога гледни точки. Само че, редом с рецензията за „Черни рози“ на Елин Пелин, където „Бодлер“ и „Тургенев“ внезапно ще се очертаят като равностойни дискурси и фигури, стои и отрицателният отзив за разказа „Египет“ на Н. Райнов. Отрицанието му е продиктувано от „маниера на разказване – твърде неоригинален, клиширан вече, избледнял от толкова години употребление“.

Явно е, че случващото се в една от последните годишнини на „Хиперион“ съвсем не е внезапно, че в своето време – края на 20-те – звучи

напълно резонно и че непонятността му, усещането за ненадейни оценки е резултат от днешната ни позиция. В края на 20-те и в първите две години от следващото десетилетие на XX век модерността в българската литература вече е обзирана *ретроспективно*. Преживявана е като минало, като *история*, от която биха могли да се извлекат твърде ценни поуки, един духовен опит, от който може щедро да се черпи и в бъдеще. И подобен ретроспективен поглед е особено характерен за сп. „Хиперион" – именно там, най-вече в носталгично-идеологическите текстове на Ив. Радославов модерността се мисли като омъдрено минало, почти като безвъзвратност, от която остават обаче класически образци. И в този смисъл „Хиперион" изглежда на повечето си днешни читатели, които посягат към него с предубеждението, че е едва ли не бастилия на догматичния символизъм у нас, четиво, изцяло лишено от апокалиптично-взривяващи текстове, от пленителни и интригуващи противоречия, от неизбежни културни сблъсъци. Едно инертно доизживяване на символизма в поезията ни, който е доведен до звуковата си гладкост и смислова празнота, един прекалено спокоен заник, незабелязващ сътресенията на 20-те и нехаещ за ярките, преломни естетически тенденции на 30-те години на XX век.

В случая бихме искали да коригираме така наложилата се представа, не за да апологетизираме неоснователно един анахронизъм в културния ни живот, а тъй като смятаме, че „Хиперион" е много по-богат феномен, отколкото обикновено се предполага, че разгръща с учудваща яснота всички възможни преходи от модерност към немодерност в литературата ни, и освен това – съвсем не е затворено, невъзприемчиво към новите тенденции в литературата и философията пространство, но осмисля идващото ново по друг начин – чрез негация или чрез тривиално популяризиране, т. е. с едно-две изключения тук няма да срещнем неговото яростно прокламиране. Превръщайки се на свой ред в елемент от ретроспективния поглед, от овладяваната извърнатост към миналото, новото е обречено на надживяване: „Футуризмът отмина. Защото всяка буря отминава" – твърди Боян Дановски още през 1922 година[2]. Това обаче е казано по времето, когато все още символизмът изглежда на апологетите си в България недостатъчно утвърден и поради това ревностно е бранен и отграничаван от всевъзможните отъждествявания с него, от нетрайните и повърхностни „-изми". През последните години на „Хиперион" обаче се наблюдава обратното: извършват се различни херменевтични процедури, които неотменно отвеждат към отъждествяване, сливане, подмяна на символизма с несимволистичните дискурси[3]. Подобно свръхразширяване на семантиката на термина „символизъм" е отново вид самоотбрана, макар и озадачаваща. Именно за любопитните пулсации на концепта „символизъм" в последните две години на „Хиперион" ще стане дума по-нататък: т. е. ще говорим за размножаването на „символизмите" вътре в нерушимото единство на термина, за неочакваното разрояване на парадоксалните му значения. Тук трябва да вметнем и едно необходимо уточнение – възможни са различни типологии „символизми": напри-

мер раннодекадентски, зрял и късен, орнаменталнознаков[4]; или репрезентативно-класически и маргинално-епигонски, а в смисъла, заявен още от Ив. Радославов в предговора му към антологията „Млада България" (1922) – символизмите са толкова, колкото са и авторските индивидуалности. В случая обаче ни интересуват концептуалните образи на българския символизъм, предлагани от Ив. Радославов, Л. Стоянов, Ем. Попдимитров, Д. Ст. Димов, П. Росен и други автори на „Хиперион", които, вместо да отбележат съвпадение, яснота, единство във виждането, демонстрират немаловажни различия. Тоест, ако наистина е меродавно мнението, че българските символисти не успяват да изградят своя теория за символа и за символистичната поезия[5], то оказва се, че дори в годините, когато символизмът е изживян у нас като дискурсивна практика, когато духовният опит от него е усвоен и изчерпан, отново липсва единно виждане за него, колкото и теоретизациите в списание „Хиперион" да настояват за наличието на монолитна културна идеология.

През 1923 година на страниците на „Хиперион" все пак се появява един ярък манифестен текст: „Пътеводна светлина (За неоромантизма)" от Л. Стоянов. Текстът не само е манифестен, защото възвестява нови естетически скрижали, но е и нескрито подривен, тъй като в него буквално се твърди следното: „Студените абстракции на символизма не могат да нахранят гладния дух, и ето той дири път да се слее отново с хаоса, да потъне отново в първоначалното съществуване, за да може отново да расте и крепне." Подривността на този текст остава може би недовидяна, тъй като най-същностният му тезис – за неминуемото връщане в хаоса – е формулиран редом с констатацията за разпада на културата, за „убийството" ѝ от нейните собствени „деца" Бергсон, Айнщайн, Шпенглер.

През същата втора година на „Хиперион" и Ем. Попдимитров публикува своя антисимволистичен манифест – „Поемата" – статия, появила се година по-рано и в кюстендилското сп. „Ведрина"[6]. За разлика от Л. Стоянов, чиито изложения по принцип са дръзко експресивни, Ем. Попдимитров излага новаторските си тези без прекомерен патос. Равнопоставянето обаче между поемата и кратката „лирическа песен" е повече от красноречиво: непоказно е свалена от недостижимия си пиедестал жанровата доминанта на символизма, музикализацията на стиха е ако не отречена, то поне със сигурност положена на едно ниво с наративността, с разсъдъчността в поезията.

И макар че употребяват по коренно различен начин „Бергсон", Л. Стоянов и Ем. Попдимитров се схождат в едно – публикуват в списанието, провъзгласено за трибуна на българските символисти, определено антисимволистични манифести. С което неволно предначертават невидимите разриви между очаквания и осъществености през следващите му години. Постулираното от Л. Стоянов ново литературно течение „неоромантизъм", възторжено дефинирано като „цвета на всичко мощно и сочно, що ни е завещало миналото", с изричното уточнение, че „тук символа не е веч цел, а средство", по-нататък търпи странни превращения.

Новоромантизмът, чиято поетика е развивана най-усърдно от Т. Траянов, е уговарян всеки път наново в „Хиперион“. Или по-точно, в понятието „романтизъм“ са влагани какви ли не съдържания: през 1928 (кн. 5) П. Росен в очерка си за Христо Ясенов ще изкаже мнението, че неговата поезия „тегнее към един романтизъм, допиращ се до нашата битийност“, в същата книжка Ив. Радославов пише една от обзорно-носталгичните си статии, „Делото на българския символизъм“, в която нарича своето поколение „поколение от романтици“; „конквистадори на нови земи в неизследвания материк на нашия национален дух“, което обаче изобщо няма да му попречи да заяви с убийствена категоричност през 1930 (кн. 9), полемизирайки с Н. Райнов: „В сегашната извадка се говори вече не за това, а за символизма, като новоромантика. Какво грехопадение!“ И понататък „новоромантиката“ на Н. Райнов е разгромена като изцяло несъстоятелна, измислена, привнесена отвън, защото самият символизъм някога не е тръгнал от романтиката а ла В. Юго на Вазов/Величков, а е донесен отвън – т. е. не би могло да има новоромантика там, където няма същински романтизъм, където не е създаден художествен континуум. Това заклеймяване на възгледите на опонента съвсем не пречи в „Хиперион“ да се появи специална рубрика „Неоромантични песни“ (и то именно в последните годишнини), които „песни“, независимо доколко отговарят на названието си, съжителстват със стихове на Мария Грубешлиева-Балина, където определено се долавя не неоромантизъм, а специфичната далчевска апатетичност:

Вратите ми със лост ли са подпряни,
та от света до мене вест не стига?
.....
Така прелиствам всеки ден по страница
от моята безкрайно скромна книга.

За да не мислим обаче, че подобни стихове са инцидентно явление, трябва да цитираме началната и финалната строфа на стихотворението „Бащината къща“ от неизвестния днес поет Димитър Иванов („Хиперион“, VII, 1928, кн. 1):

Стените пожълтели и повалени,
Прогнила черната врата.
И къщата, и двора са забравени
От всички хора по света.
.....
Днес само времето пригръща
Вратите, жълтите стени.
И гасне бащината къща
Сред сините, вечерни светлини.

Тук реминисценциите от Далчев са безспорни и очевидни. Което е твърде значещо и симптоматично, понеже се случва в един брой на „Хиперион", който съдържа най-вдъхновената апология на Т. Траянов, написана от К. Стефанов – автор, който през 1930 (кн. 5) на свой ред ще се превърне в обект на апология от страна на Моис Бенароя. И въпреки взаимните апологетизирания, въпреки настойчивия опит на Д. Ст. Димов да изведе „трагедията на българския дух" из живота и поезията на Т. Траянов, въпреки че непрестанно се прокламира образът на твореца мистик и пророк, на водителя, на т. нар. „анархистичен индивидуалист", въпреки че съвременната поезия неведнъж е определяна като преходна, „нивелирана и в упадък" (Ив. Радославов), новите тенденции в литературата ни уверено изпълват страниците на „Хиперион". И в случая не става дума за прословутото разминаване между теория и практика, а за това, че символизмът в „Хиперион" – наричан ту неоромантизъм, ту с по-общото название „индивидуализъм", или пък синонимично разтеглян до понятието „модернизъм" – вече е осъзнат като к л а с и к а, като христоматия, чиито образци са застинали, нефункционални, надредни спрямо течащите процеси в литературата. Неслучайно в „Хиперион" периодично се появяват есеистични портрети на бележити модернисти – Маларме, Бодлер, Едгар Алън По и др. Не случайно в първите книжки на списанието от 1922 година се засичат стихотворенията на Далчев и на Д. Пантелеев с преводите на Г. Михайлов из антологията „Прокълнати поети". Едното е съвременна лирическа продукция, другото – текстовост с христоматиен статут и на практика, по ирония на съдбата, единственият същински символизъм в „Хиперион". Не е случайно, че през последната година (1931) в „Хиперион" може да се прочете и есеистичен портрет на Пол Валери, чийто автор не крие, че става дума за бележит представител на постсимволистичните тенденции във френската поезия. А този портрет съседства с отрицателни рецензии за книгите на поети, озовали се в „задънената улица на Далчевия конструктивизъм"[7]. Панацеята срещу подобна „задъненост" отново е песенният, обезсмислен стих:

Просторът небесен, надвесен, унесен във песен, мълчи
Луната възсиява, огрява, пленява в очи...

Впрочем на Далчев и на конструктивизма в съвременната култура се отделя подобаващо място в „Хиперион". Ив. Радославов не само забелязва Далчев, но и му отрежда видно място в бъдещия канон на българската поезия. А подобно полупризнаване само потвърждава по-рано изникналото предположение, че въпреки безспирните настоявания за идеология на символизма, дискурсивната реалност в списанието е много по-богата, сложна и противоречива. Тук съвсем грубо очертахме най-явните несъвпадания с представата за догматичния символизъм. Определено смятаме, че „Хиперион" е трибуна на класическия символизъм или на символизма като класика. Затова и ще приключим с още едно

парадоксално признание на Ив. Радославов из статията му „Хиперион“ и българската литература“ (1931): „Не че всички те бяха символисти, употребявайки едничко символа като художествено средство за творческа проява, но защото знакът, под който се развиваха, беше този на Ницше и Вагнера.“ И: „По за предпочитане би било да се употреби думата модернизъм, като най-пълно покриваща различни тенденции вътре в движението.“ Навярно тук няма никакъв парадокс, а е налице едно зряло примирение с реалностите, едно поредно акцентиране върху различните поетически почерци, върху разногласието на единността. Но не отвежда ли това признание още по-назад – към времето на 1912 година, към писмото „Бодлер или Тургенев“, където е изказано следното верую: „за нас има толкова школи и направления, колкото индивидуалности има“.

БЕЛЕЖКИ

[1] **Радославов, И.** По повод Тургенева (Отворено писмо до П. Ю. Тодоров). – *Наш живот*, 1912, № 5, с. 276–279.

[2] **Дановски, Б.** Футуризъм. – *Хиперион*, 1922, № 6–7, с. 435.

[3] Р. Ликова отдавна е отбелязала „разширяването“ на символизма, в чието лоно се заражда новото, което го доунищожава. Вж **Ликова, Р.** Проблеми на българския символизъм. С., 1985, с. 118–119. Тук обаче се занимаваме с „разширяващите“ манипулации вътре в самия термин, с отказите от неговата употреба, когато обстоятелствата го изискват.

[4] М. Дачев например предлага друг вид типология, отнасяща се до времето след 1909: „индивидуалистичен, демократичен, декадентски; идеалистичен, реалистичен, импресионистичен, асоциативен; теургичен; мистичен...“ Вж **Дачев, М.** Подир сенките на знаците. С., 2001, с. 18.

[5] **Стоянов, Л.** Пътеводна звезда. За неоромантизма. – *Хиперион*, 1923, № 1, с. 52–55.

[6] В текста си „Три кръга всяко битие минава: за процесуалността в българския литературен модернизъм“ Н. Нанков за първи път анализира антиманифестното значение на Ем.-Попдимитровата статия „Поемата“, публикувана във: – *Ведрина* (Кюстендил), 1922, № 1–2, с. 45–91; **Нанков, Н.** В огледалната стая. С., 2001, с. 66–83.

[7] Назидателно цитираните стихове са от стихотворението „Звезден химн“, което е от книгата „Златисти отражения“ (1929) на Любен Чакъров, чиято образцова поетика рецензентът Hyper (?) противопоставя на конструктивизма в „Завръщане“ на Д. Вежинов. Рецензията, посветена на книгата „Завръщане“ – *Хиперион*, 1930, № 1–2, с. 72–73, приключва с почти оптимистичен финал, вещаещ „освобождение от конструктивизма“, тъй като и в творчеството на „първомайстора Ат. Далчев“ се наблюдавал „един освободителен завой“.

Пенка Ватова
Институт за литература – БАН

Стилът на публицистиката на Антон Страшимиров след 9 юни 1923

В историята на българската литература и в спомените на съвременниците си Антон Страшимиров фигурира като личност неспокойна и необуздана; с динамична и страстна натура, готова да го издигне винаги на гребена на актуалността, да го кара да приема и отхвърля безрезервно и с еднаква страст едни и същи обществени и естетически идеи. Тя му помага да бъде постоянно отворен за новото, различното, да не се превръща в роб на каквато и да било рутина, да реагира спонтанно и невъздържано, съобразявайки се единствено със собствената съвест, незачитайки авторитети и норми. Такъв е той в поведението си, такъв е и в словото си.

В творческата му биография публицистиката е екран на обществените му позиции в даден исторически момент: самият акт на създаването ѝ е и поведенчески жест, и документиране на отношението му към актуалните и най-често – „горещи" проблеми на съвременността, и отдаване на творчески импулси. Най-ярко и значимо неговият публицистичен талант „избухва" в четири момента от новата българска история: в началото на века, когато се разгаря борбата за освобождаването на Македония; през 1903–1905 г. на страниците на в. „Ден", когато писателят въстава срещу личния режим на княз Фердинанд, закрепен и чрез „Закона за Особата"; през Първата световна война, когато отново избуяват надеждите за възстановяване на разпокъсаното отечество, и след Деветоюнския преврат от 1923 г. Във всеки един от тези моменти Страшимиров се преживява като национален духовен водач и съвест на интелигенцията ни, изправяйки фигурата си на оратор по правилото „сам срещу всички", както сполучливо го определя Минко Николов. За него е без значение с какво го заплашват монархическите закони и техните бранители – с арести, разпити, съд или с Черната джамия; през тези години той опитва от всичко. Важното е напиращият му глас да прозвучи в публичното пространство, да привлече общественото внимание, нещо повече – да се превърне в обществено мнение.

Водейки след себе си трагични, дълготрайни и дълго отзвучаващи последици, Деветоюнският преврат поражда изключително активно отношение у писателя, изявявано няколко години в общественото му пове-

дение и в художествените му и публицистични текстове. След първоначалното стъписване, няма и два месеца след превратa, Страшимиров излиза в първия брой на социалистическия в. „Правда“ (1 авг. 1923) със статията „Аз нямам какво да кажа“[1], гневен отзвук на екзекуцията в Търново през юли 1923-та, когато завършва земния си път 70-годишният Найчо Цанов. Изглежда не случайно съдбата свързва новия избух на публицистическата страст на Страшимиров с името на стария му съратник: та нали в органа на младодемократите през 1903-05 г. той отстоява българската демокрация срещу режима на Фердинанд. Сега историята е отворила нова страница – много по-брутална и много по-страшна, страница на безогледно братоубийство, от която капе кръвта на ***неговия*** народ. Следват над двадесет публикации в „Правда“ (последната е от 27 септ. 1923), в близо половината от тях писателят се мъчи да преодолее объркването си, като отключва болката, потреса и гнева, воден от гражданската си съвест на демократ и патриот. В голяма част от статиите по-често се наблюдава спокойният анализ на политическата ситуация у нас, обсъждат се въпроси, свързани с политическите партии, привеждат се аргументи, правят се сравнения[2]. Изложението често е прекъсвано от обобщения. Тонът е преобладаващо балансиран, свойствен по-скоро на историка и мемоариста, отколкото на публициста. Мисълта тече логично и подредено, оценките са аргументирани, личната позиция намира категоричен и еднозначен израз. Често в тези публикации се долавя и гласът на народоведа, който не пропуска възможността да отнесе повода за поредния материал към своите оформени виждания за характера на българския народ[3], или пък обратно – да илюстрира анализите и обобщенията си с пример от нашенската злободневна действителност. Ако с това се изчерпваше тяхната характеристика, те биха били твърде скучни за читающия всекидневната или седмичната преса съвременник. Ала Страшимиров притежава умението (казвам *притежава*, а не *владее*, тъй като смятам, че става дума не за обиграност на перото, а за присъщно качество) да оставя паузи за отдих на читателя, които изпълва с уместни цитати (най-често библейски, а също из традиционната народна мъдрост или авторски цитати, придобили афористичен характер). По-физиономични за публицистичния му стил обаче са риторичните паузи, които накъсват на ред места основния текст, за да вместят емоционалния израз на отношението му към коментираната тема. Обичайно към тези паузи авторът пристъпва, като постепенно съкращава фразата, изчиства я от детайли, насища я само със съществено, с онова, което подготвя и отключва емоцията. В тези подстъпи със забележителна бързина се извършват две стилово изразени промени на комуникативната позиция на авторския субект: спокойният коментатор отстъпва пред художествено-образното слово на писателя, което, от друга страна, е сменено от риторични отсъствия на реч или от неудържания вътрешен глас на автора, самоизтръгващ се като непреодолима емоция от дълбините на душата му. Няколко примера:

А-а! Найча Цанов на 70-годишна възраст осъждат на смърт в името на „народна воля“ и му дават „последна дума“... чакат да се „оправдава“... той, Найчо!

Не, глухи и неми, диви и тъпи!

(статията „Аз нямам какво да кажа“[4])

О, да бъде свет в нощта ни – в новата непрогледна и безнадеждна българска нощ!

или:

Ей, вие, деца на озлочестена страна от Дунав до Егея! Снемете шапки пред черните македонски знамена в Илинденската годишнина и идете под тях пред костите на апостола!

(началото и краят на статията „Годишнина“[5])

Удавен в кърви млад народ.

Горят раните на душата му, а ума не види добро ли, зло ли насреща иде...

И всеки сред него – помрачен – ругае всекиго.

А всички ругаят „народа“...

(„Заговорници“[6])

В тези риторични фрагменти никога не се говори безлично наставнически, използва се първо или второ граматическо лице, изказването е неразделно слято с жестовете на трибунен оратор – такъв, какъвто впрочем Страшимиров винаги се е смятал. И по тези особености те не се отличават от публицистичните му текстове във в. „Ден“, нито пък от депутатските му речи в парламента. Независимо как я назовава, авторът се обръща към цялата читателско-слушателска аудитория, зад която вижда най-често целия народ. Например:

Но, добри съвременници..., Помислете..., Знам – ще кажете..., Прочее, искате ли...

В повечето случаи той също е част от колективния адресат, субект и обект на риторичните обръщения:

Да умиротворим тълпите, да се възстановим пак като народ...

(„Народ и тълпи“[7])

...когато във всички отправления на обществения живот се култивира съзнанието, че народ сме самите ние! Т.е. отделим ли онова, което наричаме народ, от нас, изоставим ли го...

(„Политически водители“[8])

От гледна точка на актуалността публикациите на Страшимиров във в. „Правда“ изразяват и трудно сдържимото му страстно отношение към събитията и ангажираността на съзнанието му да намери и посочи път за решаване на националните проблеми, да препоръча изход. Обществена-

та му позиция не е категорично свързана с определена политическа сила. Тя се колебае, люшкана от разума и емоциите. В поривите си да бъде пророк и спасител за своя народ писателят се осланя единствено на съвестта си, на интуицията си, които от своя страна са базирани на личния му опит и знания. От една страна му се иска *неговата* България да бъде страна, в която се уважават институциите и законите; от друга – не може да се примири със злочестините, които сполетяват народа му. Затова и сътрудничеството му във вестника приключва в края на септември, като в последната си публикация („Берковско“[9]), която е и първият материал по повод току-що настаналите събития, той все още е объркан и някак изумен от предчувствието за нови кървави реки, които предстои да се леят в родината му. Тук авторският субект изоставя напълно страстната реч и жестове на публициста, за да се превъплъти в пътуващ военен топограф, който сдържано обяснява стратегическите ходове на бунтовниците. В макротекста на публицистиката му от това време то е своеобразна пауза, в която объркването трябва да се преодолее от проумяването на политическите роли и замисли.

Стъписването пред новите събития трае твърде кратко. Страшимиров бързо се ориентира и в необмислеността на ходовете на комунистическите водачи, които провокират кървавата разправа с излезлите с голи ръце срещу властта отчаяни от мизерията си българи, и в жестокостта и безскрупулността на установената на 9 юни власт на Александър Цанков, способна да се защищава, прекрачвайки през живота, морала и вярата в Господа. В тази ситуация логична и оправдана е ориентацията на писателя към лагера на левите обществено-политически сили, където всъщност се намират и най-близките на сърцето му хора – брат му Тодор Страшимиров, поетическият му кръщелник Христо Ясенов и др.

На 12 ноември 1923 г. той излиза с известния си „Позив до Българския учителски съюз, до Дружеството на писателите в София и до Дома на изкуствата във Варна“[10], отпечатан най-напред в легалния комунистически в. „Лъч“, сравняван с отвореното писмо на Емил Зола по „аферата Драйфус“ „Аз обвинявам“ и със статията на Толстой „Не мога да мълча!“.

Не един и не два пъти през годините на комунистическия тоталитаризъм у нас „Позивът“ беше цитиран като свидетелство за зверската разправа със септемврийските въстаници. Ала единствено за това и единствено чрез една фраза, отрязана не само от цялостния текст, но и от изречението, чиято част е. Разбира се, че Страшимиров, доказал своята непримиримост срещу всяко посегателство върху човешкото и национално достойнство, не само не остава със затворени очи, но и гледа сякаш през лупа онова, което се случва у нас през есента на 1923-та. И потресът му е толкова голям, че не във въображението си открива сравнението за кланетата. Ала в този текст се проявява преди всичко хуманистът и демократът, непримиримият с гаврата, упражнявана върху *неговия* народ, независимо кой стои зад нея. И той не пести страст, за да

разобличава и за да призове към съучастие и защита на пострадалите. Ще приведа целия въвеждащ пасаж на „Позива“:

Не бива да останем безучастни пред страшното бедствие от току-що потушената гражданска война в страната. Стоят безпомощни – хулени и гонени често от най-близките си – хиляди семейства на избити и арестувани. Нито тези, **които подгавриха надеждите на работните маси и забягнаха**, нито онези, **които клаха народа си, както и турчин не го е клал – нито едните, нито другите** ще помислят за тълпите жени и деца, оставени на произвола пред зима. (подч. м. – П. В.)[11]

След излизането на „Позива“, в който писателят призовава към активна практическа деятелност за подпомагане на озлочестените семейства, самият той се отдава на точно такава работа. Участва в учредяването на *Общ помощен комитет за пострадалите през септемврийските събития* (5 дек. 1923), в който работи с редица интелектуалци, между които брат му Тодор Страшимиров, Христо Ясенов и др.; заедно с Йосиф Хербст, Тодор Боров и Христо Ясенов редактира *Бюлетина* на *Помощния комитет* (9 февр. 1924); пътува из страната, като изнася сказки, държи речи. По това време по-рядко се появява в печата с публицистични статии: през есента на 1923 г. излиза в два броя на в. „Мир“, а през следващите две години е сред сътрудниците на Балабановия „Развигор“. Там името му се появява в списък на 22-ма наши интелектуалци, които остро протестират срещу арестуването на Христо Ясенов в края на март 1924 г.[12] През това време е приет *Законът за защита на държавата* (4 ян. 1924), същата година излиза книгата му „Палач и злодей“, индиректен отзвук на събитията от 1923-та. Облаците над родината му се сгъстяват, предвестявайки новата черна страница от българската история, отворена през пролетта на 1925 г. В нея като жертви на репресии и разстрели са записани имената на десетки представители на българската интелигенция.

Неспокойният и невъздържан дух на Страшимиров е провокиран отново. Въпреки реалната заплаха и сила на ЗЗД, той не може повече да владее гласа на съвестта си и през октомври 1926-а започва да издава литературния седмичник „Ведрина“. Силата на авторското му присъствие във „Ведрина“ обаче не е толкова в художествените му текстове, колкото в публицистичните му статии. Същата година Страшимиров прави своя голям влог в художествената ни литература – романът „Хоро“, възлязъл на бял свят из кървавата бездна на септември 1923 и април 1925 г. Скоро след излизането си книгата попада под ударите на репресивния ЗЗД: на 28 юни 1926 г. е издадена *Заповед № 19 на Софийския окръжен прокурор* за изземването на романа. Два месеца по-късно авторът му също е подложен на обиск и арест. При тези обстоятелства Страшимиров няма как да изяви друга обществена позиция освен тази, която застъпва в статиите си и която е твърде близка до едно ляво ориентирано оценяване на съвременната политическа ситуация у нас, ала провокирано не от чисто политически убеждения, а от реалната ситуация в страната. И преди

всичко от личната му съвест, от личното наблюдение и преживяване на видяното. *„От три години обикалям страната почти непрекъснато“* – пише той в уводната статия към бр. 1 на „Ведрина“[13]. И гледките, до които се е докоснал, възстават в ума му до най-чудовищно „обществено *помрачение*“, а то, от своя страна, поражда най-силните думи, с които може да се опише. Словото не се ражда вече от ума, пределно сгъстената емоция изригва от недрата на ранената му и отчаяна душа подобно стон или вик на ужас. И не личната си интелектуална памет вика на помощ публицистът в тези статии: в повечето от тях говори преди всичко колективната памет на поколенията. От нея Страшимиров изравя мащабните, огрубени образи и сгъстените бои на публицистичния си изказ.

Още в антифердинандовските си статии в „Ден“ писателят се позовава на народната мъдрост, за да подиграе и изобличи монархическия произвол в страната си. В тях той е много по-игрословен, подигравателен или ироничен и саркастичен; метафорите и притчоподбните сюжети са водещи характеристики на стила му в голямата част от статиите. Ала сега, повече от две десетилетия по-късно, става дума не просто за произвол, става дума за престъпления срещу личностния суверенитет и човешкия живот. Затова и стилистичните особености на публицистиката му във „Ведрина“ не са резултат от нарочно потърсени и подбрани образи. Те не са позовани от ума, а чрез видяното са запечатани в съзнанието и подсъзнанието и в пресечната точка на индивидуалната и колективната памет търсят аналогии. Там влачат кървавите си води реките, отнесли най-скъпите близки, приятели и колеги на писателя, и в тях той топи перото на своята болка и отчаяние. Затова и тонът му рядко се уравновесява, за да изкаже с гласа на разума своите предупреждения. Обичайно фразата е къса, често еднословна. Без каквото и да е поемане на дъх, тя води след себе си следващата, още по-сгъстена, още по-страстна, още по-ударна, много пъти повтаряща смисъла на първата, за да разшири внушението; или преназоваваща нещата, като провокира припряно емоционална реакция. Напр.:

...Бях в Русе и във Видин, и в Лясковец: да продължа ли?

...Да продължа ли за... Варна? И за Борисовград, за Странджата, за Ловченско?[14]

(„Близки задачи“)

Или:

Вие можете да ни съдите, да ни биете – и колите, и бесите.

Всичко можете.

Но не можете угаси борческия пламък у нас: не можете заглуши вика на гладуващите за хляб и свобода!

(...)

Не, блясъка на Ботевата заря не можете затъмни! И не можете заглуши химна на настъпващия ден![15]

(„Към годишнината на Ботева“)

Във „Ведрина“ Страшимиров вече не си служи с иронията, не търси метафори. И когато говори за кръв, то наистина става дума за пролятата човешка кръв. Когато говори за отмъстителност, „кръвожадство“, гибел, страдалчество, затвори, разстрели, кошмари, той говори за реални състояния и факти, без да пренася значения, без да търси сравнения. Когато използва народна поговорка или израз, всъщност цитира най-близкото до тяхната буквалност значение – напр. *„дете в майка е пропищяло“* или *„като агне на заколение“*. Когато се обръща към читателите, като ги назовава *„окървавени съвременници“*, той има предвид точно кръвта, която лепне по ръцете, телата или душите им. Вече много рядко, за разлика от статиите в „Правда“, писателят извежда в риторична пауза или на финала на текста емоционалната си реакция от някаква спокойно разказана случка или коментар (статиите „Страшен завой“[16], „Няма ли поне малко разум?“[17]). Най-често реалният повод поражда не коментар, както е в статиите от в. „Правда“, а чисто емоционална реакция. И тя предхожда и диктува писането, а не го съпътства, както е в ораторските му редове във в. „Ден“. Във „Ведрина“ публицистичните текстове са самата тази реакция: статиите „Вик за амнистия на политическите затворници“[18], „Стига жертви!“[19], „Интелигенцията и Първи май“[20], „Няма ли опомняне?“[21], „Към годишнината на Ботева“[22], „Христо Ясенов“[23] и др. Показателни в това отношение са и заглавията им, в които е подсказан изразът на емоцията („вик“) или пък риторичността („Стига жертви!“, „Няма ли опомняне?“).

Само в едно от тезиословесени емоционални изразявания авторът изтиква в резервен план оратора и допуска да се изяви с по-голяма свобода творецът на художественото слово. Става дума за статията „Христо Ясенов“. Не само елегичният тон на този текст го измества в по-висок стилистичен ред. Тук Страшимиров наистина разчита на образа, за да доведе посланието до съзнанието на читателите, а не само на риторичните жестове и на словесната страст. Извикани от дълбините на човешкото страдание, тези образи са извлечени от митологичната и културно-историческата памет. Авторът ги стълпява в текста и извлича от тях максимално обемни смисли. И навярно поради това злокобната картина на събитията от тези години именно в тази статия добива най-голяма плътност и въздейственост. Ще цитирам:

> Да, **притъмня** нашето небе. Преди две години тоя голям поет – най-големия от всички живи, може би – биде хванат с хилядите други, и отвлечен, като **агне на заколение**...
>
> През юни беше. Ние още не знаем в кой **злокобен за поколенията ден** или през коя **тайна** и **черна** за тази **робска страна нощ** е ударил последния му час.[24] (подч. м. – П. В.)

А същите тези думи звучат по доста по-различен начин в останалите му статии, които очертават цялостния облик на Страшимировата публицистика във „Ведрина“. Като пример ще цитирам фрагмент от най-краткия публицистичен текст тук – „Стига жертви!“ – спонтанен израз на

болка и омерзение; който впрочем е само въвеждане към четенето на един срамен за България списък – списъка на 35-има загинали или безследно изчезнали събратя по перо през последните 3 години: *„Не се ли пресити най-после робската отмъстителност и дивашкото кръвожадство. Стига жертви!“*[25] Тук думите се четат публицистично директно, еднозначно и на тази директност разчита внушението на оратора, а не на писателя. Вклиняването в съзнанието на адресата, предизвикването на точно определена реакция, а не провокирането на самостоятелно разгръщане на смисъла цели Страшимиров. И още един пример, от статията „Няма ли опомняне?“: *„Къде отиваме ние – шепа народ – с тази безподобна гавра над човека въобще?“*[26]

Поради риторичния си характер по-голямата част от анализираните публикации на Страшимиров във „Ведрина“ жанрово могат да се определят много повече като речи или позиви, отколкото като статии. По тези белези те се доближават до изявите му във в. „Ден“, а заедно с тях оформят облика на неговия публицистичен стил, сродяващ текстовете му много повече със страстната публицистика на Христо Ботев, отколкото със статиите на неговите съвременници. Като казвам това, нямам предвид съзнателното търсене на образци, а типологично сходство, което се дължи на доближаващи се лични емоционално-психически нагласи и на социалноисторически обстоятелства, породили публицистичната словесна реакция.

В края на това изложение искам да подчертая нещо, свързано със съдържателната страна на Страшимировата публицистика, породена от събитията през 1923–25 г. Смятам за едностранчиво тя да се отнася само към активната позиция на левите обществени и политически сили в страната, тъй като е изява много повече на хуманиста и демократа, отколкото на политически ориентирания субект. Личните му емоционални и мирогледни нагласи го нареждат само за определено време сред ляво ориентираните и принадлежащи на левите политически сили автори и общественици (споровете и разривът с тях са регистрирани също така на страниците на „Ведрина“: статиите „Къде?“[27], „Необходима уговорка“[28]). Сред тях той стои преди всичко със самочувствието на духовен водач, извисил ръст пред народа си, и на съвест на своите съвременници. И се държи като такъв не само пред анонимната аудитория, но и пред събратята си интелектуалци и хора на перото, като на не едно място изисква от тях същото поведение. Изключително краен не само в гранични ситуации, през тези години, в призоваването към възстановяване на справедливостта и човещината, Страшимиров е покраен откогато и да било. Ето защо само временно, в дадения исторически момент, споделя марксическите идеи, без да ги превръща в дълбоко и трайно личностно верую. Поради което неговото публицистично и художествено творчество от това кратко и напрегнато време битува пълноправно в цялостния контекст на националната ни културна история след Първата световна война.

БЕЛЕЖКИ

[1] **Страшимиров, А.** „Аз нямам какво да кажа“. – *Правда*, № 1, 1 авг. 1923, с. 2.

[2] Вж статиите:

Страшимиров, А. Политически водители. – *Правда*, № 3, 3 авг. 1923, с. 2.

Страшимиров, А. Един спор. – *Правда*, № 14, 16 авг. 1923, с. 2.

Страшимиров, А. Някога. – *Правда*, № 15, 17 авг. 1923, с. 2.

Страшимиров, А. На повърхността. – *Правда*, № 16, 18 авг. 1923, с. 2.

Страшимиров, А. Политическата лъжа. – *Правда*, № 17, 20 авг. 1923, с. 2.

Страшимиров, А. Малко история. – *Правда*, № 18, 21 авг. 1923, с. 2.

Страшимиров, А. Конфузия. – *Правда*, № 19, 22 авг. 1923, с. 2.

[3] Тези възгледи са закрепени в текстовете на книгите „Войни и Освобождение“ (1916), „Червени страници“ (1917), „В южните земи“ (1918) и в основното му народопсихологическо съчинение „Книга за българите“ (1918).

[4] **Страшимиров, А.** „Аз нямам какво да кажа“. – *Правда*, № 1, 1 авг. 1923, с. 2.

[5] **Страшимиров, А.** Годишнина. – *Правда*, № 4, 4 авг. 1923, с. 2.

[6] **Страшимиров, А.** Заговорници. – *Правда*, № 7, 8 авг. 1923, с. 2.

[7] **Страшимиров, А.** Народ и тълпи. – *Правда*, № 2, 2 авг. 1923, с. 2.

[8] **Страшимиров, А.** Политически водители. – *Правда*, № 3, 3 авг. 1923, с. 2.

[9] **Страшимиров, А.** Берковско. – *Правда*, № 49, 27 септ. 1923, с. 2.

[10] Позив до Българския учителски съюз, до Дружеството на писателите в София и до Дома на изкуствата във Варна. – *Лъч*, № 19, 12 ноем. 1923, с. 2.

[11] Пак там.

[12] [Протест на 22 интелектуалци]. – *Развигор*, № 137, 5 апр. 1924.

[13] **Страшимиров, А.** Близки задачи. – *Ведрина*, № 1, 18 окт. 1926, с. 1.

[14] Пак там.

[15] **Страшимиров, А.** Към годишнината на Ботева. – *Ведрина*, № 33, 1 юни 1927, с. 1.

[16] **Страшимиров, А.** Страшен завой. – *Ведрина*, № 9, 10 дек. 1926, с. 1.

[17] **Страшимиров, А.** Няма ли поне малко разум. – *Ведрина*, № 13, 14 ян. 1927, с. 1.

[18] **Страшимиров, А.** Вик за амнистия на политическите затворници. – *Ведрина*, № 21, 9 март 1927, с. 1.

[19] **Страшимиров, А.** Стига жертви! – *Ведрина*, № 25, 6 апр. 1927, с. 1.

[20] **Глогов, Върбан.** [А. Страшимиров] Интелигенцията и Първи май. – *Ведрина*, № 28, 27 апр. 1927, с. 1.

[21] **Страшимиров, А.** Няма ли опомняне? – *Ведрина*, № 31, 18 май 1927, с. 1.

[22] **Страшимиров, А.** Към годишнината на Ботева. – *Ведрина*, № 33, 1 юни 1927, с. 1.

[23] **Страшимиров, А.** Христо Ясенов. – *Ведрина*, № 37, 29 юни 1927, с. 1.

[24] Пак там.

[25] **Страшимиров, А.** Стига жертви! – *Ведрина*, № 25, 6 апр. 1927, с. 1.

[26] **Страшимиров, А.** Няма ли опомняне? – *Ведрина*, № 31, 18 май 1927, с. 1.

[27] **Страшимиров, А.** До кога? – *Ведрина*, № 23, 23 март 1927, с. 1.

[28] **Страшимиров, А.** Необходима уговорка. – *Ведрина*, № 38, 14 септ. 1927, с. 1.

Елка Димитрова
Институт за литература – БАН

Сюжетът на гибелта и възкресението
(„Пролетен вятър“ на Никола Фурнаджиев като митично изричане на историята)

Ще потърся един от ключовете към уникалността на текста „Пролетен вятър“ в своеобразния начин на моделиране на историята чрез мита. Няма изследовател, захванал се с първата стихосбирка на Н. Фурнаджиев, който по един или друг начин да не отбелязва трудната преводимост на образите и зависимостите между тях от гледна точка на конвенционалната понятийност[1]. „Пролетен вятър“ е описвана като творба с „алогични, драстични образи“ (З. Петров)[2]; като творба, оставяща впечатлението за „разбъркване на привичните елементи на съществуването“ (М. Цанева)[3]; като текст, изграден около „образи-шокове“ (З. Чолаков)[4], които А. Кьосев интерпретира като „образи с немотивирана поява и немотивирано изчезване“[5] – образи, които „се движат на ръба на образната невъзможност“, „сетивни абсурди“[6].

В същото време едва ли има друг текст на българския постсимволистичен модернизъм, пък и на българската класика изобщо, който в такава степен да е адресиран към дълбинните пластове на несъзнаваното; който в такава степен да носи белезите на своята роденост из дълбинното, на своята откритост към архетипа, на нестилизираната, първична отнесеност към примитивната символност. (В контрастен сравнителен план бих посочила един текст като „Хоро“ на Страшимиров например, където много от спецификите на „Пролетен вятър“ присъстват като преднамерени, обмислени символи.) На този факт се дължи и парадоксалната тотална разбираемост на „Пролетен вятър“ – въпреки „алогичните“ образи и *действа* в книгата.

В нея историята се преживява през мита. Особено типичен показател за това е изключителното място, което заема родовостта в светоизживяването, носено от стихосбирката. Мисленето през родовостта определя и основния метафоричен план в нея. Чувството за накърнена връзка с общността е онова най-представимо, най-поддаващо се на съпреживяване, „най-човешко“ ядро, от което се разпростират проекциите на кризата, засягаща реда на патриархалното битие изобщо. На тази смислова сфера принадлежат преобръщанията на представите, свързани със земята, със земеделския труд, с всички онези биволи, волове, овце, кучета.

Ако книгата бъде разчетена като единно експресивно сказание за „въстанието“, бихме могли да проследим трансформациите на отделните тематични линии като части от едно общо ставане. Към този подход подтиква самата ѝ композиция.

Стихотворението „Конници“ има известно въвеждащо и обобщително-рамкиращо значение. Колкото и да е трудно да се говори за „сюжет“ на стихосбирката „Пролетен вятър“, това първо стихотворение „разказва“ накратко, въвежда в „сюжета“. Или – в известен смисъл то е стихотворение пролог. Разбира се, тази сюжетно-композиционна класификация е много условна, тъй като подчертаната неяснота на текста както на стихосбирката като цяло, така и на станалото емблематично за нея стихотворение „Конници“ силно разколебава представата за сюжет, дори на места – за разбираем, логичен изказ. Но, от друга страна, тази неяснота не е случайна. Тя носи съществената функция да препраща към феномените, разсейвайки интереса към подробностите, към привидностите, към буквализма на причинно-следствената логика.

Като първа част на книгата могат да бъдат обособени стихотворенията от цикъла „Съвест“ до „Бежанци“ включително. Този дял може да бъде определен като дял на ужаса: в цялата гама на осъзнаването му като обективно станало и най-вече – като субективно преживяно. Това са стихове на изгубеността, разкаянието, смазващата вина и самотност, в които отеква историческото събитие. Тези усещания сякаш не могат да бъдат свързани с нещо конкретно и това именно ги прави още по-страшни, прави ги тотално разбираеми и съпреживяеми, тъй като те са представени като есенции, неумалени от една или друга конкретизация.

Втората част на книгата отпраща в едно диаметрално противоположно състояние на ликуване (набелязано в „Конници“ чрез парадоксалните предикации: „и страшно е, майко, и весело“, „пей и умира просторното равно поле“). Заключителното митично изживяване на историчното събитие е разгърнато в лудостта порив („Пролетен вятър“); в слятието любов, изразено в автохтонните представи за единение на човешкото и природното („Дъжд“, „Утро“, „Любов“, „Жътва“); и най-накрая – в емблематичния за книгата ритуал на сватбата смърт (поемата „Сватба“).

Така разгледани, частите на стихосбирката очертават един сюжет на гибелта и възкресението. Нещо повече, тъй като лирическият герой на книгата би могъл да се възприеме като единен, тя може да бъде разчетена и като „наратив“ за неговата инициация – така ще бъде учленен ракурсът на субективното изживяване на събитието. За това допринася странната самотност, в която лирическият герой преживява станалото – сякаш наново след неговото същинско историческо протичане. Този ход напомня изолацията при инициация – онова крайно изпитание, състоящо се в самостоятелното извървяване на пътя на предците, на пътя на общността. Цялата втора част е свързана с „преодоляването“ на смъртта в една инициационна конотативност. Може би тук е мястото да припомним една от най-съществените черти на митичното светопреживява-

не, а именно – да установява своеобразна медиация между живота и смъртта.

Изяснявайки отношението на мита към границата между живота и смъртта, Касирер акцентира върху представата за мъртвите предци, като изтъква ключовата функция на тази представа в цялостния митофилософски, религиозен и психологически апарат, изработен с оглед на „усвояването" на идеята за смъртта: „В определен смисъл цялото на митологическата мисъл може да бъде интерпретирано като константно отрицание на феномена на смъртта. (...) Животът на човека няма определени граници в пространството и времето. Той се простира върху цялата област на природата и върху цялата човешка история."[7] Като „по-дълбок извор" (в сравнение със страха от смъртта) на връзката, обединяваща феномена на тотемизма с този на култа към предците, Касирер предлага да се разглежда „убеждението в солидарността, в неразрушимото единство на живота". Така тотемизмът се оказва изразител на „дълбоката убеденост в общността на всички живи същества", а магическите ритуали и религиозните предписания – средствата за съхраняването на тази общност[8].

Привеждам тези цитати, тъй като те експлицират в конспективен вид обвързаността на три елемента, емблематични за митологичното мислене, от една страна, и за света на „Пролетен вятър", от друга: *смъртта* (с контрастните конотации: *гибел* – в първата част, и *екстатично битие в смъртта* – във втората); *култът към мъртвите* (като неразделни от живите, като подкрепящи ги същества – „родните, умрели и тъмни бащи" – „Сватба" 2); *тотемизмът* (отново отнесен към „солидарността на живота" в контекста на едно разбиране за тържеството му над смъртта).

Във връзка с последния случай могат да бъдат привлечени множеството примери от „Пролетен вятър" на акцентирано значение на животните. Те често имат функцията на смислово натоварени „атрибути" на лирическия герой, свързани с различни негови състояния, с различни „стойности" на образа. Такава роля имат овцете и биволите като последни преносители на спомена за хармоничното земеделско битие – през опустошението (в началните стихотворения) – в новата еуфорична действителност (на втората част).

Такава роля имат петлите в края – като зооморфни символи на мъжкото начало („Сватба" 3).

В контекста на едно анимистично светоусещане, при което човекът встъпва в общение с целия заобикалящ го свят; при което мъртвата природа и животните се изравняват в екзистенциално и социално отношение с лирическия субект (стават равноправни части от неговата общност) – в този контекст като че ли единственият скрит белег на смъртта остава пустотата откъм други човешки същества. Има наистина отделни фигуранти – като кретащата баба („В нивята"); бабата с умрелите очи („Утро"); онези „бати" и „чичо", които така и не се завръщат („Гибел"); другарите, преминали в „страшни преизподни" („В кръчмата"). Но всички те са или подчертано битийно несъстоятелни, или направо непринадле-

жащи на живия свят. В първия случай внушението е осъществено и чрез недъгавостта им, чрез сетивната и двигателната им непълноценност (а не трябва да забравяме изключително физически-пластичния тип описателност, с която борави митът). Във втория случай мъртвците са представени именно чрез липсата си, чрез изгубеността си за света на героя. Тук съществен е паралелът между тези „отсъстващи" мъртвци и „присъстващите" мъртвци от „Сватба", които именно могат да бъдат разчетени като свръхестествени присъствия. Но те са не само онези мъртви, които закрилят героя, които са магическата част от неговия свят. Те са в същото време и знак за принадлежността му към един не-тукашен свят. Тоест те са не само мистичното присъствие в реалното, ежедневното битие, а и знакът за това, че въпросното битие не е дотам реално. Този извод се налага от очертания в границите на самата книга контраст, от наличието на „нормален" контекст, зададен от стиховете на гибелта и ужаса в началото.

Разказът за смъртта в „Пролетен вятър" прелива в тайнството на инициацията, която, не трябва да забравяме, е символична смърт. Тя е своеобразно заместване на реалната смърт – заместване, близко до нея, симулиращо я, преживяващо я, но и обемащо я в един по-обширен контекст – в контекста на живота. В инициацията животът и смъртта се срещат в онази общност на свръхнапрегнатата емоция, водеща до пределна екзистенциална откритост, в която изживяването надхвърля човешкото, проговаря с мистичните гласове на предците, вълшебните помощници, всички онези магически същества, които крепят винаги живата, макар и латентна, дори обичайно потискана, митична природа на съзнанието. „Тъмните бащи" от „Сватба", оживяващите природни сили, шаманизиращият се лирически субект – това са все прояви на този вид съзнание. Героичното в епическия смисъл отстъпва на неистовата жестовост на една митична героика, в която силата на героя има преди всичко моторни, именно силови, пластични измерения. Тя е в онова непрекъснато и неестествено, постоянно генериращо се движение, в онзи хипертрофиран логос, в който всичко и всички заговарят всеразбираемо, в онова пищно излишество от жестовост, което заменя пестеливите абстрактни етически модели, концентриращи се около малкото, но важното. Тук такива диференциации няма, тук е важно неистовството на движението и преливащата от всички посоки алюзивност към животворящите сили, към способността за плодородие.

Драмата на въстанието в „Пролетен вятър" е драма на битието, осъзнавано през същностите на примитивния социум, за да премине в драма на връзката на героя със стихиите.

Родът, животните, земята – това са онези последни афектни точки в отзвучаващото *човешко* битие на героя. Те стават все по-смътни, все по-безсилни в някогашната роля на близки, на помощници, на положителни, *свои* емоционални „топоси" (роля, имплицирана в първата част на книгата). Лирическият герой на Фурнаджиев е лишен от *места за завръщане*.

Но безсилието е само едната, при това – по-слабата, хипостаза на промяната. По-страшното е, че тези някогашни *помощници*, близки, свои, добри стихии или реалии започват да се демонизират. Споменът за добрата земя покровителка, за земята, с която е свързан смисленият труд на препитанието; споменът за животните помощници в този труд; споменът за ненакърнения подкрепящ род – всички те се прокрадват само като импликации в настоящето на героя от първата част на книгата. Прокрадват се зад експлицитните картини на липсата си. Ако това настояще може да бъде означено някак, може би най-точното название би било „повратност". Стиховете от тази част хващат хаоса пред метаморфозата „сватба–смърт". Пример за това преобръщане е например контрапунктът:

а идат дни и ние тряба
да ровим черните нивя.

Но страх ни е – мъртвец изрових...

На мястото на желанието за смисления и необходим труд на оранта е останал като че ли само някакъв обезсмислен инстинкт, който е лишен от съзнателен порив и цел. Той действа някак по инерция, пряко състоянието на героя. Затова и изпреварващата семантичния контекст предикация „тряба да ровим" естествено се разрешава в „мъртвец изрових". Земята (при това представена именно като „нивя", т. е. в смисъла на култивирана, обработваема земя), вече не таи в недрата си плодове, а мъртъвци.

В „Пред пролет" пък това, което някога едва ли е извиквало съмнение (в онова „някога", което се е превърнало в невъзвратимото „някъв" от „Ужас"), сега става непостижимо дори чрез молитвата:

Дали ще ми бъде пак простено,
на кого и как да се помоля,
та да тръгнат в мирна скръб пред мене
мойте два безценни, сиви вола?

По същия начин в „Гибел" не се състои обичайното завръщане на „бати и на чичо".

В този преобърнат космос следите от миналото остават само като гротескни дисонанси. „Нов ли е образът, нов е и светът", казва Башлар[9]. В стиховете си Фурнаджиев улавя света именно пред прага на новотата му – когато никой не знае какъв точно ще стане, когато той е единствено непоносим в себе си, когато всеки негов привичен елемент носи парадоксална атрибуция. В този смисъл не е случайно постоянното описание на текста на „Пролетен вятър" през метафоричното[10]. Всъщност един образ, който не е от типичните за стихосбирката, като че ли събира в себе си множеството смислови вариации на тази тема: „гнезда на гибелта" („Вълци"). Уютът, защитеността на гнездото дом,[11] приютява гибелта. В

този образ като в капката се отразява цялото на парадоксализирания космос[12]. От образцовите модели на миналото (според една методология, присъща и на мита) остават формите, които обаче са изпълнени с несъвместимо съдържание – още едно потвърждение за невъзможността тези две страни да бъдат разграничени напълно, тъй като формите сякаш носят отпечатъци от предишните, привични за тях съдържания. И може би в този контекст най-ярко се откроява *историята* като *символика на смъртта* (ако си послужим с формулировката на М. Елиаде).

Метаморфозата на лирическия герой във втората част на книгата е неотделима от метаморфозата на насъщните за него реалии и връзките му с тях. За да бъдем точни, трябва да посочим, че те са в неразтрогваема протетична обвързаност с него. Те са всички онези „продължения" на душата му, които в един логически, понятиен дискурс биха били описани в модуса на психологическата абстракция. Затова и безсилието и силата на героя заговарят съответно чрез несъстоятелността и свърхпълноценността на връзките му с тези реалии. Неговото действително прераждане започва там, където той престава да вижда страха и ужаса си, огледани в близките хора (и по-точно – в техните призрачни присъствия), в домашните животни, в земята. Неговото прераждане започва там, където той заживява в демонизираните стихии като в своя територия. И ако страхът и безсилието имат за свой изповедник християнския Бог, то силата и ликуването имат откровено хтонични митологично-религиозни проекции. Когато героят изговаря „Боже Господи", той сякаш не очаква отговор; нещо повече – не очаква да бъде чут. И това наистина не става – по силата на една разсеяна интенционалност, която може да се нарече още неверие. Когато обаче се обръща към земята (а земята като обект на обръщение, като адресат на неговата реч се среща изключително във втората част на стихосбирката), той направо заживява с нея. Защото това е живата, актуалната за него връзка с божественото. Тоест Богът е част от един чужд за лирическия герой канон на световъзприятие, Той е онзи, към когото *се обръщат* (по принцип). Хтоничното пък е онази първобитна стихия, към която *той* именно *се обръща*. Така, ако Гео Милев в „Септември" проблематизира представата за Бога от една критична позиция, то Н. Фурнаджиев в „Пролетен вятър" имплицира неусещането на Бога, нерелевантността Му за типа светоусещане, конститутивно за книгата.

„Ровенето в земята" от първата част става любене със земята във втората. Родът възвръща присъствеността си, без фактът на смъртта да може да попречи на това. Животните отново стават близки: „И разправям на моите биволи / с колко нежна любов ги обичам" („Пролетен вятър").

Впрочем, когато се щрихира функционалността на животинските образи в книгата, трудно е да се пренебрегне особеното място, което заема сред тях конят. Конят, кобилата са свързани с тревожното, с преминаването в мистичния топос на смъртта, те поемат функцията на „дивите", некултивираните животни. Конниците (в „Конници"), черната кобила от „Ужас", кобилите от „В кръчмата" („Преминаха на кървави кобили / дру-

гарите ми в страшни преизподни“) – това са все образи медиатори, свързани много повече със смъртта, отколкото с живота. Те стават „свои“ едва когато героят сам преминава в модуса на неистовството на сватбата смърт: „Аз съм луд и аз яздя през нивите“ („Пролетен вятър“). Но тук вече е трудно да се каже на кой от двата свята принадлежи той – на мирния свят на живите с неговите биволи, волове, крави, овце, кучета или на мистичната преизподня, в която го чакат неговите другари, към която той се устремява, след като е преминал през отчаянието си като през смърт.

Някак самотно е това негово ликуване. Ако финалните стихотворения се приемат извън идеята за единната композиция – като „оптимистичен“ завършек в една поетична сбирка, то неминуемо би възникнал въпросът: щом тези заключителни творби (от „Пролетен вятър“ нататък) се тълкуват като метафора на въстанието устрем, защо героят е съвършено сам от гледна точка на общността, защо цялата тази свръхестествена енергия струи към разни не-човешки обекти – земята, нивите, пропастите. Защо единствените човешки адресати на изказа в това ликуване са „умрелите и тъмни бащи“ („Сватба“ 2)? Явно мистичният топос на ликуването не принадлежи докрай на „този свят“; явно това е екстатичното изживяване на онази граница, от която се откриват и двата свята – на живите и на умрелите. Само тук може да бъде преодоляна трагедията на изтръгнатостта от рода и от своите – от онези неуточнени Те, които „няма да се върнат“ („Гибел“), които почти винаги присъстват като фантоми – само с трагично-зловещата си аура, за които дори местоимението „те“ е прекалено конкретизиращо. Те понякога са представени само чрез третолични глаголни форми: „О, каква беда бе то за всички ни! / Майко скъпа, няма да се върнат“ („Гибел“).

Тази трагедия на разкъсаните връзки с общността ще се разреши в ликуването на сватбата смърт към края на книгата. Героят ще преживее своята инициация, ще достигне своето всесилие в единението с всичко и всички – с ритуалните фигури на сватбарите, акраните и старците; с доброто, подкрепящо присъствие на рода.

***

Като се започне от най-общи определения от типа на: „хаосен свят“ (И. Мешеков)[13], „апокалиптично оборкан свят“ (Г. Бакалов)[14], „своеобразен ред“ (З. Петров)[15], „постигане на хармония между човек и космос“ (Р. Ликова)[16], „бясно завъртян български космос“ (З. Чолаков)[17], и се стигне до задълбоченото изследване на А. Кьосев върху художественото време и пространство и върху лирическия герой на стихосбирката[18] – всички наблюдения върху поетиката ѝ навеждат на измерване на „художествения свят“ на „Пролетен вятър“ в категориите на митологичната парадигматика. В основата на всички тези констатации лежи генералната опозиция хаос–космос (с вариации на космос: ред, свят, хармония). Всички те „напиват“ космогоничната символност на текста. На него се гледа през изначалните за митологичната система понятия (макар цитираните кон-

статации в повечето случаи да не стават обект на цялостна доказателствена конструкция или, както е в изследването на А. Кьосев, техни фрагментарни доказателства да са вплетени в по-големи доказателствени структури с принципно друга насоченост). Но тези констатации са показателни за едно рецептивно-психологическо тълкуване на Фурнаджиевата образност, а не трябва да се пренебрегва фактът, че поетиката на „Пролетен вятър" актуализира дълбинни за митологичния изказ механизми. Често споменаваните „нелогичност" и „абсурдност" биха могли да имат и обяснение, принципно различно от също така често експонираната емоционална рефлективност. Те биха могли да бъдат обяснени както като резултат от свръхнапрегната емоция, така и като изява на един равноправен свят, оставал скрит, преди тази свръхнапрегната емоция да провокира откриването му. Но в така изложените „две" мотивации на митологичното не може да остане незабелязано общото сечение – емоционалното начало. Самото това застъпване на „двете" мотивации в една причинно-следствена връзка вече говори, че те са не толкова различни, колкото последователни. Това са двете фази на един и същи процес. Констатацията за „свръхнапрегнатата емоционалност" като причина за „алогизмите" (А. Кьосев), за образно-логическата специфика на творбата, е всъщност стигане *донякъде*, спиране в преддверието между двата свята, през които преминава „Пролетен вятър" – светът на понятийната и този на митичната логика.

Емотивността, която по някакъв начин принадлежи и на двата свята, е онзи общ „топос", в който понятийният и номинационният изказ намират възможност за общ език.

В този смисъл екстатичността на книгата е не толкова „отражение" на емоционална свръхнапрегнатост, преливаща на моменти в полуда, колкото пролог към едно пред-битие, пролог към едно завръщане в митичното битие през разпадащия се свят на историчния разум. (Така поставената теза не препраща към диахронния модел, в който на мита и на историята се гледа като на следващи една след друга и взаимно изключващи се системи за осмисляне на света. Тя по-скоро отвежда към представата за съ-съществуващи в синхрония механизми на световъзприятие, всеки от които в един или друг момент може да стане доминиращ.)

„Митовете и легендите, изглежда, като че още от началото на всички неща са пълни със знание и все пак притежават своя собствена историческа дълбочина. Посветеният в тяхната тайна дух не е духът на нашия исторически разум. Затова ние стоим така безпомощни пред това, което децата смятат за свое. И все пак и нашият просветен разум се подчинява на силата на мита" – казва Гадамер[19].

Нека погледнем на „Пролетен вятър" като на единен текст от ракурса на тази постановка за митологичното. В така разглежданата като единно композирана книга „Пролетен вятър" лирическият герой стремително губи привичните опори на историчното си битие, достигайки оголената общозначимост и общоразбираемост на онази „собствена историческа

дълбочина на нещата", притежавана от митичното съзнание. Не случайно той стига до „инфантилността", за която говори Кьосев, акцентирайки в тази анализаторска насока върху стихотворението „В нивята". Това явление в поетиката на образа на лирическия герой може да бъде разглеждано като независима илюстрация на Гадамеровото изказване. Героят е представен в своята регресия от „нормалното" към „инфантилното". Някогашният свят/космос е бил разломен. С изгубването на един от конституиращите го критерии – критерият за нормалност (разбирана в духа на историчния разум) – субектът в регресивното си развитие е стигнал до онази отвореност към митичното светоизживяване, която Гадамер приписва на децата, т. е. завърнал се е в откритостта си към първоначалата.

Полагането на „Пролетен вятър" в подобна среда на теоретизиране е провокирано не само от индивидуалните дискурсивни и образни специфики на книгата. Особено съществен от литературноисторическа гледна точка е фактът, че този текст изявява един стихиен авангардизъм[20], т. е. при цялата си самобитност, изолираност като поетическо явление от съвременните му текстове „Пролетен вятър" се вписва в постсимволистичната модерна вълна. При това – не толкова поради близостта си с авангардизма на концептуално ниво, не като израз на авангардистката поетическа концептуалност, а като „спонтанно" възникнал авангарден текст. В този план на интерпретация не трябва да пренебрегваме факта на изолираността на тази книга на фона на творчеството на самия Фурнаджиев. Дори само контрастът „Пролетен вятър"–„Дъга" е убедителен аргумент в полза на това твърдение. Изключително показателен е процесът на *нормализиране* на дискурса в „Дъга", където все още се пазят теми, образи, сюжетни ядра, че и цели стихотворения от „Пролетен вятър". Защо например в редакцията на „Конници", публикувана в „Дъга", бесилките вече не „пеят" (както е в „Пролетен вятър"), а „скърцат"? Ако целта на това изследване бе да се проследи развоят на творческата физиономичност на Н. Фурнаджиев, то прочитът неминуемо щеше да тръгне и в една посока, клоняща към феномена *Дон Кихот*.

В развоя на българския поет има нещо, навяващо спомен за онова, което Сервантес успява да събере в семплите, кратки (и поради това може би още по-тъжни) думи: „Тъга завладя сърцето му". В краха на онзи „взрив на сляпа, неопределена и неудържима воля", в сломяването на способността да се желае желанието (описани в прочувственото есе на Ортега-и-Гасет, гравитиращо около темата *Дон Кихот*) можем да открием фигурата на поета, погребващ своите стихии[21]. „Приземяването" на Никола Фурнаджиев, отрезвяването, последвало „Пролетен вятър", носи отпечатъка на душевния феномен, представен в „излекуването" на испанския идалго. (Използвам тълкованието на Ортега-и-Гасет поради неговата обобщена психологическа насоченост, както и поради експлицираните в него акценти, правещи аналогията работеща.)

С оглед на тази „индивидуална диахрония" на автора още по-ясно се очертава принадлежността на „Пролетен вятър" към един отрязък от

време, към един литературен период със своя специфична физиономия. В тази своя книга Фурнаджиев е близо до авангардното като генеалогия. Някои от присъщите на авангардизма черти са присъщи и на ранните творби на този автор, без обаче (както това е при Гео Милев например) следването на образци да е видим импулс за тези сходства. Именно в тази спонтанност се корени и единичността на книгата на фона на собственото му творчество. Тази единичност, спонтанност я прави и по особен начин „неустойчива" като литературноисторически факт – тя трябва да съществува *сама* – извън корпуса на една или друга тенденция, без отчетливи устои в литературноисторическото си време и пространство и въпреки това – в една изключително интензивна връзка с тях. Тук ще направя уточнението, че приликите на отделни творби от този период с поетиката на „Пролетен вятър" имат характера по-скоро на епигонско следване или на симпатическо „приемане на същия тон", но и в двата случая съвпаденията са по-скоро спорадични.

Има нещо, което свързва „Пролетен вятър" с авангардизма, без творбата да е авангардистки текст в собствения смисъл на понятието. И това общо е още в предпоставката, породила и двете явления, а също и в някои характерни черти на начина, по който от тази обща предпоставка се прави текст.

Както малкият текст „Пролетен вятър", така и големият текст на авангардизма са породени може би на първо място от изострения до крайност усет за катастрофизъм. Освен това и в двата случая този усет е развит по посока на активизиране на митичното начало в противовес на рационализма и историзма. Авангардизмът от първите десетилетия на XX век актуализира митологизма в контекста на катастрофичното преживяване. В неговите условия „митотворството" е по особен начин автентично.

Проявите на авангардисткия усет към митичното, макар и акцентирани по различен начин от отделните направления, в действителност се смесват в границите на цялостното течение на авангардизма. Нека си припомним „тоталния бунт" на експресионистите; изкуството на бъдещето, търсено от футуристите; огромното значение, което имажинистите придават на метафората, на образа изобщо, като с това рязко преместват акцента на поетическото структуриране – поетическият свят в творбите им започва да се „строи" по друг начин. Още по-радикална промяна е преосмислянето на образността от кубистите[22]. Подчертан е стремежът към митологичното и в търсенето на първоначалата, в култа към първобитното у акмеистите[23]. По един или друг начин всички тези направления се обвързват с идеологемата за радикалното преобръщане на старите стойности и „закони" в изкуството и с мита за създаването „от самото начало". Авангардистките течения в по-голямата си част носят антиисторични настроения. Техен основен белег е желанието за разрив с миналото, за отърсване от цивилизационните пластове.

Може би най-точна би била аналогията между тези умонастроения на авангардизма и ницшеанската критика на историзма. Ницше експли-

цира тази тенденция във второто от *Несвоевременните размишления*, но тя е залегнала и като постоянен двигател в неговата философия, вещаейки и начевайки едно ново световъзприятие. Ако не като стил на философстване, то като умонастроение (а може би това е всъщност най-адекватното продължение на този вид философия) критиката на историзма в ницшеанската си интерпретация е един от релевантните модуси на постсимволистичния модернизъм. „Човекът (...) се противопоставя на голямото и все повече нарастващо бреме на миналото, то го смачква или отклонява встрани, затруднява движенията му като невидим и мрачен товар. (...) Ето защо често се вълнува, сякаш си спомня изгубения рай, когато съзре нещо сродно, например дете, което не притежава минало, за да го отрече, и в преблажена слепота играе между границите на миналото и бъдещето. (...) едно и също нещо прави от щастието щастие, а именно способността да се забравя, или изразено по-научно, способността по време на това щастие да се изключи историческото чувство. (...) съществува една степен на безсъние, на преживяване, на историзъм, която е вредна за всичко живо и накрая го погубва, било то човек, или народ, или култура.“[24]

БЕЛЕЖКИ

[1] Р. Коларов избира именно стихотворението „Конници“ от „Пролетен вятър“, за да илюстрира „вътрешно немотивираните, оксиморонни съчетания на равнището на микрообраза“, които той определя като характерни за „септемврийската поетика“. (**Коларов, Р.** Баладичното в стихотворението на Н. Фурнаджиев „Конници“. – В: *Коларов, Р.* Литературни анализи. С., 1994, с. 92.)

[2] **Петров, З.** Никола Фурнаджиев. – В: *Петров, З.* Избрано. С., 1978, с. 94.

[3] „Своите художествени постройки авторът на „Пролетен вятър“ гради с размаха на първосъздател, смело разбърква привичните елементи на съществуващото, художественото му виждане ни потопява в творческия хаос на стихиите.“ (**Цанева, М.** Никола Фурнаджиев. – В: *Септемврийското* въстание в българската литература. С., 1983, с. 275.)

[4] **Чолаков, З.** Теоретични проблеми на българската антифашистка поезия. С., 1975.

[5] В тази връзка А. Кьосев констатира, че „начинът, по който някои от фрагментите в „Пролетен вятър“ се появяват и изчезват от художествения свят, не отговаря нито на епическото, нито на лирическото „мотивиране“. Той формулира два основни типа мотивиране на словесен или образен фрагмент в художествения текст: „лирически“, който е „основан на смисловата функция на фрагмента и най-често е свързан с повторението-развитие на мотиви в лирическата творба“, и „епически“, който се основава на „обвързаността на фрагмента-детайл с основните характеристики на епическия фикционален свят – относително конкретизирана социална и предметна среда, идентичност на персонажи и вещи, произтичаща от тяхната определеност във времето, пространството и каузалността“. (**Кьосев, А.** „Пролетен вятър“ на Никола Фурнаджиев в художествения контекст на своето време. С., 1988, с. 27.)

[6] Пак там, с. 27–28.

[7] **Касирер, Е.** Есе за човека. С., 1996, с. 143.

[8] Пак там, с. 145–146. В същия дух Херберт Спенсър разглежда култа към прадедите като „първоизвор на религията“ или поне като „един от „най-общите религиозни мотиви“. (Hastings' *Encyclopaedia* of Religion and Ethics, I, с. 425.)

[9] **Башлар, Г.** Дом и вселена. – В: *Башлар*, Г. Поетика на пространството. С., 1988, с. 80.

[10] „Отклонението в употребата на имената произхожда от отклонението на самата атрибуция: това, което гъркът нарича точно paradoxa, тоест несъответстващо по отношение на предишна doxa. ... докато Аристотел субординира сравнението на метафората, той различава в метафората една парадоксална атрибуция.“ (**Рикьор**, П. Живата метафора. С., 1994, с. 38–39.)

[11] Тук отново изплува една асоциация с Башларовата интерпретация на представата за гнездото. (**Башлар, Г.** Цит съч., с. 120–132.)

[12] Ако привлечем метафората на Лео Шпицер, отвеждаща към Монадологията на Лайбниц.

[13] **Мешеков, И.** Пролетен вятър. – *Нов път*, 1924, № 12.

[14] **Бакалов, Г.** Литературата върху събитията. – *Звезда*, 1933, № 3; също и в: *Септемврийското* въстание в българската литература. С., 1983, с. 18.

[15] **Петров, З.** Цит. съч., с. 94.

[16] **Ликова, Р.** Н. Фурнаджиев. – В: *Ликова, Р.* История на българската литература – поети на 20-те години. С., 1979, с. 135.

[17] **Чолаков, З.** Пак там.

[18] Където, въпреки принципно различната насоченост на изследване, става дума и за „единството на един свят, изграден не от особености, а от стихии“ (с. 42); за „първоелементи и първосъстояния“ (с. 39); а у лирическия Аз се откриват и някои черти на „митологичното съзнание на първобитния човек“, като например неспособността да види света като независим, несъотнесен със себе си (с. 35).

[19] **Гадамер, Х.-Г.** История и херменевтика. С., 1994, с. 47.

[20] В един по-скоро есеистичен дух тази теза е набелязана от З. Петров. (**Петров, З.** Пак там.)

[21] **Ортега-и-Гасет, Х.** Трактат за самоцелното усилие (из: Размишление за Ескориал). – В: *Ортега-и-Гасет, Х.* Есета. С., 1993, Т. 1, с. 215; **Ортега-и-Гасет, Х.** Тъгата. – Пак там, с. 217).

[22] За чертите на европейския авангардизъм, изследвани в един общ план – Вж **Авра-мов, Д.** Естетика на модерното изкуство. С., 1969.

[23] Показателни в това отношение са програмните статии на О. Манделщам, Н. Гумильов, М. Кузмин.

[24] **Ницше, Фр.** За ползата и вредата от историята за живота. – В: *Ницше, Фр.* Несвоевременни размишления. С., 1992, с. 89–90.

Тереса Домбек
Полша

Относно утопията за свободата на Гео Милев

Името на Гео Милев е тясно свързано с експресионизма. Той притежава подходящия темперамент и значително по-големи способности като полемист с ярко изразено художествено чувство, отколкото като поет.[1]

Такива слова е написал десет години след смъртта на поета един от най-големите му противници – Иван Радославов. Омаловажаването на феномен като Гео Милев – такъв, какъвто поетът се очертава на фона на българската култура в началото на двадесетте години, произтича не само от нежеланието да се признае българският авангард. Съществува и политическа причина: Гео Милев е жертва на диктатурата на Цанков[2], поемата му „Септември" за погрома на селското въстание от 1923 г. е забранена, а онези писатели, които се опитват да отдадат заслуженото на таланта на Гео Милев – „поети с широк хоризонт, и което е особено важно, безгранично честни"[3], трябвало да се съобразяват с грозящите ги репресии. След събитията споменът за Гео Милев се съхранява единствено в средите на лявата интелигенция въпреки резервите на комунистическата публицистика и атаките срещу личността му.

След Втората световна война литературните историци са изправени пред задачата да очертаят ясно революционните традиции в българската литература и една от подзадачите им е да обосноват идейно-художествената еволюция на Гео Милев, схващана отначало като преход от философията на индивидуализма към позициите на комунистическата идеология, а по-късно – като отстъпление от позициите на символизма в посока към революционното изкуство и по-конкретно – към „новия художествен реализъм".[4]

При новата интерпретация остава в сянка въпросът за ценностите на твореца Гео Милев. Парадоксално, но неувереността и не докрай изведеният смисъл в творческата аксиология на поета прозират единствено в споровете около класовата позиция на Гео Милев. (Интересно е да се знае, че непосредствено след Втората световна война апологетите на социалистическия реализъм бият тревога по повод „вражеските опити" на опозицията да се използва творчеството на Гео Милев срещу народната власт[5]. Въпросът за ценностите, съдържащи се в революционната утопия, може да се отнесе към целия тогавашен ляв авангард и със сигурност отговорът

ще ни отведе до заключението, че в основата на революционната утопия е вграден традиционният класически етичен канон. Цел на моите размишления обаче не са етичните проблеми на международния авангард, а мотивацията в съответстващата на процеса и на времето културна ситуация, откриваема в историкобиографичния набор от значения, които очертават и модифицират семантичния ценностен модел, изповядан от Гео Милев. Творчеството му се побира в бурното десетилетие 1914–1925 и представлява своеобразен опит за вербализиране на новите ценности.

С такава задача се нагърбва поет, формиран под влиянието на създадената преди Първата световна война неоромантическа формация на българския модернизъм, така наречените „млади", оказали се в контекста на непознати и неизживяни от предишните поколения събития: Първата световна война, революцията в Русия, въстанието в България от 1923 г., както и диктатурата на Цанков. Политическият ход на събитията до такава степен променя съдбата на Гео Милев, че колкото и да не ни се иска да навлизаме в биографични подробности, в конкретния случай не е възможно. Налага се да припомним някои факти от живота му: син е на книжар от провинцията, бащата е религиозен и богобоязлив човек. След завършване на гимназията получава като абитуриентски подарък Библията. Първата година от следването му в София съвпада с началото на Балканската война, през която естетически самодържци продължават да бъдат „младите", начело с Пенчо Славейков – не само водач на движението, но и създател на теорията за „българския национален дух".

Гео Милев с ентусиазъм продължава следването си в Лайпциг. Изучава Демел, превежда Бодлер, Маларме и Верхарн – поети, които авангардистите припознават като свои предшественици.

От онова време датират първите диагнози на Гео Милев за банкрута на хуманизма през деветнадесети век. За него, пришелеца от културната периферия, който все още живее с европейския мит, кризата в европейската култура се нарича „американизъм". „Американизмът, материалната наука, практичното, физичното, машинарийството, техниката и пр., и пр. – с една дума, „американщината"– тя трябва да се изгони из Европа, Старият свят, където хората трябва да бъдат *човеци* – както казва Ницше, този брат на Христа, втори син на Мария Дева – да бъдат „добри европейци".[6] Индустриалното нашествие се превръща в постоянен поетически образ в творчеството на Гео Милев, „американизмът" придобива нови значения – мощта на парите, социалните контрасти, бедността, фалшивата демокрация, която се опира върху социалното превъзходство и властта. В същността си обаче диагнозата на Гео Милев не се променя и тя се състои в усещането за надвисналата над човешката духовност опасност[7], изразяваща се в „обезсмислящата се, жестока и окончателно налагаща се в този си вид действителност".

Гео Милев се оказва верен последовател на „младите". Именно те, свидетели на крушението на българските възрожденски ценности, първи противопоставят историческото развитие на извънвремевия метафизи-

чен порядък, отъждествявайки естетиката и етиката, за да открият път към духовно обновление.

Отвращението на Гео Милев към материалните неща има своите конкретни измерения. През 1917 г., тежко ранен, той пише от фронта до Лилиев:

...реалността, върховна, нелепа и сурова, която е даже повече от сурова: свирепа: и ме мачка безмилостно! Онези големи идеалисти, които бягат от реалността и искат да държат душата си постоянно пияна, да убият смисъла, съзнанието – нека дойдат тук: пълнейшо убийство на съзнанието: не с вино, не с абсент, не с хашиш, не с думи – а по най-прост и груб начин, тъй както беше с мене – 6 дена без съзнание! Никакви изкуствени раеве – просто естествени адове... И сега лежа в немска болница с едно око и вързана глава и гледам над себе си сивото скучно платнище на палатката (...) Реалността излезе много по-мощна, отколкото можеше да се вярва...[8]

Описаното в горния цитат преживяване можем да приемем като една от най-важните нишки в творчеството на Гео Милев. Достатъчно е да припомним някои от постоянно присъстващите в неговата метафорика поетически образи. Светът, сътворен в „Експресионистично календар-че за 1921 година", а също и в поемата „Ад" (1925), е дегенерирал, inferno, откъснат от Бога и Природата. Работникът, хиперболизиран до размерите на цялото човечество, носи характерните черти на мъченик и светец; оварварената бунтуваща се маса носи революционното начало и „вихъра на живота", според определението на Бергсон, като едновременно (отнася се и до поемата „Септември") същата тази маса е и безформена тълпа, и мъченическо човечество, и сбор от праведни. Нека прибавим, че по-голямата част от преведените в сп. „Пламък" текстове са от антологията на Ъптон Сенклер „The cry for Justice", чиято основна идея е служба в името на унизените, на братството и любовта. За каквото и валоризиране в рамките на работническото движение да говорим от гледна точка на етиката. Многобройните позовавания на анархистите и особено на Кропоткин, са свързани с желанието на Гео Милев да подчертае тяхната „огромна обич към човечеството"[9].

Тъй като осмислянето и оценката на работническото движение в категориите на евангелистичната етика е широко разпространено още от XIX век, многобройните литературни заимствания и позовавания на Гео Милев, особено на Верхарн, са добре известни. Но това не омаловажава факта, че във всичките му текстове емоционалната доминанта е изградена на принципа на опозицията *егоизъм–алтруизъм* и способността „да се вживеем" в страданието. Що се отнася до богоборчеството на Гео Милев, то е сведено до Божията безчувственост към човешкото страдание. Алегорията, с която е показана гибелта на стария свят в поемата „Септември", се изразява в отричането на целия Божествен пантеон; революцията е тази, която осветява Кръста. Разплащането с Бога засяга преди всичко суровия Йехова и съвсем не е ясно дали трансцендентността на Гео Милев, осъществена посредством неидентифицирания човек, е лишена от вертикалното си измерение.

За разлика от пролетарските поети Гео Милев не стига в творчеството си до *победната* революция, а до *победената*. Нейният смисъл е на изкупителна жертва, посредством която ще се осъществят по-висшите етични ценности, превъплъщавайки дословно профетични видения като възнасянето на разгромените бунтовници на небето и атаката на праведните в небесните висоти[10]. В експресионистичните му творби, които не са лишени от брутални акценти и ефектни изрази, свързани с модернистичната чувствителност, ще открием както алегории от работническата поезия, така и религиозни символи. В съответствие с духа на времето у Гео Милев ще открием в сгъстен вид съчетанието на универсалната символика с националната – нещо, което създава онзи неповторим „вторичен език" на българската литература, изпълняващ функцията на носител на ценностни определения. Повтарящите се в цялата Гео-Милева поезия образи на милостивата Божия Майка, на мъченика Христос, на Голгота, Апокалипсиса, възкръсналия Лазар или Обетованата земя служат за систематизиране на новия исторически опит според модела на месианизма и така – както в поезията на целия европейски авангард – придават на революционната утопия смисъл на етичен мит. Споменатото вече „Експресионистично календарче" и фрагменти от „Грозни прози" (1924), както и революционната антология с преводи „Кръщение с огън и дух" (1923) предлагат убедителен пример за изживяването на революцията като катарзис, който открива пътя към спасението на човечеството със собствените му сили.

Потапянето на Гео Милев в християнството има и друг аспект, който е свързан с домашната атмосфера и Библията, подарена от баща му. Не другаде, а в Библията поетът търси потвърждение за правото на човека да бъде свободен. Българските литературоведи едва преди няколко години обърнаха внимание на спора, който Гео Милев води с баща си, докато е в Лайпциг[11]. В този спор става дума за предоверяване в милосърдието на Исус, така както е обосновано в протестантското сп. „Зорница", което получавал. През 1914 г. пише до баща си, коментирайки въпроса в превъзбудена тирада:

> Ядката на християнското учение е: Човек е слаб да живее сам, затова има нужда от чуждата помощ. „Дай сърцето си мене", иначе ще ти го откраднат! Но защо ми е дадено това сърце? (...) Или дяволът ще го вземе, или Исус. (...) Християнството винаги остава на криво гледище пред факта, че на човека е дадена *собствена воля*, която да му бъде кормило. Е – според Исуса, това кормило трябва да бъде в негови, не в мои ръце. Защо съм тогава аз? (...) „Всичко изпитвайте и само доброто вземайте!" (Павел[12]). Това се е врязало в паметта ми и то е темелът на цялата ми по-горе несистемно изложена философия. Всичко изпитвайте: т. е. със съвестта си. Аз казвам на съвестта воля![13]

Екзалтацията на Гео Милев, както и наивистичното му приемане/отхвърляне на теоретичните постулати на Ницше заслужават внимание, понеже засягат най-трудните въпроси на християнството: проблема за Божията милост и за правото на свободна воля. Имплицитно съдържащата се вяра в моралните инстинкти на човека и добрата му природа създават добре позна-

тия сравнителен контекст, който Гео Милев ползва за метафизическите си спекулации и социални разсъждения. В зрялата публицистика на поета, вече под ясно изразеното влияние на анархизма, той многократно се връща към спора си с религията. Защитавайки абсолютната свобода, която се простира извън правните норми, той атакува църквата като пазител на реда, който влиза в противоречие с духовния и морален порядък, като най-остро спори с православната църква, в лицето на която вижда институция, изцяло подчинена на държавата и на техниките на принудата. Евангелистическото християнство за Гео Милев е антиподът на институционализираната религия, която изопачава учението на апостолите. Онова, което заслужава специалното ни внимание обаче, е постоянно възвръщащата се полемика с фаталистичната теория за човека. Църквата наказва злото, понеже неговата „философска предпоставка е *липсата на вяра в човека.* „Човекът си е лош от памтивека“ – гласи тази философска предпоставка, както я формулира Свещеникът в Толеровата драма „Маса-Човек“[14] – така ще напише Гео Милев през 1924 година. В съвременната публицистика всички изводи за свободата на избора между доброто и злото биват верифицирани от едно основно убеждение, което засяга моралната отговорност на човека. Именно според това убеждение Гео Милев осъжда режима на Цанков и онази част от интелигенцията, която застава на негова страна, защото самият той, както се изразява, избира пътя на достойнството.

Като визира Божието царство на земята с доста неясни и противоречиви универсалии: „духовна свобода“, „братство между хората“, „равенство за всички“, Гео Милев създава етична утопия, която се корени във вярата, че човекът е способен на духовно обновление. Ключът към този идеалистичен проект се съдържа в афоризма на поета: „Всички пътища водят към Рим. Само един от тях води към Рая: пътят на Свободата.“[15]

И тъй, всяко ограничение на човешката свобода застрашава духовната му същност, затова пък ликвидирането на ограниченията освобождава личността в етичен смисъл. Гео Милев е носител на съзнанието, че силуетът и формата на новата епоха, която започва, ще остане в историята на света с „неизвестния“ си идеал, тъй като – Гео Милев пише това в дискусията си с анархосиндикалистите – „Всеки чертае мъглявите контури на своята собствена фантазия, загубил връзка с биологиката на външния и вътрешния човек.“[16] Независимо от емоционалната идентификация със страдащата и бунтуващата се човешка общност Гео Милев носи ясното съзнание за антиномията, съществуваща между абсолютната свобода на личността и всеобщото равенство. Затова се опитва да ограничи до известна степен действието на споменатата антиномия в духа на неоромантическия индивидуализъм:

Изключителната личност със своята изключителност създава равновесието на света. Изходното и всегдашно стремление на човечеството към всемирната хармония не би могло никога да бъде сложено в рамки: в зависимост от безброй условия всеки отделен човешки индивид достига различна част (степен) от непрестанно преследваната обща хармония, достига такава само степен, за каквато е способна индивидуалната (различната) интензив-

ност на неговото собствено естество. С други думи: според *различната* интензивност на духовете (това, което се нарича характер – в най-широката смисъл на думата) се постигат *различни* степени на общата хармония. Колкото хора има в света, толкова различни хармонии се постигат. Всеки ден, всеки час, всеки миг един отделен индивид постига нова хармония. Безброй хармонии. Всички различни. И всички водят неизменно към общата всемирна хармония. Пред нас стои тайната на хармонията – и всеки един се бори с нея; и всеки постига само толкова от нея, колкото *може* да постигне, колкото му е нужно да постигне.

Този основен природен, биологически закон в историята на човечеството изключва всяко равенство, както хармонията изключва единството; защото равенството е единство: застой, смърт, отрицание на живота.[17]

Събитията в периода 1923–1925 година създават възможност за сериозно осмисляне на проблема как да се свържат модернистичният, изключителен и единствен „Аз“ и колективният „Аз“, като се изгради мост между двете понятия, който да замени дотогавашните метафизически спекулации. Не само Гео Милев, а и цялата българска интелигенция си дава сметка за разкъсването на връзките и рушенето на идеалите на националното възраждане от XIX в. в българското общество. Митологизирането и изключително жизнената възрожденска традиция на българското общество, мартирологията на робството и героиката на националните въстания предлагат ключ към разчитане на съвременността. Всички социални идеи, които Гео Милев предлага на страниците на сп. „Пламък“, запазват универсален характер, дори нещо повече: те са издържани в стила на социално-класовата терминология за вложения труд и получените облаги. Независимо от този факт, едва когато Гео Милев прави аналогия между социалната и националната революция, това негово сравнение се превръща в отправна точка и изходен пункт за формулировката, която огласява краха на мисията на интелигенцията и публичното отхвърляне на философията на индивидуализма за сметка на колективистичните нагласи. Представяйки народа като носител на „инстинктивния стремеж към свобода и светлина“ и към най-високите цели на прогреса, Гео Милев отбелязва годината 1923-та като преломна и като прагова за „събуждането на народа“, за еволюирането му от „стадо“ в „народ“, оповестявайки краха на индивидуалистичното „Аз“, което се разтваря в представата за „народа-майка“.[18]

Що се отнася до неоднозначното отношение на Гео Милев към националните традиции, за това може да се говори много. Девизът за „отечеството-химера“, който провъзгласява, ни праща в килера при старите вещи. Гео-Милевите дуели и разчистване на сметки с миналото обаче никога не засягат личности, които са носители на национално уважение, тъй като концепцията му за унифициране на изкуството не поставя под съмнение въпроса за националния дух. (След Първата световна война, която завършва с политическа катастрофа за България, се налага необходимостта от отговор на въпроса за смисъла на националната идеология. Всичко това рефлектира у Гео Милев, който не е в състояние да намери еднозначен

отговор. Но както поемата „Септември“, така и публицистиката в „Пламък“ сочат, че след активизирането на националните митове през 1923-та и следващите години, не е възможно отстъпление от националния дълг.) В девета и десета част на поемата „Септември“ откриваме алюзии, които ни препращат към монументално застиналия в българската литература, а в по-широк смисъл – и в българското колективно съзнание, символ на Балкана, обвит с мистика и с не съвсем ясно „дестилираното“ патриотично вълнение. Благодарение на този и подобни символи, независимо от разрушителния жест, с който Гео Милев отхвърля културното наследство, образът на разгромената революция достига размерите на национална трагедия. Последните броеве на „Пламък“ ни предлагат и своеобразен автокоментар към поемата. Там Гео Милев говори с езика на радикалните национални идеолози от XIX в., които разделят националната общност на народ и потисници. Двойственото отношение към традицията, от една страна, напълно отричана, а от друга –„прецедена“ през призмата на мита и възприета като универсален модел, намира своя буквален израз в „Открито писмо до г. Борис Вазов“, брат на големия български писател Иван Вазов. Апелирайки към съвестта на управниците, редакторът на „Пламък“ си служи именно с такава фразеология. Той говори за дълг, за труд, за честност, любов, добро, правда, чест, свобода, справедливост – вечни като безсмъртието на човечеството идеали, чийто изразител е Иван Вазов – „*последният* представител на отдавна изчезналата вече честна *генерация на Българското възраждане*“.[19]

Независимо от намерението си Гео Милев разкрива в писмото „подплатата“ на революционните си утопии, тяхната обвързаност с традиционния нравствен кодекс на българите, както и скритата в упрека към самозабравилите се човеци носталгия по националното обединение.

Разбира се, предложената от Гео Милев творческа интерпретация засяга контекста на националната култура и духовност. Тя е процес еднопосочен и позволява да се изясни смисълът на онзи метафизически празник, в който трябваше да се превърне замисленото от поета Божие царство на земята. Независимо от усещането за неповторимост на преживяването, което демонстрира българският авангардист в цялото си поетическо творчество, на практика той потвърждава континуитета на националната традиция.

Превод от полски *Магда Карабелова*

БЕЛЕЖКИ

[1] **Радославов, Ив.** Българската литература (1880–1930). С., 1935, с. 263.

[2] След падането на земеделското правителство чрез военен преврат на 9 юни 1925 година властта вземат военните. Българските историци отъждествяват този пуч с фашист-

ки преврат. Жертви на развилнелия се терор стават около 20 000 души, в това число и известните публицисти Йосиф Хербст и Георги Василев-Шейтанов, както и поетите Христо Ясенов, Сергей Румянцев и Гео Милев (Георги Касабов). Повод за убийството на редактора на сп. „Пламък" през юни 1925 г., според свидетелства на съвременниците му, станала не толкова революционната поема „Септември", колкото информацията за размерите на терора, която поемата на практика предоставила на пристигналата от Англия делегация. Официално Гео Милев бива обявен за изчезнал. Тленните му останки са намерени след Втората световна война в общ гроб край София.

[3] **Марчевски, М.** 11 години от смъртта на Гео Милев. – В: Гео *Милев* в спомените на съвременниците си. Сборник по случай единадесет години от смъртта на поета. С., 1936, с. 21.

[4] **Гео Милев** (1895–1925). Био-библиографски указател. Обраб. Е. Фурнаджиева, ред. Л. Милева. С., 1986, 173–253. Този възглед споделят автори като Розалия Ликова, която първа говори за творческото новаторство на Гео Милев, или Едвин Сугарев, който се опитва да въведе отсъстващото до този момент понятие „авангардизъм" в българското литературознание.

[5] **Петров, Г.** Отвратително кощунство. – *Отеч. фронт*, № 518, 24 окт. 1946, с. 4.

[6] **Милев, Г.** [Писмо] до М. Касабов от 8/21 септември 1914 г. – В: *Милев, Г.* Съчинения. В 3 т. Т. 3. С., 1976, с. 306.

[7] **Милев, Г.** И в този час когато протяжна безнадеждност... – В: *Милев*, Г. Цит. съч. Т. 1. С., 1975, с. 80. Първа публикация – в „Жестокият пръстен". С., 1920.

[8] **Милев, Г.** [Писмо] до Николай Лилиев от 21 май 1917. – В: *Милев, Г.* Цит. съч. Т. 3. С., 1976, с. 333.

[9] **Василев-Шейтанов, Г.** Етика от Крапоткин... – *Пламък*, 1924, №7, с. 143.

[10] Срвн: **Милев, Г.** Експресионистично календарче. Декември. – В: *Милев, Г.* Цит. съч. Т. 1. С., 1975, с. 151; Септември. – Пак там, с. 70–71.

[11] **Сугарев, Е.** Българският експресионизъм. С., 1988, с. 28–19. Сугарев разчита кореспонденцията като отхвърляне на науките за катехизиса.

[12] I Сол. 5:21

[13] **Милев, Г.** [Писмо] до Милю Касабов [Лайпциг, края на февр. или началото на март 1914]. – В: Литературен архив. Т. 2. Гео Милев. С., 1964, с. 236. В писмото се усеща неприкрита възбуда от въздействието, което му оказва „Залезът на боговете", но Гео Милев, както и всички български ницшеанци, не иска или не е в състояние да приеме имoрализма, т. е. отричането на общозадължителните нравствени норми у великия философ, и не се съгласява с него за едно: отхвърля „суровото себелюбие" за сметка на алтруизма. Аргументи против фаталистичната концепция за обречения на грехове земен човек му предоставя св. ап. Павел, а не концепцията на Ницше.

[14] **Слантов, Р.** [Гео Милев]. Държава и църква. – *Пламък*, 1924, № 7–8, с. 237.

[15] *Пламък* (Извънр. изд. Майски лист), 1 май 1925.

[16] **Милев, Г.** Der Kommunistische Aufbau des Syndikalismus. – В: *Милев, Г.* Съчинения. В 3 т. Т. 2. С., 1976, с. 354.

[17] Пак там, с. 355.

[18] **Милев, Г.** Полицейска критика (по случай конфискуването на Пламък). – *Пламък*, 1924, № 7–8.

[19] **Милев, Г.** Отворено писмо до г. Борис Вазов. – *Пламък*, 1925, № 11, с. 62.

Милена Кирова
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Йовков, „Индже“ и митът за Едип

Началото на XX век събужда в европейската цивилизация мита за Едип. Изглежда, че с края на belle époque започва да кълни потребността от насилие и жестокост, колективният *hubris* на новото време. Още преди да са станали факт двете световни войни, апокалиптизмът предизвиква трескава жажда по психологическо и философско самопознание. В България едиповата парадигма на социално поведение представлява симптоматична част от борбата за преход между периоди на историческото развитие и важна стратегия на модернизацията в пространството на българската култура. След Първата световна война, Септемврийското въстание и събитията от 1925 г. представата за ексцесивна трансгресия в модела на семейните отношения става водеща метафора на усещането за хаотично разместване в порядъка на утвърдените стойности. Семейният *hubris* изразява апокалиптичните настроения в една полутрадиционна култура, която все още успява да мисли света в термини на патриархално-родови отношения. Ремитологизират се старите парадигми на семейния грях: отце-, майце-, брато-, синеубийството стават метафорични модели на идеята за край на света, за гибел на „нравственото“ в човешкото битие. И по обратния път на взаимни въздействия в пространството на културните отношения всички матрици на семейния *hubris* засилват митологизма на колективните настроения, усилват потребността да се мисли историко-политическата реалност в термини на увековеченото битие и оттам – на демонично разрушената цялост. Митът за Едип възкръсва като мит за героя на XX век, нещо повече – той става мит за способността на мита да изразява „вечното“ у човека. Затова не е чудно, че всеки литературен дискурс, който се опитва да изговори човешкото в структури на митологичния (и така „вечен“) опит, трябва рано или късно да достигне до него. В мита за Едип кулминира легендарната нагласа на текста *Йовков*. „Индже“ е не просто най-легендарната сред всичките десет „старопланински легенди“; той е разказ за потребността от легендата и за генеративния механизъм на нейното раждане в отношенията между индивида и групата, между Избрания и Народа. В този смисъл той е също така разказ за потребността на разказа *Йовков* да преживее Едип-в-себе-си, доколкото настоява на своята собствена легендарност.

Тук не е първото място, където се вижда приликата между мита за Едип и разказа за Индже, още повече, че никак не е трудно да се долови тази прилика. Ето защо няма да губя време, като извеждам отделно хомологията на перипетийните структури в двете повествования, а ще го правя постепенно и не винаги експлицитно в хода на разсъжденията. Единствената ми уговорка ще бъде, че наистина става въпрос за хомология, за близост в структурно отношение, а не за припокриване между две или повече фигури на сюжетното поведение. Така ще стане ясно защо Индже контаминира функциите на син и баща във версията (на) Йовков, защо „царицата" оцелява (впрочем както при Омир, който също така не убива Йоказта) или защо липсва инстанцията на сфинкса.

Всички „старопланински легенди", без изключение, се разгръщат върху сцената на семейните отношения. Всички завършват със смърт[1] и тази натрапливост на еднаквото поведение във финала на разказите подсказва да търсим мястото на смъртта в полето на ритуалните функции, там където естетически уникалното е отстъпило място на потребността от митологически-парадигмални решения. Още Аристотел в своята *Поетика* отбелязва връзката между трагическата драма и семейните отношения; най-добрите трагедии според него се конструират около поведението на някакъв род, в който предстои да се разиграят необичайни събития и чиито членове са „обречени да понесат или извършат нещо страшно"[2]. Тези сюжети, твърди Аристотел, които разказват как един човек причинява нещо лошо на друг човек от същия род, в най-голяма степен постигат ефекта на потрес и съжаление. Основни структурни елементи в тях са *anagnorisis* (разпознаване) и *peripateia* (обрати); драмата „Едип цар" на Софокъл представлява пример-модел за първия елемент; в разпознаването на убития близък човек кулминира самата идея за трагичното поведение[3].

След Аристотел продължават да се създават и други теории на трагичния текст. По-голям интерес за нас представляват антропологическите, тъй като именно те се строят върху идеята за митологичен характер на културното поведение. В началото на века кеймбриджските ритуалисти (сред тях Джейн Харисън и Гилбърт Мърей са класицисти) разбират гръцката трагедия като репрезентация на ритуалния цикъл на умиращия-раждащ се бог. Техните модерни наследници – от Н. Фрай до новата френска антропология, където ще спомена само Рьоне Жирар, Мари Делкур или Ж.-П. Вернан, изтеглят фокуса на парадигмата към жертвоприносителните значения. Фройд в „Тотем и табу" намира модела на трагичната драма в Едиповия комплекс. Някои американски изследователи виждат мястото ѝ в системите на смъртта и погребалните инициаторни обреди. Леви-Строс, когато анализира мита за Едип, дефинира две от четирите основни „митеми", които изграждат структурата, в полето на кръвните отношения.

Ако изреждам всичко това, то е, защото трябва да кажа едно удивително свойство на Йовковия разказ „Индже". Той събира всички решения, които посочих (навярно и други), и може да бъде благодарно интерпрети-

ран поотделно от всяка позиция (както и драмата на Софокъл). Затова ще предложа едно обяснение с три различни аспекта. Изглежда, че има нещо, което обединява обекта на всички изброени теории, а текстът *Йовков* улучва точно матрицата на тази „трагична" стратегия. За него тя има голямо значение не толкова заради своята собствена (трагическа) стойност, а защото чрез нея се легитимира „легендарният" смисъл на разказите, тяхната принадлежност към полето на митологичната текстовост. Това, разбира се, не може да бъде постигнато с усилия на интенционалното поведение. Най-вероятно е много от тези идеи, които (ще) се превръщат в „научни" теории, да са били част от масовата култура през първите десетилетия на века (ще припомня например модата *Фройд* или модата *Шпенглер*), да са витаели из културния въздух на своето време. Текстът *Йовков* загребва трагичния шлагер в контаминиран вид като синкретичен диспозитив на готови митологични решения. В никакъв случай не можем да отречем, че „Индже" представлява (и) разказ за семейните отношения (шлагерно-патриархални според разпределението на ролите в тях), в него има смърт и прераждане на Героя (те въвеждат инициаторната парадигма на „мъжкото" поведение), а пък агресивните отношения между син и баща кулминират в случката на взаимното разпознаване. Освен всичко друго, тук присъства в изчистен вид идеята за трагичното в семейния *hubris*. Саморазрушаването на едно семейство, залезът на един род е „доминантен мотив в гръцката трагедия, при Шекспир и в голяма част от модерните трагедии, независимо дали става въпрос за кралските къщи на Агамемнон и Хамлет или за буржоазните домове на Ибсеновите герои"[4]. В този смисъл текстът *Йовков* е недвусмислено експлицитен: синеубийството повече от всички други наративни решения изразява идеята за разпадането на рода; с нея се прекратява самият смисъл на родовия живот.

За да стане трагичен (в нашия случай „легендарен", митологичен), героят трябва да бъде Герой, т. е. да носи белези на отличителното, да бъде белязан със способността за необикновени дела. С други думи, за да извърши *hubris*, който ще легитимира неговата заявка за легендарно присъствие, Индже трябва да бъде *много* различен – фигура на самата способност за грях, на „злата" функция в „мъжкото" поведение. Гръцкото въображение преплита в образа на Едип идеите за отцеубийство и кръвосмешение, които емблематизират представата за ексцес според патриархалните норми на поведение. Същата представа текстът *Йовков* внушава с „огромността" на насилието, което извършва Индже; картината на убийствата е изградена в подчертано хиперболичен стил, сякаш не става дума за бандитски нападения над един ограничен район, а за самия край на човешкото население, представен в термини на ужасното из приказно-апокалиптичното въображение: „Да биха се събрали костите на убитите, биха направили планина, кръвта би потекла като река..." Много скоро след това изречение идва сцената с проклятието на убития поп. В един и същи импулс на ритуално-магическата реторика са събрани емблематичните наказания, които е успял да измисли библейският текст: „Да не

се стопиш след смъртта си! Желязото и камъните да се стопят, а не и ти! Да въздишаш и да трепериш на земята като Каина, да наследиш проказата на Геезия и бесилото на Юда! Анатема!“ Впрочем, както забелязва П. Бърк, „биографиите на Юда в народните книги разказват, че той убива баща си и се оженва за майка си, като че ли потиснатите желания са проектирани върху най-големия негодник сред хората“[5]. Не може да има съмнение, че този, който заслужава подобно сложно проклятие („най-големият негодник сред хората“), е самото олицетворение на парадигмалното зло, трансцендиращо единство на злите способности у човека.

Крайността на насилието извежда на преден план една от скритите му митологични характеристики: неговата двойна природа, в която деструктивният аспект се преплита с конструктивния, с генеративната функция, или – моделът на съзидателното насилие. Така Едип, натоварен с най-ужасните престъпления, успява да се превърне в полубожество и закрилник на Атика. Индже, който постига не-нормалното в „нормалното“ поведение, ще задоволи глада на фолклорното въображение, ще стане фигура на колективната потребност от вяра в невъзможните възможности на човека и така – в механизъм на целостта, която поддържа общностното единство.

След като е вече достигнал трансцендентната точка на Другия опит, Индже трябва да тръгне назад, за да завладее (пътя към) доброто, което ще гарантира моралната легитимност на неговото (бъдещо) легендарно присъствие. Профетическият дискурс в Библията използва глагола *hata* (сгрешавам или пропускам верния път), за да означи своята идея за грях. Съответният термин за разкаяние е глаголът *shuv*, чийто буквален смисъл е „връщам се“ (както при Блудния син). В талмудическата традиция разкаялият се грешник е наречен *baal teshuvah*, т. е. господарят на завръщането[6]. Очевидна е имплицитната диалектика в юдейско-християнските представи за зло и добро: колкото по-навътре се влиза в злото, толкова по-дълъг и труден ще бъде пътят назад, толкова повече ще се натрупват проявите на (или потребността от) добро. Изглежда, че в този смисъл трябва да разберем религиозната логика на някои моменти от поведението на Исус, който твърди, че онези, които са грешили най-много и след това са се разкаяли, ще бъдат поставени в царството Божие по-високо от редовите праведници. Пътят назад при това трябва да представлява огледално обърната версия на греха.

Единственият пример, който ще дам, са трите закона за праведно поведение на жените (mitsvot), разпространени в юдейската религиозна традиция още от времето на равините. Всички те представляват тактики на наказанието, което жената трябва да понесе, за да изкупи греха на Ева. Вторият закон например ѝ повелява да пали всяка събота свещниците, а третият – да спазва стриктно правилата за несъприкосновение (включително социално) по време на менструация. И двата закона имат символичен характер. Жената е тази, която е „отнела“ кръвта на Адам, като е позволила болестта и смъртта да навлязат в живота му; тя е угасила „свет-

лината на живота“ и затова сега трябва отново и отново да я пали, да изкупва пролятата кръв с кръвта на своето тяло, защото е казано, че „който пролее човешка кръв, и неговата кръв ще се пролее от човешка ръка“[7].

Така разкаянието и възможността за спасение са положени върху идеята за завръщане или за обратния път. В този момент вече трябва да кажем, че текстът *Инджже* е изграден върху механизма на огледалното повторение. Почти всички важни събития, даже конкретни детайли и сцени, се случват два пъти и то – в два различни плана на повествователно-оценъчно отношение: веднъж като проява на злото в поведението на Индже и втори път – в контекста на неговата промяна, в перспективата на спасително откровение. Не е възможно да изброя всички примери, защото ще трябва да преразкажа целия текст. Ще изредя почти безредно някои от тях: разбойникът Индже нахлува във фабулата като водач на 300 отчаяни главорези, пътят на героя Индже започва начело на дружина от 300 юнака; кърджалиите се движат като морска вълна, след прииждането следва оттегляне – те „се връщаха по същия път, по който бяха дошли“; Пауна изминава два различни пътя към своя съпруг: в горящото село – пътя на живота смърт и в края на разказа – пътя на смъртта (като нов) живот; „виждаме“ Индже картинно разположен в обкръжението на два открито противопоставени лагера: срещу демоничния лагер на хайдутите главорези – идеализираната представа за напети юнаци, предвождани от старейшински кръг „белобради войводи“. (Текстът настоява на идеята за „стари“, „белокоси“ и „белобради“ войводи. Не е нужно да казвам как и защо „реализмът“ е окончателно отменен в тази представа за побелели старци, които тичат из планините начело на чета от храбри момци.) Промяната също така е експлицирана между два момента на отношение към греха: от „Никога не делеше доброто от злото, никога не беше се запитвал кое е грях и кое не“ до „Той си спомня за Пауна и за детето си и си мисли: Най-тежкият ми грях е там. Тряба да ида...“

Така разказът – къде повече, къде по-малко открито – извежда Индже като Големия грешник, който ще завоюва избраното място в едно царство отвъд, в царството на „народния“ спомен; той е *baal teshuvah*, господарят на завръщането. Зад промените на Индже стои една основна идея на християнската теология: Исус като втори Адам, като този, който изкупва човешкия грях и прави възможно спасението на всички хора. Амбивалентността в неговите невероятни метаморфози идва от символичното умение на образа да контаминира в себе си поведението на Адам и Христос: този, който греши, и този, който изкупва (целия) грях. Да си спомним как апостол Павел разсъждава за Адам като антитип на Христовата фигура, образ на Този-който-ще-дойде. Митът *Йовков* свързва в едно цяло земното битие, той разказва началото-и-края на човешкия живот. В този смисъл Исус е образ на парадигматично (естествено „мъжко“) човешкото; той е Човекът, както в отговора на онази загадка, която музите някога бяха подсказали на тиванския сфинкс, и разбира се, както в митологичното поведение на героя Едип.

Към всичко това ни навежда още един важен детайл в символичната система на разказа. Принципът на повторението изисква два различни типа проява на героичното в метафората на Белия конник. Знаем, че текстът *Йовков* познава и нерядко въвежда в повествователни ситуации тази типична представа из *Откровението* на апостол Йоан. Нашият разказ много грижливо поставя акценти върху белотата на коня, който язди Инджe в продължение на близо двайсет сюжетни години, при това в съчетание с други детайли на царствения яспект: красиви дрехи, юнашка стойка, калпаци с пера и т. н. Ще припомня, че в *Откровението* Белият конник се появява два пъти: най-напред като един от четирите конници на печатите – тези, които разрушават света, и още веднъж в края на разказа, като видение-апотеоз на спасителното възмездие. Както изглежда, Белият конник във финала на *Откровението* няма връзка с първия конник, той е символ на окончателната победа или самият Христос. По подобен начин „конното" присъствие на Инджe е поделено в два различни аспекта на символичния смисъл. Единият го представя в контекста на разрушителното насилие, водач на демонична орда, която съсипва „света" (аналог в апокрифните текстове би била фигурата на Антихриста, която ни връща към термина антитип, анти-Христ); той е смъртта и така в един и същи митологичен импулс – идеята за греха и начинът на изкупително наказание. Вторият аспект е отнесен пряко към месианистичната функция на Героя: Белият конник от лагера на доброто е цар, чудодеен спасител, оръдие и знак на самото спасение; така отново стигаме до Христос.

Митологичната метаморфоза *Инджe* е малко вероятна в контекста на миметичното литературно изображение, но все пак изглежда, че разказът е предложил и такова решение: раняването, болестта и страданието променят дори най-коравия между всички мъже. Този момент всъщност е сред най-типичните и стереотипни ситуации на скрития символичен проект; текстът го е загребал от комплекса на инициаторните практики, така както постъпват много легенди и приказки. Промяната в характера на героя е равностойна на смърт и прераждане в новото битие, затова е потребно да съществува някакъв праг, който би могъл да бележи повратната точка на прехода, както и самата потребност от преход. Болестта страдание при това напълно традиционно успява да означи смъртта на героя; все пак трябва Адам да умре, за да стане нужен Христос. Страданието, от друга страна, изпълнява още една специфична функция в митологичното мислене, което не познава проблемите на единичната психика. Рикьор го посочва като белег на омърсеност, на символична нечистота в митологиите на ранните общества. Оттук то се развива като симптом на (потребността от) възмездие, така както изглежда и болестта в популярните колективни представи (нерядко и днес, да си помислим за отношението към хората, болни от СПИН). За да олицетвори човешката „способност" за грях, Инджe трябва да страда много; неговото страдание е неизбежна част от греховната икономия в разказа; то е знак на идващото възмездие и мост към спасителната алтернатива. В този мо-

мент разказът добавя от себе си един детайл, който най-сетне изглежда „индивидуален“: докато лежи – ранен и безпомощен, – Индже непрекъснато мисли, „премисля“, като се надява с оздравяването тези мисли да го оставят: пак „ще се сключи сърцето му и ръката му ще укрепне“. Тук е моментът да забележим християнската дихотомия между тяло и дух. Защото идва пролет, раната оздравява, ръката укрепва, ала сърцето остава отключено: „Но тия мисли го мъчеха и сега“. Ако се върнем назад към гръцкия термин *hubris*, ще видим, че неговият произход се крие в глагола *hubridzo*, който означава развихрям се, измъквам се (от юзда или хамут), изправям се на задни крака, и в обикновени случаи се е използвал за поведение на коне. *Hubris* означава да изпуснеш на свобода нещо, което е трябвало да стои овладяно. Индже „изпуска“ сърцето си и то повече никога няма да се затвори (да се „сключи“). Сега вече разбираме неговата способност за *hubris* в по-комплексен аспект – тя е не само обреченост на страшни дела (както казваше Аристотел), но също така умението му да мисли със „свободно“ сърце, да го отвори в християнския смисъл на отношение към другите хора, да извърши необичайно добро, след като е достигнал до абсолютните стойности на греховното поведение.

Комплексът на ритуалното откровение включва активната дейност на една специфична инстанция – както в мита за Едип, така и в разказа за Индже – пророчеството. Както казва Рикьор, „осъзнаването на греха не е негова мярка. Грехът е моето истинско състояние пред Бога. Именно това „пред Бога“, а не моето осъзнаване на греха е неговата мярка. Ето защо трябва да има някой друг, пророк, който да отрече греха“[8]. Така пророчицата от Делфи става ключова фигура в митологичния наратив, който добавя към нея Тирезий, един от най-известните в Гърция по онова време прорицатели, а и самият Едип опитва ролята на пророка от висотата на царските функции – преди да настъпи прозрението, той проклина неизвестния убиец на Лай и го осъжда на вечно изгнание, като с това предопределя своята собствена съдба. Пророческото слово се появява два пъти и в текста на Йовков, всеки път в пряка връзка с преродителното движение на героя. Най-напред виждаме ужасяващата фигура на един жив-умрял поп, а магическата сила на неговото слово-проклятие идва от апокалиптичния контекст, в който става реалност: „Трупове из улиците, прясно димеща се кръв. И ето стар поп се повдига между гъсто напластените трупове... Лицето му е кърваво, на разкопчаната гръд зее рана. Горят като въглени очите му, оглежда се като възкръснал... вдига ръка срещу Индже и вика...“. Лиминалната позиция на героя (жив и мъртъв едновременно) му делегира правото на фантастично поведение, което съответства на магическата сила, приписвана на древните прорицатели (самият Тирезий е „граничен случай“ по отношение на сексуалната идентичност: и мъж, и жена едновременно според други митове).

Както бихме могли да очакваме, проклятието на попа е изразено в библейски термини и носи моралистичен патос. Изглежда, че модерното мислене по принцип е склонно да морализира проявите на пророческия

дискурс. Една класическа книга, която разказва древногръцките митове (в този случай мита за Едип), изобретява нравствено отношение в поведението на Пития, напълно неадекватно със законите на архаичната мисъл. Когато усеща Едип пред прага на своето светилище в Делфи, пророчицата е „възмутена“ и „извиква с отвращение: Стой настрани от светилището, нещастнико, ти ще убиеш баща си и ще се ожениш за майка си“[9]. По същия начин текстът Йовков облича пророческия дискурс в моралистична патетика, изразява го в популярни библейски понятия – със съответния театрален апокалиптизъм, който познаваме например от Вазовата ода за Левски.

Втората проява на профетичната институция е много различна. Ако „ужасният“ поп може да бъде интерпретиран в термини на наказващия (пророк-) баща, този път откровението идва по пътя на кротостта и смирението, с което читателят се е озовал в парадигмата на Добрия баща, само че сега – като ефект/аспект на „святото“ слово. Цялата сцена е издържана в духа на приказната символика, сред атмосферата на умиление. Индже е останал само с Кара Кольо и неговата дружина – „тристатмина на черни коне“. Срещу черното – бяло (отнесено към разцъфналата слива, изпод която старецът не мърда през цялото време), за да се затвори кръгът на цялост в противоположностите: „Пред тях вървеше Индже на белия си арабски жребец.“ Сцената има силно апокалиптичен характер, това е светът след разрушението: „И все тъй мъртви бяха селата, и все тъй пусти бяха кърищата наоколо.“ Индже изглежда като изпаднал в транс: „унесъл се беше и виждаше сам себе си как държи детето си, как го милва с кървава ръка, а Пауна го гледа бледна и усмихната“ (Ботев би казал „мила, засмена“) – точното настроение за едно „открито“ сърце пред прага на откровението.

В този момент се появяват жените, които копаят земята така, сякаш я ровят, „за да скрият в нея сълзите и мъката си“; нека да ѝ обърнем внимание, защото оттук нататък тя ще бъде важен герой на символичното действие. Индже опитва да им каже „нещо добро“, но те избягват, остава само един старец под цъфнала слива. Той е вписан в групата на лиминалните (пророчески) образи: толкова стар, че не се бои от смъртта; познатото ни „жив-и-умрял“. Други мъже обаче в селото няма: „Ама пък сами сме, без мъжка челяд сме. Не останаха мъже, откакто ни бастисаха Кара Фиджи и Индже...“ Много интересна е тази лингвистична идентификация на стареца с групата на жените, изразена с глагол в 1 л. мн. ч. – „сами сме“. Този мъж е не само много стар и едва жив за своята мъжкост, той умее да мисли себе си в категории на „женската“ колективност. И наистина, „мъжете“ са били убити с пушка в ръка, а той е останал, за да говори кротко и тихо, да бъде пасивен и примирен – отвъд патриархалната характеристика на „мъжката“ идентичност. В контекста на кастрираното („обезмъжено“) село дядо Гуди е немъжкият мъж, Добрият баща, готов да заплаче по йовковски – с „натъжени очи“. Той е този, който не би оспорил силата и властта на Сина, а точно обратното – сам му предлага царските функции: „Доб-

ре е да има кой да се грижи за нас, да ни стриже и да ни дои, ама и от вълци да ни пази!“ Разбира се, това е същата функция, която тиванците възлагат на Едип, след като е успял да се справи със сфинкса. В митичния наратив има дори образ, социално аналогичен на дядо Гуди – пастирът, който прибира Едип и го предава на „добрата“ царица. Кротките думи на стареца попадат право в „отвореното“ сърце на Индже; от този момент нататък се ражда Спасителят, Белият конник – Христос.

Нека да се върнем обратно към образа на земята, която заварихме мрачна, опустошена, безплодна. В следващите няколко страници тя ще бъде субект на много активна метаморфоза – до онзи завършващ момент, в който ще я видим описана с декоративни шаблони на псевдофолклорната образност: „... а сега цяла Ромъня се жълтее от узрели ниви... Люлее се морето на зрелите жита, трепти въздухът, белеят се като бели птици забрадките на жетварките...“ Земята, жените, които я ровят (и в радост, и в мъка), старецът Гуди са три страни от целостта на родното, те представят сакрално-женския аспект в идеята за родината – тази, която трябва да бъде закриляна и обичана (като) майка, колективно-пасивната. Сега разбираме, че цялата сцена ни е напомняла един тип руски народни приказки, където млад богатир среща побелял старец, който олицетворява (силата на) земята и връзката на юнака с „народа“. „Народът“, особено в славянското традиционно мислене, винаги е бил социален аналог на земята, на родината майка. Именно нея, майката, селският пророк дядо Гуди предлага на юнака Индже. Фолклорът имплицира свързването на Избрания със Земята като свещен съюз, ритуално бракосъчетание; закрилникът-пазител-и-цар е в същото време жених според патриархалното разпределение на социалните роли. Така истинската годеница на Индже се оказва „родината“ – земята и общността на хората, които я населяват; тя единствена е способна да създаде и опази легендарния спомен за неговото присъствие. Както пише философът Федотов: „Земята е руската „вечна женственост“..., майка, а не девица, плодородна, а не невинна.“[10] Сега вече виждаме, че инцестният момент изобщо не липсва в историята *Индже*. Но не само толкова. По всичко изглежда, че той има голямо значение в конструирането на героичната легендарност, особено що се отнася до традиционното мислене в славянските общества.

Да си припомним българската литература от времето на Възраждането. Тук героят е най-често син на майката, която (трябва да) жали и да го чака на прага, а не след дълго се превръща в Единствен син, какъвто може да има само майка България. (Това назоваване кулминира у Ботев: „и твой един син, о Българийо...“). Не случайно любимата („либето“) така упорито се измества на заден план, а връзката с него много трудно постига героично оценностяване според нормите на възрожденската патриотична идеология. Майката земя е иззела любовните чувства на героичния мъж, защото тя единствена може да му осигури легендарен статут („да каже нявга народа...“); либето е обречено да потъне в безрадостната мъгла на битовото пространство, откъдето дълго няма да се измъкне.

Тук обаче трябва да се запитаме, като си припомним текста „Инджe“: какво тогава е мястото на Пауна? Все пак то изглежда добре гарантирано от стеченията на сюжетните обстоятелства. Време е вече да обърнем внимание на две много важни „подробности“. Първата е в това, че Пауна не изговаря нито една дума в продължение на целия текст; въпреки привидната важност на сюжетното си присъствие тя не успява да стане субект на словото и това по принцип разколебава нейната субектна позиция. Присъствието ѝ е изцяло телесно: най-напред я виждаме „хубава, тънка, висока“, с кафяви очи, които засядат във (все още затвореното) сърце на Индже. После идват сълзите, които се стичат по „бялото ѝ лице“, някакъв опит за думи, от които така или иначе „нищо не се чуваше“. След това Пауна става „мълчалива и няма като сянка“, докато в последната страница ще я видим отново с познатите „овлажнени очи“. Тази жена няма (собствен) глас, нейната идентичност е символична и отглас от някакви други потребности на повествованието. А какви по-точно са тези потребности, ще ни подскаже вторият важен детайл.

Срещата между Индже и Пауна е един от онези моменти в разказа, които яростно оспорват възможността да бъдат прочетени „реалистично“. В опожареното село, сред останки, трупове и разплискана кръв, красива девойка гледа „радостно и занесено“ убиеца на своите близки, разрушителя на дома ѝ. Даже текстът се учудва в този момент: „Майка ѝ, баща ѝ, всичките ѝ близки са може би избити, а в очите ѝ няма нито страх, нито омраза“, да не говорим за Индже, който забравя и майстора, и новите дрехи. Пауна очевидно не е „реалистичен“ образ и никога няма да бъде, както Йокаста в мита за Едип, която поне не знае, че младият герой е убиец на нейния (впрочем доста проблематичен) съпруг. Странният занесено-влюбен поглед на Пауна обаче не е изключение, той е само един в цяла поредица от подобни погледи, които съпровождат Индже. По същия начин го гледат страшните главорези, защото за тях той е Избран, техен водач; аналогично ще бъде поведението на небезизвестните „белобради войводи“, чиито сърца „се топят от радост и гордост“ всеки път, щом вдигнат очи към Индже; не по-различен поглед трябва да предположим у хората, които посрещат своя освободител с иконата на Св. Троица, както и у жетварките, които му пеят песни. Пауна в този случай се оказва симптоматичен пример и епитом на способността да се гледа влюбено, тя „въплъщава“ легендарното отношение към героя Индже. Бракът с нея само предхожда, маркира – без да реализира – автентичното брачно действие; той е негова реплика в битовото пространство, в изразност на профанното битие. В символичния план на разказа Пауна не е герой-„човек“, а знак на колективното поведение към този-който-ще-дойде. Като осигурява сюжетните обстоятелства, които правят възможен задължителния *anagnorisis*, Пауна става метафора на перипетиите, през които се случва легендарният път на мъжа в патриархалните представи за героична реалност.

Ако се върнем още веднъж към срещата на народа – във фигурата на дядо Гуди – с Индже, можем да кажем, че тук се е случил първият

момент на откровение в текста. Пророкът е бил тази инстанция, която олицетворява вътрешната готовност за прозрение и промяна. Един религиозен философ като Карл Барт предупреждава, че в християнския смисъл на термина откровението „не е обект, който човек може да види отвън, то по-скоро обзема човека, сграбчва го и го призовава към действие“[11]. И все пак според митологичното мислене трябва да се намеси още една инстанция по пътя към окончателното решение – Съдбата. Едип среща Лай в момента, когато е най-твърдо решен да избегне убийството на своя баща. Индже среща Гърбавото в часа на своя триумф. Макар че намира изразност в популярно-ежедневни („суеверни“) митологични представи, текстът не ни оставя възможност да се съмняваме, че в появата на това странно и не-нормално момче действат някакви скрити магически сили. Даже конят на Индже усеща фатализма на срещата и „кой знай защо, беше станал нетърпелив и буен“. Гърбавото изниква отникъде, като горски дух: „Изведнъж едно малко човече прекоси сокака и мина пътя на Индже“. Изпратени сме в потребността да мислим за него като за черната котка на колективните предразсъдъци, която винаги носи лош късмет, когато „ти мине пътя“. Суеверието настоява още веднъж чрез битовата представа за фатализъм: „Белязал го господ. От белязан челяк да бягаш.“ Чудото на съдбата най-сетне откриваме в начина, по който е оживяло Гърбавото, някога жестоко разсечено от своя баща – така както Лай е пробил стъпалата на невръстния син. И двете деца носят съдбата вписана в своите тела и в своите имена, които я удвояват. Едип означава подут или ранен крак, а Гърбавото, освен че се казва „гърбаво“, всъщност е кръстено Найден според начина на неговата поява в селото. Хомологията продължава съвсем експлицитно в образа на „втората майка“, която замества истинската в живота на белязания човек: в нашия случай една стара (неспособна да ражда) жена, баба Яна Калмучката, успешно представя „бездетието“ у съпругата на Полиб. Така в съдбата на изоставеното дете оживява един от най-старите митове на човечеството – митът за Героя. Само че Гърбавото очевидно няма да бъде герой във високия смисъл на думата, защото тази роля е вече заета от неговия баща. То ще бъде анти-герой, антитип на героичното поведение, пародия на легендарната мъжка функция. (В един пародиен образ изглежда особено лесно да уловим идеологическите пристрастия на митологичния текст. Границата между престъпление и героизъм в пародийното поведение е изключително крехка. Две години по-рано постъпката на Гърбавото би му донесла славата на герой. С подобна амбивалентност библейският текст характеризира разликата между два типа жени, които убиват известни мъже. В единия случай те са възхвалявани като „героини“ – Иаил или Юдит, в другия случай са заклеймени като оръдия на демоничното сладострастие – Далила или Саломе, все във връзка с това, дали са успели да убият подходящия мъж.)

Пародийното наднича особено ясно от социалните занимания, в които участва гърбавото момче: то е свинарят на селото. Свинарят изглеж-

да травестийно обърнато съответствие на „небесната“ функция, която трябва да изпълнява детето пастир според виденията на пророк Исайя. В Мирното царство, което връща в бъдещето образа на Едем, то ще играе над „аспидина дупка“ и ще „кара“ (на паша) „теле, лъвче и вол“, отгледани заедно (Ис. 11:8, 6). Разбира се, пародията в нашия разказ имплицитно отвежда към прототипа, към образа на бога пастир: „Аз съм добрият пастир: добрият пастир полага душата си за овцете“ (Йоан, 10:11). Тук вече сме изправени пред една загадъчна амбивалентност на текста: изглежда, че той несъзнателно се съмнява в своите собствени идеологически пристрастия към легендарната функция на героичния мъж.

След като настъпва първото откровение, изглежда, че Индже се променя из корен, но това е само привидно. В плана на фактите промяната засяга единствено обекта на неговото агресивно насилие – не толкова различно от начина, по който Библията кара жената убийца да намери „верния“ мъж. И след като се „променя“, Индже продължава да върши същото, което е вършел преди – да убива. (Ясно виждаме с каква предпазливост би трябвало да говорим за „морални“ значения на митологичното, включително на „легендарното“ поведение.) Настървението му си остава същото, похватите – непроменени. „Навред по пътищата увиснаха по дърветата избесени хайдути, всяка сутрин пред чадъра на Индже се търкаляха глави на хайдушки главатари... На Сиври билюкбаши (имаше го Индже за приятел) туриха запалени машали под мишниците и го изгориха жив.“ Разбира се, текстът не се замисля, че тези садистични похвати изглеждат не твърде уместни в присъствието и под вещото ръководство на старейшински кръг от белобради войводи, почти философи, „чиято мъдра реч тече равно и тихо както тече водата на кладенеца пред тях“. Малко по-късно, когато се сети за тях, той ще успее с поразителна лекота да вложи в устите им реплики на възрожденско-патриотичната идеология: „А като чуем, че московеца прегазил Дунава, ще речем и ние „ела, боже, помози“, па ще започнем.“

И въпреки всичко точно огледалното продължение на насилието след момента на първото откровение има важно значение, само че в символичния план на диегетичното развитие. Да си припомним деструктивно-генеративната диалектика на насилието в инициаторния ритуал. Там то изразява края на старото, но също така раждането (в борба и мъка) на новото битие. Новопосветеният (новопокръстеният), както знаем от популярните изрази, е по-ревностен от този, който е вярвал достатъчно дълго. Той доказва, преди всичко на себе си, способността да живее според законите на новата вяра, според морала на „правото“ битие. Морис Блок говори за едно състояние, което нарича „дихотомизация на субекта в инициаторния опит“. След ритуала на въведението или свещеното преживяване трансценденталното остава по някакъв начин като символичен елемент от новото битие на „въведения“ човек. Неговото завръщане в стария свят представлява победа на свещеното над профанното тук-и-сега. „Посветеният не просто се завръща в света, който е оставил назад.

Той е вече различен човек, постоянно-трансцедентален и следователно има право да доминира това тук и сега, от което доскоро е бил част."[12] Така би могъл да се обясни странният факт, че много ритуални комплекси включват по-драматично насилие при завръщането в профанното, отколкото в момента на неговото (инициаторно) напускане.

Като продължава да убива разбойниците, които само довчера са били неговите другари, Индже всъщност убива „разбойническото" у самия себе си; тук имаме ясно изразена икономия на садо-мазохистичното поведение. Кърджалиите, техните главатари, чиито глави се търкалят „всяка сутрин" пред чадъра на Индже, „аени, спахии и бегове", които тормозят раята, представляват колективен израз на злото, което Индже преследва у себе си. Между първото и второто прозрение, между двете страни на инициаторния преход има един важен път, който трябва да бъде изминат – пътят на очищението, на страданието (в нашия случай насилието на бившето „себе си") като самопознание. Само в края на този път Индже ще успее да достигне окончателното прозрение и съответно с това – да получи „вечната" награда на своя легендарен статут. Дотогава неговата позиция все още има амбивалентен характер, тя е по границата на „народното" отношение.

Когато Едип напуска града – ослепен и деградиран до дъното на представата за човешка нравственост, – чумата изведнъж престава и тиванците са спасени. През цялото време на своето царстване той е носел греха, той е бил самият грях, въплътен във фигурата на неговото присъствие. Индже също така не може да бъде „изчистен", преди да умре; той носи насилието у себе си, той епитомизира способността за насилие – независимо от това, дали става въпрос за „добро" или за „лошо" насилие. В този момент митологичната конструкция на значенията вплита мотива за воина, който се завръща от битка. Даже когато е победил, той носи насилието, потребността да убива у себе си, защото насилието има заразен характер (нещо, което българската литература знае много добре и успява да вмести в темата за казармата, която развращава селските синове). Това прави наложителна система от ритуални действия за изчистване. В нашия разказ функцията на такава система съвсем радикално изпълнява смъртта. Воинът Индже е обречен да убива дотогава, докато сам бъде убит, казано с други думи – докато убие злото, което носи у себе си. Разказът слага смъртта в ръката на неговия белязан син и така сключва кръга на представите за убийството като самоубийство и ритуално възмездие.

Смъртта очиства Избрания, сакрализира го в символичния план на неговото сюжетно присъствие. За Индже тя почти съвпада с момента на второто откровение; той се вглежда в очите на своя убиец, за да познае там (Пауна и) себе си; „като че втори куршум удари Индже". Всъщност героят, точно както Едип някога, умира вече за трети път, поне на равнището на символичното случване: в началото на разказа го заварихме умрял за доброто, после дойде раната-болест-страдание и най-сетне се стигна до куршума на Гърбавото. Ала това, което се е натрупвало с течение

на сюжетното време, е било не само способността на Индже да умира правилно, а също така потребността от смъртта му като ефект на колективното поведение. За митологичното (включително легендарното) въображение смъртта работи отзад напред, тя представлява механизъм за екстроприация на единичното тяло в контекста на груповите представи за него. Франк Рейнълдс и Ърл Уоу пишат за този „механизъм на смъртта" във връзка със сакрализирането на Абрахам Линкълн в Америка: „Смъртта на Линкълн разрешава всички конфликти, като издига народния герой до равнището на Велик баща. Този модел попада в представата за мъченика Христос. Трагичната смърт на Линкълн го превръща от сложно човешко същество в уникална фигура с религиозни конотации."[13]

Легендата става реалност само тогава, когато споменът за един човек успее да се „захване" в полето на (потребността от) конкретен тип митологични репрезентации, в някакъв вече готов легендарен модел. П. Бърк в своята книга за народната култура в ранномодерна Европа много добре показва как не най-заслужилите в историческо отношение, а най-потребните за легендарното въображение герои оставят следи във фолклора и масовата литература. Текстът *Йовков* познава този трансформативен механизъм и което е особено интересно, целенасочено му подражава. Нещо повече, на моменти той се идентифицира с него, сам играе ролята на колективното въображение, на „легендарния" механизъм. Само така можем да разберем един тип прояви, които иначе бихме били принудени да определим като лош фолклористичен вкус или тривиалност на литературното въображение. Ето например изразите, в които е представена растящата популярност на вече-героя Индже: „Крило бе Индже за всички слаби"; „Жетварките... пеят за Индже млада войвода, как води дружина от тристатмина; как гората и планината плаче за Индже... как милост има Индже за сиромаси..." И не само това, разбира се, в духа на фолклорно-шлагерната стилизация са издържани почти всички сцени от първата половина на разказа. Повече или по-малко съзнателно, наративът не подражава на фолклорния текст, той *става* фолклорният текст, прелива се в един диспозитив от „народни" представи, където за него очевидно попада и текстът *Ботев*. По същия начин, на същия принцип (в който действа като колективното несъзнавано на своето време) текстът *Йовков* използва – в други ситуации – други текстове.

Когато се случва известният скандал с Елин Пелин (който твърди, че драмата „Боряна" краде от неговите „Гераци"), Йовков е прав в едно: той не взема от чуждия текст (в този смисъл той не „краде"), а *става* текстът на другия и заедно с него – самият механизъм на способността да се мисли в митологични понятия и процеси, защото този механизъм не дискриминира наличните текстове в съответствие с имената, които стоят пред тях, а единствено според своята – по-голяма или по-малка – потребност от текстовост.

Още веднъж ще се върна към момента на легендарната смърт, защото именно тук се пресичат всички високи функции на мъжкия герои-

зъм. В тази позиция той обхваща черти от три различни парадигми на митологичното поведение и се проявява в тройната роля на цар, Избран и свещен обект. (Разбира се, че пресичането също има парадигмален характер и в никакъв случай не е откритие на текста *Йовков*; достатъчно е да си спомним Исус в апокалиптичната перспектива на неговото символично присъствие.) Дотук сме говорили сравнително по-подробно за двете последни функции, затова нека обърнем още малко внимание върху модела на „царското" поведение, още повече, че Едип също е цар, а Софокъл вижда това като неговата най-важна характеристика.

След случването на срещата между стареца и Индже текстът полага много и експлицитни усилия да облече своя герой в ролята на обичан цар, който умело „дои и пази" народното стадо. Един от мъдреците войводи, Никола Узуна (невъзможно е да не видим, че техните имена съживяват митоподражателния назоваващ импулс на Пенчо Славейков от „Кървава песен" и „На Острова на блажените": Никола Узуна, Вълчан войвода, Вълко Бинбиля...) се провиква така, че да го чуе не само Индже, но и най-недосетливият между читателите: „Ех, имала е царе и господари нашата земя и пак ще има. Индже да е жив!" Само страница по-нататък хората от Урум Еникьой решават да посрещнат своя освободител „с иконата на Св. Троица, с хляб и сол". Така, естествено, се посреща цар, и най-вече по този начин е бил посрещан руският Цар Освободител, особено в лириката на Вазов.

Сяро Барутчията, възрастен и препатил мъж, във всеки случай много по-възрастен от Индже, чака да се срещне с него в края на разказа и възбудено репетира какво ще му каже: „Сега ти крило си за нас, наш татко, дай да целуна ръката и краката ти. Дай, пък прави с мене каквото щеш..." Тези фрази почти съвпадат с ритуалното обръщение към престола в историята на руското царство, но също така могат стилистично да бъдат отнесени към молитвата, която започва с „Отче наш".

И така, точно преди момента на своята смърт Индже е вече ръкоположен в славата на земното царстване. Остава му да получи другото царство, легендарно-небесното, и точно затова е необходимо той да умре. Тук бихме могли да си припомним много известната идея на Канторовиц за „двете тела на царя". Когато изчезва първото – смъртното или политическото тяло на царя, остава да живее другото, сакралното тяло, което е всъщност колективна собственост, обект за проекция на групови интереси. Смъртта на „смъртното тяло" е важен ритуален момент в живота на групата хора. Тя, от една страна, „пуска в действие" механизма на легендарното отношение. От друга страна обаче, имплицира ситуативността на жертвоприносителното поведение – един модел в употребата на царските фигури, който има голямо значение според цялата теория и практика на миторитуалистичната школа и нейните влиятелни разклонения в съвременната антропология.

Р. Жирар, М. Делкур, Ж.-П. Вернан (да посоча само някои от най-авторитетните имена на френската школа) разбират Едип (както в мита,

така и в трагедията) като *pharmakos* или *scapegoat*, изкупителна жертва. Според Мари Делкур именно институцията на изкупителното жертвоприносяне обяснява „изхвърлянето" на детето Едип от един баща, наречен Laius или Publius, т. е. представител на народа, при това в общество с развит обичай да убива своите недъгави или болни деца в контекста на ритуалната представа жертва-чрез-заместител[14]. Няколко десетилетия покъсно Ж.-П. Вернан доразвива жертвената тематика в образа на Едип: „Обожествен владетел и pharmakos: това са двете лица на Едип. На тази двойственост се дължи енигматичният аспект, който обединява в него, като в двусмислена фраза, два противоположни образа, насложени един върху друг."[15] Към всичко това Жирар добавя идеята за генеративния характер на публичното насилие, което е в състояние да заздрави социалните връзки на колективен живот, а „квазирелигиозната аура на почитание"[16], която обгръща жертвата, лесно би могла да се трансформира в основа за легендарното отношение.

Ако тръгнем по този път, отново ще стигнем до „огромността" на насилието, което текстът *Йовков* влага във фигурата *Индже*, независимо дали това насилие се е случило преди или след първото откровение. Както в разказа „През чумавото", и тук е необходима изкупителна жертва, която да побере в себе си „греховете" на колектива, да се превърне в „отделим" диспозитив на злото в социалните отношения. Всъщност не само чумата (и болестта изобщо), но също така всяко голямо бедствие (даже когато има рационални причини) се тълкува от митологичното въображение като наказание за някакъв грях. Кърджалийските нападения са точно такова събитие, което търси своето обяснение в силата на съдбата. (По аналогичен начин текстът *Йовков* мисли войната.) То е предизвикано от желание за насилие и самт предизвиква желание за насилие, включително сред онези хора, които се оказват подложени на насилието. В този смисъл не бихме могли да намерим по-подходящ обект за жертвоприносяне от трансгресивната фигура на Индже, който представя насилието (и като водач на кърджалийските банди, и като човек, способен да го извърши) и в същото време успява да се издигне до ранга на полубожество, чието (само)убийствено жертвоприносяне може да сложи край на насилието – колкото като акт на желание за насилие, толкова и като огледален ефект в социалното поведение на групата от насилени. Сега вече можем да предположим, че всяка героична легенда изпълнява донякъде същата функция, каквато изпълняват Едип и Индже: от една страна, тя свързва хората, сред които става реалност, като им предоставя повод за групова гордост, желание да имат групова идентичност, и в същото време „отиграва", измества в плана на дискурсивното преживяване агресивните настроения и нагласи, които са неизбежна част от вътрешната икономия на всеки групов живот.

БЕЛЕЖКИ

[1] Изключение изглежда разказът „Кошута“, но там всъщност умира „лошото“ битие на героя мъж и той прехвърля прага на инициаторното поведение в брачен съюз.

[2] **Аристотел.** За поетическото изкуство. С., 1975, с. 81.

[3] Пак там, с. 80–81.

[4] **Bennet, S.** Tragic Drama and the Family. Psychoanalytic Studies from Aeschylus to Beckett. Yale University Press. Yale, 1988, p. 4.

[5] **Бърк, П.** Народната култура в зората на модерна Европа. С., 1997, с. 216.

[6] **Fromm, E.** You Shall Be as Gods. A radical interpretation of the Old Testament and its tradition. Holt, Rinehart and Winston. New York, 1976, p.1 57.

[7] **Битие** 9: 6. По-подробно вж **Weissler,** Chava. Voices of the Matriarchs. Listening to the prayers of early Jewish Women. Beacon Press., L., 1988, pp. 68–70.

[8] **Ricoeur, P.** Original Sin: A Study in Meaning. – In: **Ricoeur, P.** Symbolism of Evil New York, 1969, p. 282.

[9] **Graves, R.** The Greek Myths. Vol. 2. Penguin Books, L., 1960, p. 10.

[10] **Fedotov, F.** The Russian Religious Mind. Vol. 1. Cambridge University Press, Cambridge. 1966, p. 13.

[11] **Barth, K.** The Christian Understanding of Revelation. – In: A Reader in Contemporary Theology. SCM Press, L., 1967, p. 29.

[12] **Blochk, M.** Prey into, Hunter. The polititcs of religious experience. Cambridge, 1992, p. 5.

[13] **Reynolds, Fr.** Earle Waugh eds. Introduction. – In: Religious Encounters with Death. Insights from the history and anthropology of religions. Pensylvania and London, 1977, p. 9.

[14] **Delcourt, M.** Légendes et cultes des héros en Gréce. P., 1942, p. 102.

[15] **Vernant, J.-P.** Corps des dieux. – In: Le Temps de la reflexion. Vol. 7. Gallimard, P., 1968, p. 1271.

[16] **Girard, R.** La Violence et le sacré. Edition Bernard Grasset. P., 1972, p. 89.

Людмила Григорова
Институт за литература – БАН

Женски образи в белетристиката на Димитър Димов и Йордан Йовков

Параметри на модерното и класическото

В интереса на младия Димов към осъдените души, тези умни и покварени, изтънчени и егоистични, опустошени от амбиции и греховни желания герои, към тези фатални жени, превърнати от каприза си в жертви или убийци, можем да открием не само неговия парещ интерес към екзотиката, но и много от модерната мисъл, от есеистиката и романистиката на века... В дъното на неговото майсторство и художествен блясък винаги ще открием мислителя, ще открием нравствен патос. Това го сближава с традицията на Алеко Константинов, Пенчо Славейков, Йордан Йовков.[1]

Тончо Жечев

Димов е писател – *мислител*, психолог на модерната личност. Жените, които живеят в страниците на неговите романи и драми, са градски, столични, светски, но обременени от проблемите на модерното съзнание, от комплексите на подсъзнателното. От демоничната сила на страстите, които ги владеят. Техният чар е опасен чар, той е пропит със сладката отрова на *порока*. Те са напълно противоположни на Йовковите жени например, които дори когато са *греховни*, са носителки на градивното, на облагородяващото начало. Най-очебийният пример – Албена. И докато Димовите жени са рожби на салоните, Йовковите живеят в лоното на природното и патриархалното. Техният морал, дори когато се бунтуват срещу него, е все пак моралът на патриархалната българка.

Ако потърсим и по-широки измерения за светския кръг на Димовите женски персонажи – извън ареала на литературата, в българското изобразително изкуство например, ще открием любопитни съответствия не толкова у майсторите на портретния жанр, а в платната на един художник, който не е в първата редица, ала в серия картини създава определен тип на светската и полусветска жена от 30-те години. Става дума за Асен Василиев, чиято ретроспективна изложба по повод 100-годишнината от рождението му ме наведе на мисълта за подобни съпоставки. Той рисува индивиди, които с облеклото си и грима си стоят на грани-

цата между тъй наречените почтени и леки жени. Неговите портрети „Приятелки“ (1936), „Черната шапка“ (1934), „Черната ръкавица“ (1935), „Две приятелки“ (1930) и др. са особено характерни с типажа си. Тези жени са изобразени обикновено на журфикс, наредени на маса, на която пият кафе или гледат на карти. С шапки с воалетки, с ярък руж на колелца върху бузите, с вежди, нарисувани във форма на дъга или изтеглени встрани като хищни птици, с рюшчета, с лимби, с ярки прозрачни рокли. Този повишен интерес към тоалета и аксесоара на женските персонажи е особено характерен и за Димов – според негови изследователи и близки по времето, когато пишел „Поручик Бенц“, обичал на прелиства модни журнали, излизали около Първата световна война – т. е. времето на сюжетното действие в романа. Не само облеклото и прическата на Елена Петрашева, но дори бижутата и парфюмът ѝ (Ориган) са характерни именно за този период. Същото важи и за Адриана, за Зара и за Ирина. Ако искаме обаче да извикаме във въображението си един живописен портрет на Елена Петрашева например, в никакъв случай това не би бил портрет, подобен на онези, които рисува Асен Василиев: празни погледи и замръзнала гримаса на преситени самки, чиято отпуснатост и безразличие са само маска. Лично аз си я представям по-скоро като „Кармен“ (1910) или като една от младите дами в картината „Пред бала“ (1912) на Елена Карамихайлова, въпреки че тези лица не носят белезите на разгул и сатанински страсти. А и Елена дори външно не е така романтична – тя прилича „на ангел и на демон“ едновременно. Не случайно, когато мисли за нея по един или друг повод, Бенц често повтаря думата *фатална*, като я заменя и с нейния синоним *гибелна*: „... тя знаеше, че е лекомислена и гибелна...“[2]. Още в началото той предчувства, че тази жена е „самата съдба, взела човешки образ, за да причинява нещастия“[3].

Без да подозира, Бенц попада в семейство, където шпионажът е modus vivendi. Братът на Елена – ротмистър Петрашев, почти не крие, че е офицер от разузнавателната служба. Впоследствие читателят осъзнава, че и Елена вероятно е кадър на разузнаването – тя помага на брат си, като омагьосва германските офицери с левантинския си чар и те си отиват от срещите с нея „развълнувани, с горчивия вкус на красотата ѝ“[4]. Ето го впрочем нейния портрет – така, както го възприема Бенц: „Лицето ѝ, извърнато към него, запазваше оная чаровна усмивка, която му придаваше нещо безсмъртно, красиво и гибелно, като идеално понятие за женственост...“ То „наподобяваше лицата на жени..., които се раждат, за да бъдат обожавани, ревнувани и убивани.“[5] Този образ може би е послужил в някаква степен за прототип на тайнствената германка – шпионката от разказа „Севастопол, 1913 год.“, печатан през 1940 г. в „Литературен глас“ и през 1942 във в. „Мир“ – вече под наслов „Шпионката“. А може да се предположи и обратното: че шпионката от разказа „Севастопол...“ е прототип на Елена Петрашева – т. е. че разказът е писан по-рано и е легнал в основата на романа, въпреки че е пуб-

ликуван след него[6]. Така много си приличат двете като типаж – красиви, интересни и загадъчни, с подчертана склонност към авантюри. И най-важното: тези „прокълнати жени съдържат елемент на опасност, зад който стои смъртта..."[7].

Димовите жени носят порока в сърцата си – той е заложен в самата им природа. Това се отнася до Елена, Адриана, Фани Хорн, Зара. Случаят с Ирина е по-различен. Тя се превръща в платена жена, след като става любовница на Борис и се обвързва плътно с „Никотиана" и Немския папиросен концерн. „Нещо топло и нежно бе изчезнало завинаги от личността ѝ" – пише авторът. А това е така, защото Ирина (и Борис) са се родили в един свят, чийто „морален закон им е вече чужд, той става пречка за техния индивидуализъм, за техните егоистични стремежи, за тяхното желание да се осъществят като личности. За тях става примамлив светът на „Никотиана", там няма морални предразсъдъци, условности и задължителни нравствени норми, там няма прегради за личната воля, там всичко се решава от силата, от енергията, с която е изпълнен човек..."[8] И ако за Ирина – поне в началото – е вярно, че „С горещата ѝ кръв бе сраснал здраво инстинктът за почтеност, който ѝ забраняваше сладострастие без любов", впоследствие тя постепенно се превръща от пестелива и скромна приятелка в „разточителна метреса", която тепърва „щеше да покаже капризите си".

Като художник Димов не го привличат нравствените и уравновесени личности. Той търси „низвергнати жени", които „не искат и не могат да се надяват на прошка". Те – и Елена, и Адриана, и Фани, а по-късно и Ирина, съзнават напълно моралната си опустошеност. Нещо повече. Те сякаш се опиват от нея. Елена Петрашева например се гордее с пороците си, тя им се любува и изпитва истинско удоволствие да говори за тях, като ги преувеличава, „повдига ги на степен".

* * *

И много от Йовковите жени са „грешни". Женда, Албена, Славенка са грешници от гледна точка на патриархалния морал. Но грехът, за разлика от порока, съдържа елемент на неволност. Затова при него има някакво място за опрощение. При порока – *не*, или почти *не*. *Грешниците* Албена, Славенка, осъзнавайки греха си, носят в душата си и своето разкаяние. Друг въпрос е дали имат нравствени сили за изкупление.

Димовите жени са безнравствени. Така например Елена Петрашева ни изумява особено във финалните страници на романа, когато тя, не можейки да победи честолюбието си и „тъмния си левантински гняв" заради ударената плесница, предава Бенц на френските окупационни власти, представяйки го за шпионин, поради това, че е разкрил евентуалната ѝ интимна връзка с капитан Лафарж. А Бенц е дезертьор. Заради любовта си към нея остава в България и тук намира смъртта си. Ала нейното позорно (от гледна точка на морала!) деяние е може би само професионален ход на една виртуозна шпионка, която през цялата вой-

на вероятно е служила на французите. На собствената си родина в известен смисъл – нали по майка е французойка! Реално погледнато, Елена е особено подходяща за подобна роля. Като повечето Димови жени, тя е дърво без корен. За нея няма нищо свято, тя няма нужда от човешка топлота, от милосърдие. За нея и любовта не съществува – тя се е превърнала във флирт. Елена търси само тръпчивия вкус на поредното приключение.

У Димов, особено в по-ранните му произведения, витае дух на съдбовност и катастрофичност. Неговите жени са гибелни и защото са изкусително красиви. Под външния лик на Афродита обикновено се крие коварството на Далила. Особено Елена – един типично Вайнин-геровски конструкт на младия Димов, побрал в себе си толкова чернилка, че в действителност това е образ-идея. Този женски тип присъства във всичките му романи, но у Фани Хорн и особено у Ирина той придобива много по-мащабни измерения и е по-богато нюансиран. Към жизнената съдба на Ирина авторът е особено съпричастен. Той я кори заради суетността и пристрастието ѝ към лукса, той страда, заради избора ѝ да бъде метреса на милионер, да се продава като Зара, но същевременно не може да я спаси от трагичния ѝ край. Тя е нравствено и исторически обречена. Ала в неизбежността на този трагичен финал има достойнство. Достойнството на същество, което иска да приключи с живота тъй, както подобава на характера и личността ѝ. И ние, както и писателят, изживяваме болезнено гибелта ѝ, защото сме обичали у нея моминската ѝ чистота и непоквареност, здравата ѝ природна красота, „вечната женственост“, която остава недосегаема дори за порока.

* * *

При Йовков физическата красота на жената има особен, надморален статус. Тя е издигната до висотата на идеал. Той, художникът хуманист, не е морализатор. Без да оневинява своите героини заради техните простъпки и грехове, Йовков се мъчи да ги разбере. Освен физически красиви Албена, Женда, Славенка са и душевно щедри. Към тях природата е била великодушна, но животът – скъпернически несправедлив. Хубавиците Албена и Женда са омъжени за нелюбими мъже – Куцар е грозен и сакат, Вървбан е тромав, с мрачен характер. И тъкмо поради това Йовковите жени живеят в света на мечтите. Те търсят някаква висша справедливост, някакъв морален коректив. И най-вече онова, което така много им липсва в ежедневието – Красотата.

Димов обича своите героини, страда заедно с тях, но това не му пречи да ги изобразява в реалните им измерения, да ги оценява, без да ги идеализира. Техният свят не е Йовковият – в живота им прагматизмът заема твърде важно място (Фани Хорн прави изключение). Димовите светски хубавици сякаш не умеят да се радват дори на своята красота безкористно – поне не в този смисъл, който Кант влага в схващането си за вкуса, т. е. за естетическото като лишено от всякакъв интерес. Като ис-

тински чеда на своя прагматичен век, те твърде добре знаят практическата цена на красотата си и знаят как да я използват.

* * *

Димов и Йовков са майстори на детайла, на психологическия детайл. Техният психологизъм е различен, но има помежду им нещо общо, което ги сродява. Така например и двамата обръщат особено внимание на смеха на своите женски персонажи – тази най-човешка проява на човешкото. Както и на гласа им. На много места в „Поручик Бенц" Димов описва въздействието на гласа и смеха на Елена – всеки път така различни, така богато нюансирани, че представят различни страни от личността ѝ. Не случайно женското ѝ обаяние идва до голяма степен от необичайното въздействие на гласа ѝ – на неговите дълбоки и топли модулации. А съприкосновението с нея е замайващо и поради смеха ѝ, който „замираше изведнъж, като оставяше след себе си тъжна пауза, защото с него замираше и чаровното движение на устните ѝ... Тя се смееше с лицето си, с очите си, с движенията си, като че искаше да се наслади на всичката пълнота на смеха си"[9]. Освен смеха и гласа, очите и погледът са онзи ключ към Димовите енигматични жени, който може поне отчасти да разкрие съкровените им тайни. В погледа на Елена – „отпуснат и златист, в чиято нежност имаше нещо страшно", е отразена цялата ѝ същност на фатална жена.

В разказите си, в романа „Чифликът край границата" Йовков е създал свой тип на идеалната женска красота, от който неговите персонажи почти не се отклоняват: у Рада, Женда, Нона, Сарандовица, Славенка очите са черни (като цвят) и светли (като излъчване). Млади и жизнерадостни по природа, те огласят всяка страница със звънкия си смях. Смехът е елемент на тяхната съблазън. Затова и Йовков така детайлно описва смеха на своите героини, който може да бъде и само усмивка[10]. Колко различни състояния изразява той! Женда се смее, когато за пръв път среща козаря Марин и светлина залива очите ѝ. Тя се смее и когато е сама, и когато прекосява поляните с хурката си. Тя се радва като дете на накитите, подарени ѝ от керванджията – очите ѝ светят, смеят се и те.

Но Йовковите жени, както и Димовите, не носят щастие на влюбените в тях. Затова Нона предупреждава Галчев още в началото: „Който се е влюбвал в мене, не е пащал добро. Един падна от мотоциклет, друг падна от трена." А нима същото не се отнася до Елена Петрашева? Тя е като пеперуда с отровни криле, които умъртвяват всичко живо, полепило се по тях. Колко мъже загиват заради капризите и непостоянството ѝ!

Като избира смъртта, Нона се превръща в истински трагична героиня. Каквато е и Антица.

* * *

У Йовковите жени има нещо самодивско. Димовите са излезли сякаш от страниците на модерните западни романи. По природа те са космопо-

литни. С изключение на Адриана и Ирина, те са или чужденки (Фани Хорн, Пилар, доня Инес, Канделита), или в жилите им тече и чужда кръв – рожби от смесен брак (Елена Петрашева). Няма друг български писател от неговия ранг, който е толкова отворен към света. Димовият свят е светът на големия европейски град. Йовковият – на българската природа, на селото, обвеяно с легенди и митове, забулено в тайнственост.

У Йовков конфликтът има по-затворен характер – той се разразява обикновено в класическия любовен триъгълник. Той е буря в чаша вода. У Димов е разгърнат на широк епичен фон. И това безусловно засилва трагизма му – безнадеждната и неосъществена любов на Фани Хорн към монаха Рикардо Ередиа придобива по-монументален и трагичен характер на фона на Испанската гражданска война, в кошмарната обстановка на лагера за тифусно болни в Пеня Ронда. Без тези епични събития, наситени с драматизъм до краен предел, трагизмът на нейната любов би загубил своята величественост и би издребнял.

Дори когато са трагични, Йовковите жени ни обливат със светлина и тяхната печал е светла. Тя не потиска, „не остава смут в душата“ (Г. Цанев). Димовите жени са монументално-трагични – от тях лъха суровата романтика на валкириите и величавата трагика на Апокалипсиса. Епичният размах на въображението и суровият драматизъм на конфликтите на места придобиват дюреровско звучене, особено в „Осъдени души“ и „Тютюн“. Мрачна романтика вее от Фани Хорн в това фанатично преследване на целта – образът на Ередиа непрекъсното се мярка в съзнанието ѝ като примамливо видение, което я изгаря. Само младата Ирина прави изключение в това отношение. Нейната романтичност безусловно е резултат на средата, в която е израснала: малкото планинско градче, гимназията. И несъмнено – романите, които обича да чете. Макар и не от най-добро качество, те формират също характера ѝ – в приключенското четиво има романтика. „Тя четеше всичко безредно и страстно, поглъщайки отровните страници, които ѝ разкриваха чужди, недостъпни светове. Тези светове я привличаха и омайваха с фалшивите усилия на героите си да се спасят от себе си, с упадъчната красота на драмите и пороците си.“[11] Преглъщайки засегнатото си честолюбие на пренебрегната веднъж жена, Ирина става любовница на Борис не само поради неизживения си копнеж към него, не само поради суетната гордост, че е предпочетена от преуспяващ финансов магнат, но и поради любопитството да стане част от една непозната и бленувана среда, да стане своя в един недостъпен, но мечтан свят“[12].

Елена Петрашева и Адриана са лекомислени – тях ги привлича пикантното в бъдещата авантюра. Докато Фани Хорн и Ирина са безспорно трагични натури. За Йовковите жени – за Албена и Божура, за Рада и Тиха, любовта е съдба и прокоба. Но те живеят в лоното на патриархалния бит и нравственост – в един свят на духовно и душевно здраве. За тези жени са непознати болестите на модерните времена – тютюнът, алкохолът, наркотиците. Затова пък Димовите жени са тяхна жертва.

Конфликтите на модерната личност със самата себе си разпъват на кръст душевността на неговите персонажи. Прав е Ст. Каролев, който в очерка си за Димитър Димов пише, че той има „зорко, набито око за вътрешната динамика на психическия живот", че „може да проследи тайнствените пътища, по които съчувствието преминава в омраза, омразата се сменя от угризения, угризенията – от презрение...; може да осветли преливанията на злобата в нежност и на нежността в злорадство"[13]. Не можем да не се съгласим и с констатацията му, че досега „Никой в българската литература не е проникнал така дълбоко в противоречията, в „диалектиката" на любовната страст, в изненадите ѝ, абсурдите ѝ, в логиката ѝ въпреки тези абсурди"[14]. Тези особености на таланта на писателя намират отражение в цялостната му „изобразително-изразна система". Авторът обича да анализира – пряко и косвено – постъпките на героите си, да ги оценява в нравствен и психологически план. Неговата „ангажираност" с техните прояви се определя от високия градус на емоционалната му природа, който се отразява и на поетиката му: градации, повторения на типично димовски епитети: нервната, „южна и пламенна" красота на монаха Рикардо Ередиа, „фанатичният огън в очите му, аскетизмът на тялото и душата"[15], както и съвършенството на лицето – „смущаващо, греховно, почти *кошмарно* красиво"[16], влудяват Фани. Това лице я привлича неудържимо „като пароксизмите на самата Испания". В него има „нещо екзотично и тайнствено..., наситено с *черен* магнетизъм..."[17] (к. м. – Л. Г.). Някои от тези епитети в различни комбинации („кошмарна красота", „магнетична демонска сила") можем да срещнем и на други места (на с. 217 напр. от цит. изд.).

Динамизмът на Димовото въображение, което търси натури екзалтирани, с полярни чувства и настроения, натури на крайните и съдбовни решения, намира отражение и в тая наситеност на преживяванията на неговите литературни персонажи, които писателят майсторски пресъздава не само със средствата на класическото повествование, но и на модерните наративни техники. Дори в някои Димови страници от „Осъдени души" например *вътрешният* монолог, който понякога преминава във вътрешен диалог, започва да тежи (преживяванията на Фани в палатката пред трупа на Мюрие). Както и в „Роман без заглавие" – вътрешните монолози (и диалози) на Гайтанов на места заемат цели страници. (Въпреки че те допринасят в голяма степен за пресъздаване „сложните извивки на душевния живот" на литературните прсонажи!) Ами мисленните спорове на Адриана със самата себе си, нейните „за" и „против", дали да предприеме офанзива по отношение на Адамов, като отстрани годеницата му, или да остави тези млади хора на мира! У нея се конкурират два гласа: мрачен, който ѝ внушава да бъде безогледна, и светъл, който я съветва да обуздае безразсъдната си авантюра още в самото начало. Борбата между тези гласове намира израз и в двойствения диалог между Мария и нея в сладкарницата. Такъв диалог е използван и в „Тютюн" – между Зара и Мария във вилата на татко Пиер, както и между

Костов и фон Гайер за мястото на „Никотиана“ в доставките на Немския папиросен концерн при новите военни условия.

„Тютюн“ е произведение, което прави впечатление с блестящия си диалог: стегнат, съдържателен, динамичен, с голям вътрешен заряд. Той, наред с драматизма на сюжетното действие – с неговата максимална концентрираност и дълбоки психологически сондажи, е още едно доказателство, че писателят е бил вече творчески подготвен за бъдещите си изяви на драматург. И действително. В *драматизма* е съсредоточена цялата енергия на героите му. Той е най-същностният елемент на душевния живот на неговите необикновени и сложни личности. Както критиката отдавна е забелязала, Димов не проявява интерес към обичайното и делничното, той страстно търси изключителното, необичайното, *парадоксалното*. Парадоксът, не само като стилна фигура, но като житейска и творческа позиция, заема почетно място в неговите произведения (особено в диалога на пиесите му). Но и романите му са богати, освен на парадоксални жестове, и на парадоксални ситуации (поведението на Фани Хорн в съда например, където тя казва истината единствено за да спечели Ередиа, призовал я сам за свидетел: „Желанието да каже истината не бе нищо друго освен подлост, освен сметката на страстта ѝ, която искаше да предразположи монаха към себе си... Тя съзна изведнъж..., че в тоя момент нищо не би го отвратило повече от личността ѝ, нищо не би попречило повече на бъдещите ѝ планове, ако потвърдеше лъжата на Джек, на Клара, на Мюрие...“[18])

* * *

Йовков е повествователят от класически тип. Макар че в „Чифликът край границата“ има и вътрешни монолози, тук те имат все пак *епизодичен* характер: Нона като в унес анализира поведението на покойната си майка и се мъчи да открие загадката на магнетичната ѝ сила, която я прави фатална жена, щом като омагьосва мъжете и ги държи във властта си до гроб. Но тази сила вероятно идва не само от хубостта и обаянието ѝ, а и от душевната ѝ щедрост и благородство. „Гърдю не току тъй беше убил Якуба, но той не обир е искал да прави, когато са го хванали със стълбата под прозореца на майка ѝ... „С Антица си бяха дали дума“ – казваше Кутмака. Отхвърлила ли беше Антица тия кратковременни връзки, или и отпосле му е давала някакви надежди?... А дядо Христо? Случайно ли е туй, дето той от двадесет години е напуснал жена, деца и не се е връщал при тях? Защо е тая скръб в очите му и защо тъй често приказва все за нея, за Антица? А Кутмака? И той през целия си живот се е въртял около чифлика като вързан.“[19]

Такива монолози се срещат и в разказите на писателя. Във „Вълкадин говори с бога“ прочутият вътрешен монолог – изповед и укор едновременно е изграден от реторични въпроси, често градирани.

И мислите му – не от вчера, не от онзи ден – също като нишка от чекрък, която нито се е скъсвала, нито се е спирала, се занизаха пак в ума му:

„Кои са тез, дето съдят на хората и редят световните работи, кой им дава таз сила, имат ли господ? Не са ли родени и те от майка и няма ли да умрат, като всички хора? (...)

Кой хвърля брат против брата и син против баща? Защо доброто го няма, а злото се шири? (...) Защо, господи? Защо?..."[20]

Съзвучни с тревожните размисли на Вълкадин са и мислите на най-младата му снаха – Милена. Тази, която той най-много милее, защото е родствена нему душа – чувствителна и нежна. Те са пресъздадени и чрез напрегнатия, с множество повторения и градации диалог, но и чрез вътрешен монолог, ала косвено, чрез непряка реч, при която авторът сякаш се е слял със своята героиня, използвайки нейния глас, нейния начин на изразяване:

Какъв благ, какъв мъдър човек беше едно време свекър ѝ – мислеше си тя. Колко шеги е правил, колко са се смели. Ох, то неговата и нейната мъка са като морето големи – що да се прави, станалото станало, умрелия от гроба няма да се върне. Защо бяга от нея, защо не ѝ продума? (...)

– Тейко, чакай... Що бягаш от мене? Тейко, моля ти се, тейко (...)

– Човече, продумай ми! (...) Що бягаш от мене?[21]

Женските портрети у Димов и Йовков се изграждат не само с характеристиките на повествователя. Те се дообогатяват и от другите литературни персонажи. Така например за роднините ѝ от село Ирина е поддържана жена. И само толкова. За влюбения в нея Динко тя е непостижимата любима, жертва на съблазните на света, в който живее. Ала въпреки поведението си на „жена-паразит" тя привлича фон Гайер с умението „да спасява винаги част от достойнството и гордостта си"[22]. Дори Павел при мимолетната им среща във вилата в Чамкория успява да забележи, че въпреки покварата „в красотата ѝ прозираше нещо здраво, топло и нежно, което изглеждаше несвойствено на света, в който живееше"[23].

Божура, Рада, Албена също се оглеждат в много очи. И затова тези портрети са така различни и пъстри. Албена е такава, каквато я вижда и възприема авторът – грешна, но хубава. Тя е и такава, каквато я виждат Куцар, Нягул, Сенебирски, дядо Власю. Каквато я възприемат съседките ѝ и баба Мита (примерите са взети от драмата „Албена"). Ами Сарандовица? Този пленителен женски образ в колко мъжки очи се плакне? Ами Женда? Една е тя за Върбан, съвсем друга за Марин или за керванджията. Ами за баба Ана?

* * *

И двамата писатели създават образи на жени, които възстават срещу собствения си обществен статус. У Йовков бунтът е преди всичко срещу семейния хомот, защото патриархалната българка се осъществява единствено в семейството. Извън него тя няма социално битие. Тя се бори за правото си на свободен избор в любовта, тъй като в патриархал-

ния бит браковете са се сключвали или по сметка, или „по разум“. На най-чувственото от всички човешки чувства селянинът е гледал с подозрение, смятал го е за глезотия. Веднъж главена за един и нему дадена, жената е трябвало да „свикне“ с него и да го залюби. При Йовков обаче се срещаме с изключенията. В неговите произведения любовта влиза в конфликт със самата себе си, тъй като „освен любовта, предявяват своите изисквания и права и останалите житейски отношения, и вследствие на това те могат да наскърбят страстта на любовта в нейното единовластие“[24]. Според „номенклатурата“ на Хегел можем да квалифицираме любовта у Йовковите жени като *романтична*. „Тя е само личното чувство на отделния субект, което се показва изпълнено... само със собствената си индивидуалност (Selbst), която иска да получи чувството обратно, отразено от една друга индивидуалност.“[25]

Албена, Женда, Славенка са осъзнатите жени-личности. Те са бунтарките. Те са багрянинските *кукувици* – ненаситени, ненаживяни („Кукувица“ е включена в цикъла „Старонародни образи“, чиито стихотворения по народни мотиви безусловно се родеят с Йовковите „Старопланински легенди“):

...няма нивга аз гнездо да свия,
рожби румени да ти отгледам,
в къщи край огнището да шетам...
Мен ме е родила сякаш веда
и ме е прокобила несрета. –
Дай ми мене по света да скитам,
дай ми сборове, хора, задевки.

Моите очи се ненаглеждат,
моите уши се ненаслушват...
(„Кукувица“)

Да, такива са Йовковите жени – твърде малък, твърде тесен е за тях светът. По-важното е, че още тогава, в своето време са го осъзнавали като такъв. И тяхната волна душа е въставала срещу оковите му – брачните и обществените, възставала е срещу моралните норми на селската задруга. При Йовков тези жени условно можем да разделим на два основни типа: едните като Албена, Женда, Сарандовица, Славенка – непокорни и свободолюбиви – жени, които обичат „самата любов“. Те не могат да принадлежат на един мъж. Те са фатални, както и Димовите жени, които обикновено живеят извън брак. Ако има такъв, той е или случаен, или те нарушават неговата „святост“ без угризения (Нина – „Жени с минало“, Глафира – „Виновният“). И другите обаятелни Йовкови жени: Рада, Божура, Тиха. Те се жертват заради любимия, заради единствения. Трагизмът им е част от характера и е природно предопределен.

Димовите женски персонажи, които обичат да се самоанализират и дори самобичуват, изживяват болезнено трагичната си участ и защото я осъзнават, и главно защото знаят, че нямат нравствени сили, за да я променят. Ирина например много добре разбира, че е прахосала живота си, както тя се изразява, *безумно*. И Елена, и Адриана, и Фани често се възприемат като дрипи, като уличници. Тук искам да обърна внимание върху едно наблюдение на Тончо Жечев в книгата му „Българският роман след Девети септември“[26]. Той отбелязва, че в по-ранните си произведения („Роман без заглавие“ например) Димов съсредоточава интереса си главно върху биологичното израждане в средите на българските индустриалци – размишленията на стария Гайтанов по повод поведението на дъщеря му: „Откъде бе дошло това разкапване у Адриана?“ „Върху същия предмет – пише Т. Жечев – напрегнато разсъждава и авторът: „Дали поквarата ѝ не се коренеше в кръвта на прадедите, които отначало бяха търгували с гайтани, след това лихварствували, а после основали предачни и тъкачни фабрики?... Не, в нея имаше нещо ново, придобито, поквара, която липсваше в прадедите ѝ.“[27] Тончо Жечев отбелязва, че по-късно, в „Тютюн“ например, проблемът за физическия разпад е почти изоставен въпреки „така удобната за мотива на биологическото израждане дъщеря на татко Пиер Мария“. Защото: „Акцентите ясно и недвусмислено са сложени върху проблема за социалното израждане, моралното и политическо дегенератство...“[28]

Впрочем при Димов нравственото и биологичното израждане взаимно се обуславят (най-ярък пример е Фани Хорн). Нито Елена, нито Фани, нито Мария, нито дори идващата от социалните низини, но бързо адаптирала се към хайлайфа Ирина, да не говорим за Нина и Мери, или пък Глафира, осигуряват биологично продължение на рода. При тях майчинският инстинкт е закърнял до такава степен, че те не страдат ни най-малко от своето безплодие, именно защото са се превърнали – тук Т. Жечев е абсолютно прав – в социални и нравствени дегенерати. И както би трябвало да се очаква, Димов става не само техен анализатор, но и техен обвинител в резултат на своя „интелектуално-философски, моралистичен подход“[29].

При Йовковите жени няма нищо подобно. Дори най-прелъстителната – изкусителката Женда, е оневинена донякъде от самия писател, тъй като такива жени са деца на природата, те се покоряват сляпо на естествените си инстинкти и представите им за добро и зло са подчинени до голяма степен на тях. Това са хора, които не познават законите на етиката, законите на нравствеността. Те изпълняват или нарушават правилата за поведение на обичайното право. Техният трагизъм идва от разминаването между желаното и действителното, между златните сънища на копнежа и повелите на суровия живот, в който е съдено да мине младостта им.

Димовите жени са гибелни и защото са порочни: и Елена Петрашева, и Адриана, и Фани Хорн. Тези жени обаче се отличават много от са-

лонните дами на Протич и Д. Шишманов. Димовите светски лъвици са умни и образовани. Въпреки че не са професионални интелектуалки, светят с интелектуален блясък и остроумие. Димов е създател на жената *хетера* в нашата белетристика. Типичен пример е Фани Хорн. Тази духовна и съсловна аристократка изненадва с хуманитарната си култура и философска ерудиция: диспутите ѝ с отец Оливарес върху Хегел, споровете ѝ с Ередиа за природата и смисъла на християнството и мястото на йезуитския орден в него. Ирина също води интелектуални спорове с фон Гайер за „същността" на немския дух. Но всички тези изключителни жени стават жертва на своите сатанински страсти. Фани например удивлява дон Луис Ромеро със своеобразната си красота, в която прозира „финесът на интелигентно същество", с остатъци от „дива, но угаснала вече пламенност". Такава я вижда той след кошмара на Пеня Ронда, след смъртта на Ередиа, когато се е предала изцяло във властта на морфина. Подчертано хазартен тип, тя е загубила всичко, на което е залагала. На нея не ѝ остава нищо – никаква утеха, освен еуфорията на отровата, бавния, но сигурен път към смъртта. Но тя привлича дон Луис с изискания си художествен вкус и главно с това, че у нея няма „нито следа от кухата филмова красота на светска глупачка"[30]. Когато я вижда за първи път в хотела, въпреки разрухата, предизвикана от морфина, Фани изглежда „необикновено красива в гордостта, студенината и меланхолията си, в тая затвореност, присъща на англичаните, чиято упоритост оставаше дори всред разложението и дрипите на порока. Имаше нещо разкъсващо и тъжно в контраста между безгрижните маниери, които симулираше, и вътрешната драма на личността и за първи път в живота си Луис виждаше такава трагична фигура"[31]. Парадоксалното в случая е, че увлечението на една умна, но богата и разглезена жена, започнало като обикновен флирт, впоследствие се превръща в такава велика любов, която е готова на най-голямата саможертва. И по димовски завършва като *антична* трагедия. Но защо тази любов не донася удовлетворение, защо дори духовно преродилата се Фани не изпитва щастието на любовната взаимност? При Димов това разминаване между красивото (Любовта) и нравственото сякаш е закон. И не само в „Осъдени души". Така е във всичките му произведения. Това е принцип на неговата поетика. Както в цялото изкуство на модернизма, така и тук не може да има друга развръзка за неговите литературни персонажи, чийто свят е свят на морална разруха. В този свят Красотата е анатемосана. Ала като писател хуманист той е убеден, че ако красивото и доброто не винаги могат да съжителстват в хармонично единство в живота на отделната личност, в сферите на *идеала* те би трябвало да се допълват.

* * *

И при Йовков красотата не носи щастие, но тук не може и дума да става за някакъв декадентски разрив между красиво и добро. „Красотата и доброто са различни неща, както са различни грозотата и злото. Те са

понятия от различен порядък в ценностната скала на Йовковия свят."[32] И действително. За Йовков красотата и любовта са *отвъд* доброто и злото – те са мярка на самите себе си. Затова така добре познатият ни словесен щрих от портрета на Албена, който в *едно* изречение казва не само най-важното в разказа, но съдържа и авторовата оценка: „Грешна беше тая жена, но беше хубава", не трябва да се тълкува буквално – като извисяване на красивото за сметка на нравственото, а в един по-широк общочовешки план – като „търсене на по-широки хоризонти за естетичното". Защото с тази фраза Йовков вече е простил на Албена, както са ѝ простили съселяните ѝ. Както сме ѝ простили и ние. Димов има по-диференцирано отношение към своите женски персонажи – личности със сложна душевност и още по-сложна съдба. Но и те са белязани с неговата писателска симпатия и човешка съпричастност – тези порочни души са болни души. Той ги дарява със своята любов, защото всички те са негови рожби. Може би ги обича дори повече от другите – душевно здравите – така, както всеки родител обича с особена нежност своето болно и злочесто дете.

БЕЛЕЖКИ

[1] **Димов, Д.** Поручик Бенц. С., 1971, с. 84. (Вж и с. 26, 47, 49, 68, 179 и др.).

[2] Цит. съч., с. 89.

[3] Пак там, с. 84.

[4] Пак там, с. 125.

[5] Пак там, с. 69.

[6] Подобно предположение изказват Любен Георгиев и Кръстьо Куюмжиев в монографиите си, посветени на Димитър Димов. Макар че Е. Иванова например се противопоставя на това становище в книгата си. Вж **Иванова, Е.** Димитър Димов. Автор. Време и герои. С., 1985, с. 10–11. Авторката се позовава и на спомен от Калина Малина. Вж Димитър **Талев**. Светослав Минков. Димитър Димов. В спомените на съвременниците си. С., 1973, с. 571.

[7] **Димов, Д.** Севастопол, 1913 год. – В: *Димов, Д.* Съчинения. Т. 4. С., 1975, с. 257.

[8] **Куюмджиев, К.** Димитър Димов. Монография. С., 1987, с. 251–252.

[9] **Димов, Д.** Поручик Бенц. С., 1971, с. 11.

[10] А за това, колко голямо значение отдава Толстой например на усмивката, можем да прочетем в неговото „Детство": „Струва ми се, че само в усмивката е онова, което наричат красота на лицето: ако усмивката разхубавява лицето, то е прекрасно, ако тя не го променя, то е обикновено, ако го разваля, то е грозно." Вж **Толстой, Л. Н.** Събр. съч. В 14 т. Т. 1. Детство. Юношество. Младост. С., 1956, с. 88.

[11] **Димов, Д.** Тютюн. С., Книгоиздат. къща „Труд", 1996, с. 10.

[12] Вж по-подробно по този въпрос **Чобанов, Г.** Другите светове и техните завоеватели. – *Летописи*, 1997, №1–2, с. 188–200.

[13] **Каролев, С.** Близки и непостижими. С., 1996, с. 200–201.

[14] Пак там, с. 201.
[15] **Димов, Д.** Осъдени души. С., 1970, с. 101.
[16] Пак там, с. 82.
[17] Пак там, с. 101.
[18] Пак там, с. 113.
[19] **Йовков, Й.** Събрани съчинения. В 7 т. Т. 5. С., 1956, с. 231.
[20] **Йовков, Й.** Цит. съч. Т. 4, с. 129–130.
[21] Пак там, с. 132–133.
[22] **Димов, Д.** Тютюн. С., 1996, с. 476.
[23] Пак там, с. 355.
[24] **Хегел.** Естетика. Т. 1. С., 1967, с. 752.
[25] Пак там, с. 754.
[26] **Жечев, Т.** Българският роман след Девети септември. С., 1980. 207 с.
[27] Пак там, с. 53
[28] Пак там, с. 61.
[29] Пак там, с. 59.
[30] **Димов, Д.** Осъдени души. С., 1970, с. 63.
[31] Пак там, с. 27.
[32] **Станков, И.** Йовковото творчество. В. Търново, 1995, с. 109.

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

Цвета Трифонова
Институт за литература – БАН

Сага за отсъстващата книга – романът „Война“ от Яна Язова

Биографията на това произв едение е знаково претоварена, сумираща многобройни смисли и значения. Исторически, етнохарактерологически, социалнополитически, литературноисторически и екзистенциални контексти обгръщат текста, притиснат тежко в мълчание и забрава повече от половин век. Необходима е енергията на един Г. С. Раковски, за да може да извлече от мрака на неизвестността поредното в българската литература „житие и страдание“ на българския писател. Ако не с друго, този ръкопис се родее с митарствата на прочутата Софрониевата книга от създаването ѝ през 1806 г. до появата ѝ на страниците на в. „Дунавски лебед“ през 1861 г. Не са много заглавията, орисани с такава знаменателна биография, далеч преди да са се превърнали в реален факт на културния живот. Образно бих ги определила като литературни охлюви, носещи на гръб огромната си къща, в която са се напластили отражения от битието и от психологията на българина в течение на цяла историческа епоха. Подобни литературни феномени по силата на уникалната си участ са кондензати на Време и на социални енергии, символни проекции на битийния хронотоп, а в по-конретен план – нежелани чеда на историческите провали на нацията. Разположен в гъста мрежа от контексти, романът „Война“ придобива знакови функции поради това, че синтезира изменчивото и устойчивото в кръговратите на битийността, докато в денотативния си пласт улавя причините за духовното кретане на българското към изплъзващите се хоризонти на световната цивилизация. Множеството свързани помежду си изоморфни системи – колизиите на епохата и трусовете в съдбините на България, драматичната биография на авторката и тъжната история на романа, социалната и екзистенциалната безпомощност на романовите герои, се наслагват съзвучно с тоналността на творбата – по вагнеровски тътнеща и мрачна. От страниците на това историко-психологическо повествование се надигат руините на един погинал свят, сгромолясал се в пожарищата на Втората световна война. Изпод неговите пепелища и безкръстни черни ями изплуват бледни сенки на мъченици, гузни сенки на палачи и се сбъдва за пореден път тежкият жребий на страната, в която се раждаме и умираме като българи. Единственият оптимистичен акорд в реквиемната романова полифония е нрав-

ственият ръст на писателката, оставила примера на несломената си воля за творчество в името на Истината и Доброто. След като е оцеляла от бомбардировките и деветосептемврийските кошмари, аристократичната дама на родната литература не се е спотаила в страх и сервилност пред властта, а е решила, че е запазена от съдбата, за да остави свидетелство за участта на своето поколение, за страданията и гибелта на изчезналите, избитите и опропастените свои съвременници, чиито имена и памет няма кой да спомене през следващите петдесет години. Но както вече е известно от предишни публикации, духовният подвиг на Язова остава нереализиран – ръкописът на „Война“ потъва в архивните депа, отсъдена му е участта на табуирано и неизвестно за обществото творение. Половин век никой нищо не е чувал, никъде не се споменава за него поне до 1995 г., когато проф. Тончо Жечев прие да публикува в редактираното от него списание „Летописи“[1] първите откъси от романа, подготвени от мен за печат по неизвестните дотогава ръкописи.

Всяка една от книгите на Язова следва трагичната орис на авторката и с мъка си пробива път до читателя, но може би най-многострадален е романът „Война“. Пропит с мълчание и тягост, оригиналът бе разбуден за живот, разчетен и подготвен за печат през лятото на 1994 г., 20 години след смъртта на авторката през 1974 г. Оттогава минаха още много години в митарства по различни издателства. Периодът от 1994 до1997 г. съвпадна с реставрацията на уж банкрутиралото минало и книгата се оказа повторно в опозиция на политическата конюнктура – пак бе неудобна и дори излишна, отново я скриха, арестуваха я за три години, този път в издателски спецчекмеджета. След това дойде часът на приватизаторската стихия и на никого не му бе до културно наследство и духовни завещания, но се опитаха да приватизират готовата книга. Два пъти попадах на редактори и на издателства, които си присвояваха правото да пренаписват текста на Язова, без да се интересуват от проблема за суверенната авторска воля и принципите на научната текстология. Преписвах отново надрасканите страници и поемах пак по обречения път на книгата. Оказа се, че е вярна метафората в заглавието на първата ми публикация. Капанът се оказа мъртва хватка, от която изход нямаше дори след 50 години търпеливо чакане, дори в уж демократичните „нови времена“, където се развихриха на воля старите нрави на новите герои.

Няма друг творец в българската литература с по-незавидна участ от участта на Я. Язова. Автор на девет книги с поезия, проза, драми и разкази за деца отпреди войната, тя принадлежи към поколението на елитните интелектуалци от 30-те и 40-те години. Неин творчески и приятелски кръг са бившите развигорци около проф. Александър Балабанов, сред които са творци като Елин Пелин, Змей Горянин, Александър Божинов, Илия Бешков, Тодор Боров, Д. Б. Митов и много други писатели, художници, журналисти. В тяхната колоритна среда тя изминава дългия път от начинаеща поетеса до голям национален писател, автор на историческата трилогия „Балкани“ („Левски“, „Бенковски“, „Шипка“) – монументална епопея, създадена през 50-те години на отминалия век.

Преди Втората световна война Язова е вече известна писателка, член на Дружеството на жените писателки и на българския ПЕН-клуб, но деветосептемврийският превратпроменя из основи и нейния живот, както и живота на цялата нация. За пореден път след турското робство се прекъсва културната традиция, заличават се имена и постижения, отхвърлят се ценности и идеали. Българските творци се изправят пред страшна дилема – на гибелта или себеотказа. Най-достойните от тях, непокорните и талантливите, са погубени още от първата вълна на терора. Други се приспособяват към новите условия, поставяйки дарба и сили в услуга на властта, трети замлъкват или креят, вземайки перото само за да напишат носталгичните си мемоари. Изборът на Яна Язова се равнява на отшелническите себеотрицания в духовната история на нашия народ. Тя не допуска морален компромис и отказва ролята на интелектуално лакейство, но заплаща за това висока цена – изолация от културния живот, заличаване на книгите ѝ от библиотеки и библиографски анали, никакъв достъп до издателствата – действия, предназначени да изтрият името ѝ от паметта на българския читател. Това е тежък жребий за човек, чието призвание и съдба е Словото, но такава е цената на независимия творчески дух, на себеуважението, съвестта и морала. За разлика от много други обаче мълчанието и забравата не прекършват волята за творчество и работоспособността на тази жена. За *трийсетте години живот в сянка* (от 1944 до 1974), тя оставя шест неиздадени романа и една сбирка с афоризми. Делото ѝ доказва висотата на културния дух и нравствената устойчивост на истинския интелектуалец. Животът на Язова е пример за това, че писателят може да надмогне историческите обстоятелства, ако гледа на творчеството си като на мисия, а не като на битова гарнитура за извличане на привилегии и блага. Книгите, написани в самота, са адресирани към бъдните времена и нероденото потомство с надежда, че то ще разчете по-мъдро страстните и горестни послания, завещани от миналото. Но като е мислила своите книги във визията на бъдещето, писателката ги е зареждала с вибрациите на несъкрушима вяра в справедливостта и доброто, които все някога ще осветят лабиринтите на робството и страха.

Едно от неиздадените приживе произведения, за което тук става дума – „Война“, е написано преди повече от половин век, *през 1945–1946 г.* Без съмнение, излизането му от анонимност след петдесетгодишно потулване предизвиква порой от въпроси. Какво представлява тази книга и защо се появява едва сега? Не е ли безнадеждно закъсняла и какво би могла да каже на човека от края на XX век творба, идеща от първата му половина? Какъв е шансът ѝ да достигне до постмодерното съзнание и динамичната психика на съвременния човек и ще намери ли допирна точка с естетическия релативизъм и свръхрационалните нагласи на консумативното общество, щом носи ретростилистиката и мирозренческите стереотипи на една далечна епоха? Какво е мястото на тази забравена архивна самотница в йерархическата лавица на българската литература?

Заслужаваше ли си усилията, средствата и труда, за да бъде извадено на бял свят едно архаизирано творение, при това с ясното съзнание, че е сравнимо с недовършена скулптура, върху която длетото на ваятеля не е успяло да доизглади детайлите? Моят отговор на всички въпроси е *да*, поради причини, които оттук нататък ще се опитам да изясня.

Най-общата от тях сумира уникалните позиции на произведението в литературната история, където то се оказва един *самотен феномен*. Необикновена е *половинвековната му одисея на скрита творба*, чиято поява доскоро бе невъзможна. Съдържанието и поетиката на романа, съотнесени към епическата традиция в българската белетристика, са извън всяка ординерност. Необичайната биография на творбата се обуславя и същевременно поражда корелативни сплитания между *Книгата* и *Времето*, благодарение на които нейните функции и характеристики коренно се променят. Създадена в началото на един исторически цикъл, тя се легитимира като културен факт едва в края на отмиращата епоха. Тази привидна темпорална празнота и липсата на социална и критическа рецепция архаизират наративния модел и жанровотипологичните параметри на произведението. Мислено като проект на актуален политически роман, след половинвековното забавяне-забравяне, то се трансформира в историческо четиво, с всички произтичащи от този акт последствия[2]. Ситуацията, в която днес попада романът, се нуждае повече от неговата исторична функция, от документалната му автентичност и възможности да бъде свидетелство за един от критичните периоди в живота на българската държава, отколкото от чисто естетическите му достойнства. Литературнорецептивната неподвижност на текста води до архаизиране на художествените модуси, обаче не инвалидизира смисловите му послания. В името на това преаранжиране на романа в новата темпоралност, съвременната критика дори може да приеме редица художествени несъвършенства като съдържателни предимства. Например непостигнатата органика между различните романови езици – документално-публицистичен и художествено-пластичен – днес се оказва индикация за автентизъм и достоверност. Не на последно място по значение е фактът, че романът „Война“ и Времето са в ситуация на взаимно отражение и критичност. Те твърде дълго се съизмерват и преценявят поради особената опозиция на статика и движение помежду им. Бездна от литературноисторическо безвремие поглъща изоставената книга, загубена в сумрачните депа на архива. Същевременно социалното и историческо Време непрестанно работи за нея, всекидневно трупа доказателства и конкретности, в които се сбъдват предвещанията на романното слово. Докато творбата чака своя час, контекстуалните планове сублимират обективни обществени енергии. Художествените реалии се припокриват с проявите на социалното, безброй анонимни човешки светове се идентифицират с романовите герои (например с разочарованията на комунистите идеалисти или с пророческите размисли на главния герой Фердинанд).

Написаното от Язова като художествено-субективен портрет на събитията от 1941–1945 г. днес се обективира аксиологично не от някой критик или институция, а от санкцията на случилото се през изминалата епоха. Романното и историческото време повторно се сближават и взаимно се поглъщат в линеарната перспектива след петдесетгодишното разминаване помежду им. Външните контекстови зони – политическото табу и социалното безразличие, примирението и гибелта на авторката, абсурдната противоречивост на новите условия след 1989 г., също привнасят нови конотации в битието на ръкописа. Обречена на изчезване и излишност, *Книгата* се превръща в *Знак на забранената идентичност и на липсата на перспектива за личността, социума и нацията* през периода на съвместната им половинвековна летаргия, но и след това. Изоставена в началната точка на рецептивнотемпоралната ос и докато стои в принудителната си изолация, неиздадената книга, когато публично се легитимира, е в състояние да настигне линейно-историческия бяг на времето, за да се слеят отново във финализираща точка като две реципрочни по дух свидетелства, взаимно утвърждаващи своя смислов капацитет. Възможността да надделее пропастта от време ръкописът заплаща с цял спектър от трансформации – от актуално-изповедно четиво, жанрово дефинирано като художествено-документален роман, днес той се натоварва и с морално-етически функции – на *съвестта и равносметката*, превръща се в безпристрастен съдник на отминалото и в преносител на нравствени завещания. Отказът от рецепция и чуваемост от страна на обществото – от една страна, монологичният кънтеж на отхвърленото слово – от друга, образуват поле на конотации, в което могат да се разчетат множество знаци и кодове на националния живот и характерология. Така че социалната и литературноисторическата изоставеност на творбата се оказва нож с две остриета – наративният модел остарява, но романовата парадигма в цялост се обогатява и пределно разширява своите значения.

Част от перипетиите на изданието се дължат на факта, че е подготвено за печат по чернови и работни варианти, а не по окончателен авторски текст. За съжаление, в архива на Язова са останали само черновите на неиздадените ѝ книги. Осиротели рожби на един неспокоен живот, те са напоени с трагиката на индивидуалната творческа съдба и с мрачните тонове на националната несрета.

Романът „Война“ е част от по-голяма белетристична формация – диптих, чиято първа книга е със заглавие „Голямо и малко“. Двете части са в размер на около 1100 страници и са запазени в по два работни варианта. Тези над 2200 страници са подложени на две авторски редакции, целящи стиловото и композиционно доработване на текста. Направени са ръкописни поправки и допълнения, дописване на епизоди, изрязване на пасажи, композиционни и стилистични промени. Ролята на съставителя в случая бе отговорна – да се съпоставят двата варианта на романовия диптих, да се определи хронологическата поредност на редакциите и

след установяване на последната авторска версия да се пристъпи към редактиране в съответствие с ръкописните поправки и бележки на авторката. В този дълъг процес се натъкнах на факта, че в по-късната редакция са отстранени епизодите, посветени на смъртта на цар Борис III и е изключена интимната сцена с двама от главните персонажи – Беро-Беро и Катерина. Ползвайки се от правата на редактор, приех за допустимо, доколкото е в полза на произведението, да възстановя тези интригуващи епизоди в текста на втория вариант, който се предлага за публикация. С обратен знак е преценката ми за допълнително прибавената в края на същата версия глава, посветена на благотворителната постъпка на същата героиня. Смятам, че тя е композиционно неадаптирана, че изкуствено удължава фабулата и размива драматичния финал на сюжета. Съкращаването ѝ не накърнява съдържанието, а напротив, допринася за континуитета на произведението. На трето място ще отбележа характера на стиловото редактиране с цел да се динамизира и олекоти архаичната стилистика и да се тушира композиционната претрупаност на сюжета. Адаптацията на художественото произведение към исторически, психологически и интелектуално отдалечена, т. е. коренно променена читателска среда, е важен проблем на литературната комуникация. След като вед-нъж е било лишено от синхронно общуване със своя естествен възприемател, то трябва да намери път до менталната структура на несвоя публика, притежаваща различни стратегии на четене, друга чувствителност и различна оценъчна система. В името на това гигантско усилие на книга-та за адаптиране към чуждостта на отдалеченото рецептивно време си заслужава може би да бъдат пренебрегнати принципите на класическата текстология. Проблемът става още по-болезнен и дискусионен, защото се отнася до работни чернови, а не до окончателен текст и като връх на всичко – до дело на мъртъв автор, чиято воля завинаги ще остане неизвестна. В подобна ситуация изпъква отговорността на редактора и съставителя освен като външен помощник, и като субектен компонент в незавършения творчески акт и най-вече в отложения прочит на текста. Вече споменах за самоуверените опити за пренаписване, които приемам, че са опит Язова да бъде превърната в авторка на съвременен политически трилър или любовна мелодрама. Аз лично смятам, че и след най-доброжелателната и талантлива намеса неминуемо ще се получи друг текст, а не нейният. Може да излезе пазарно успешна книга, но тя няма да е книгата на Яна Язова. А нейното име и мащабно творческо дело са аргумент в полза на авторовия суверинитет, а не на кощунствено посегателство, досъчиняване или осъвременяване на осиротелия текст.

В светлината на тези размисли съм длъжна да заявя, че в процеса на редактирането от сюжетните обеми на романа бяха отстранени само несъществени битови сцени и интериорни описания. Стиловият синтаксис бе изчистен откъм повтарящи се конструкти и монотонни детайли. Ще посоча един характерен пример – на етапа на работната редакция Язова използва двойно означаване на персонажите с име и прозвище и то при

всяко споменаване – например Русан Кондуктора, Драго Търговеца, Малката Мария и пр. Тези прозвища бяха отстранени там, където се усещаше техният утежняващ стилистичен ефект и натрапчиво звучене, но това не променя авторския почерк, нито съдържателните аспекти на романа.

Големият брой проблеми, съпътстващи изданието, са своеобразно предизвикателство към всеки изследовател. Лично за мен бе изненада, че ръкописът се оказа недатиран. Страница след страница стигах до извода, че книгата е създавана *успоредно със събитията*, които описва. Убедителни и прецизни доказателства за това се съдържат в лингвистичните параметри на текста. Морфологичните, лексикалните и фонетичните системи винаги носят информация за периода, в който тя се е появила – това е времето около 1944–1946 г. Ето някои от тях.

1. Наличието на асимилационни тенденции, изразяващи се в употреба на двойни фонетични и правописни форми за една и съща лексема – джеб и джоб, зграда и сграда, тантела и дантела, сърдце и сърце.

2. Колебанията в употребата на прости и сложни предлози *в* и *във*, *с* и *със*. При това нововъведените с правописната реформа през 1945 г. сложни деикти *във* и *със* са допълнително внесени с ръкопис върху машинописния шрифт.

3. Неустановената норма на ятовата гласна в сродни лексикални конструкти – при редактиране на втория вариант авторката променя ръкописно екавите форми в якави или обратно – напр. *голямия* вм. *големия*, *цялия* вм. *целия*, *тяло* вм. *тело* и пр. Това говори за все още неустановената нормативност на правописа и се свързва с преходния период след административното налагане на езиковите и правописни нововъведения.

4. Податки за датиране са втъкани и в емпиричните нива на съдържанието. Например разстрелът на българските министри, регенти и депутати на 1. II. 1945 г., освен че обагря със зловеща събитийност последните глави на романа, фиксира документално периода на възникването на текста. Още повече, че фактологичният слой се вписва в романовата структура, лишен от фикционални ореоли, единствено и само с оголената си емпирика и така се превръща в сигурен атрибутивен инструмент.

Дори непрофесионално проникновение може да долови липсата на дистанция между условния художествен свят и протичащата реалност. В най-силните епизоди преживяването на персонажите избликва така неудържимо и субективно неовладяно, че се възприема като непосредна авторска рефлексия. Повествователният сказ следва градусите на човешкото вълнение, накъсва се в ритъма на бурно сменящи се събития и очевидно е лишен от необходимото време, за да достигне до етапа на художествено балансиране и изчерпване на темата. Често съставите на сказа протичат в успоредни, но непроницаеми помежду си русла и едва в читателското въображение ставащото придобива смислова дълбочина. Като пример ще посоча финалната сцена с повторното полудяване на малката Мария, чиято черна фигура подскача с писък из жълтите пясъчни дюни, а краищата на черната ѝ кърпа се развяват като криле на прилеп. Всеки

от детайлите на тази сцена носи драматични заряди и възможности да прерастне в обобщаваща символика. За съжаление авторската инвенция остава на нивото на изобразителната пластика и живописния контраст. Интимнопсихологическият мотив е затворен в дълбините на екзистенцията и не търси пробив към голямата тема за всеобщата световна лудост и патологичните сривове на историята. На равнището на първоначалната семантика спира сравнението с чернотата на прилепа, без да се разгънат текстово дори конвенциалните метафорични смисли на образа. Подчертавам всичко това не като пример за творческа безпомощност, а като белег за трескаво улавяне, записване, складиране на бързо сменящи се фрагменти от хаотично разпадащата се мозайка на действителността. Може би в окончателния авторски вариант изобразителните детайли са намерили органичното си споряване с останалите компоненти на художествената система, разкривайки глъбинни естетически значения. В този вид обаче те са свидетелство за *едновременност* и *слятост* на *творческия акт и реалността* през далечните 1944–1946 г.

Следващият по ред възлов въпрс се отнася за първия роман от диптиха – „Голямо и малко“. Какво представлява той и защо бе изоставен при работата върху ръкописа? Тук накратко ще отбележа, че поетиката на двата романа се вписва в руслото на белетристичната конвенция от 40-те години, като запазва реалистичните изобразителни подходи и забавения темпоритъм на големите романови платна. Това е особено валидно за „Голямо и малко“, почти изцяло изграден с ретроспективни и описателни похвати. Замислен е като сага за една фамилия, чийто живот е тясно препрелетен с живота на малко провинциално градче на брега на Соления залив. Повествованието оставя плътно усещане за ориенталска леност и еснафска дребнавост в нравите на малкия южен град. Уталоженост на традицията и моралните норми формират облика на един устойчиво положен свят, хармонизиращ мерките на човешкото със законите на общността. Сюжетостроенето и фабулирането в „Голямо и малко“ са извън всякаква динамика. Крепят се на промените в междуличностните отношения и психологизма на ситуациите, а не на протичащи действия и събития. Единствените опори на фабулния ритъм са няколко случвания – пристигането на главния герой Фердинанд след 30-годишно отсъствие, погребението на неговата майка, запознанството му с бъдещите персонажи на диптиха и заминаването за столицата заедно с Катерина. Биографиите и психодрамите на героите се случват извън рамките на сюжета и отвъд неговите хронологически граници, а в тъкънта на романа се вписват посредством ретроспективния разказ и спомена. Припомняне, преразказване, обяснение заменят интензитета на ставащото и сегашното. Общото впечатление за „Голямо и малко“ е, че това е носталгична фреска, в която писателката е уловила вторичния, застинал образ на битието, а не живата емоционалност и интензивност на живота в ретроспективното историческо време. Своеобразната статичност в композирането и фабулирането на художестве-

ния материал води след себе си негативни наративни характеристики – монотонност, описателност и битовизъм, синтактично еднообразие и вялост на повествователния ритъм. Лишена от историзъм и динамика, първата част на диптиха има етнографска, социално-психологическа и литературноисторическа стойност, но е неуспешна като художествено изобразяване на мирновременната епоха. Към това се прибавя фактът, че биографичните маркери за романовите герои в редуциран вид се пренасят и във втората книга – „Война". Всеки от тях пребивава в продължението на сюжета, натоварен с предишното си битие, спомени, интенции. Между двете книги се прехвърлят многобройни текстуални и сюжетни мостове, така че нищо не остава забравено и неизвестно.

Не някой друг, а люшкането на българската литература подир историко-политическите обрати е причина за комплицираното положение на романите „Голямо и малко" и „Война". В ония мрачни години нещо екстремално и непреодолимо е принудило писателката да изостави своя проект недовършен. А може би тоталната принуда и поробването на духа са я накарали да почувства безсмислието на този голям труд и обречеността на Словото, което носи истините за националната съдба и за потъпканите ценности на живота. Или пък много по-късно, може би след смъртта ѝ, беловите, ако е имало такива, са изчезнали заедно с другите книги и вещи... Единствената възможност днес е да отсеем ценното и актуалното от баласта с надеждата, че поне отчасти ще се доближим до онова, което писателката не е успяла да довърши. Моето лично убеждение е, че ако искам българският читател да съпреживее национално-трагичния патос на романа „Война", то „Голямо и малко" трябва да си остане в архива като обект на академични изследвания. В противен случай съществува рискът съвременната публика да не достигне изобщо до епилога, поради факта, че не е успяла да се пребори с описателната вялост на първата част.

След казаното дотук стигам до задължението да обясня противоположната си позиция спрямо втория роман от диптиха и да отговоря на въпросите, защо бе належащо той да излезе от латентната си позиция на архив и кои са естетическите и идейните му достойнства, които оправдават подобно начинание.

На първо място ще посоча хронологическите и историческите параметри на съдържанието на „Война" – то обхваща един от най-катастрофичните и съдбоносни периоди от българската история – от 1939 до 1945 г. В този кратък отрязък се вместват събития, променили посоките на бъдещето за страната ни и за света: Втората световна война, Сталинградската битка, бомбардировките над София, смъртта на цар Борис III, нахлуването на Червената армия в България, деветосептемврийският преврат, червеният терор и фарсът на народния съд. За да запълни общо взето фрагментарния прочит на най-новата ни история с дълбочината на причинноследствените връзки, Язова въвежда чрез ретроспективни похвати визия за по-отдалечени събития – абдикацията на цар Фердинанд през

1918 г., коронясването на младия владетел Борис III, Владайските бунтове и отбраната на София – все известни събития, дати, имена, пречупени в случая през призмата на уникална творческа чувствителност.

Романът „Война" е единствената българска книга в протежение на половин век, изговаряща истината за събитията около 9. IX. 1944 г. на фона на идеологическите фалшификации и манипулации, в чиито мрежи линееше новата българска литература до 1989 г. В творческата мотивация на авторката при написването на книгата отсъстват външни съображения, страхове, компромиси и автоцензура. Водещата ѝ мисъл е била да запечата в слово смисъла и значенията на видяното и преживяното. Като изрича страшните истини за смутните времена около превратата през 1944 г., тя остава вярна на себе си и на творческата си съвест и в този акт на доблест се разпознава големият творец и хуманист, интелектуалецът с европейски дух и мащаби. Този извод се потвърждава, ако „Война" се постави в обща дискурсивна рамка с останалите исторически произведения на Язова. Тогава се вижда, че книгата е част от цялостната концепция на авторката за *българския път в историята*. Тук трябва да припомня, че тя е автор на историческата драма „Последният езичник" (1940), посветена на покръстването на българите и ослепяването на княз Владимир – Расате от цар Борис I. Далеч преди писателя Емилиян Станев и някои от съвременните историци Язова изразява отрицателното си становище спрямо процеса на византизация и заличаването на българската духовна и културна самобитност. Според нея ослепяването на Расате е трагичен символичен акт, означаващ отказ от независимост и самоослепяване на народностната идентичност. Тук не е възможно да се спирам пространно на историческата трилогия „Балкани", но ще припомня отново, че тя се появява в края на 50-те години като алтернатива на моралния и духовен упадък на българското общество по времето на тоталиризма. Романите „Левски", „Бенковски" и „Шипка" са творческо и гражданско предизвикателство на Язова спрямо националните предателства. В тях тя извежда като художествени кулминации не толкова геройните подвизи и битките за освобождение от турско робство, а високите морални примери, пламенното родолюбие и саможертвата на народните герои и водачи, на обикновените хора от села и паланки. Целта на нейната трилогия е да се превърне в убежище за унизения национален дух, в тлеещо огнище, от което да се разгори отново погазеното достойнство и свободолюбието на българския човек. Докато във „Война" Язова отново се изправя пред зейналата пропаст и поредното историческо пропадане на България – в задушаващата сталинска имперска прегръдка, в обезличаващите дебри на стадната психология. Така в своите пет исторически произведения тя очертава обективния ход на националноисторическата диаграма – най-ниската ѝ точка е кървавият погром над племенната идентичност по времето на Борис I, кулминационият връх е взривът на народностна енергия по времето на Априлското въстание от 1876 г. и в края е поредният спад – новото заробване в чужд хомот и разпадът на

едва съграденото национално самочувствие. Прелюдията и финалът на тази трагическа графика, очертана в произведенията на Я. Язова, си съвпадат в своя глобален идеологически смисъл и потвърждават тезата за аналогиите и цикличността в историческите процеси, за балканските комплекси и кръстопътната геополитическа обреченост на страната ни. *Романът „Война“* всъщност е *неделима част от една голяма историко-художествена парадигма* и това според мен е основателна причина той да се присъедини към пророческите книги на България.

Сюжетният развой във втората част на диптиха постепенно се синхронизира и ускорява в съответствие с развоя на политическите колизии, връхлитащи българската държава от 1941 до 1945 г. Повествователното темпо превключва от монотонност и камерност, характерни за „Голямо и малко“, към интензитет и драматизъм, отразяващи облика на нахлуващата буреносна епоха. Понесени от вихрите на историята, съкровените светове на героите потъват във всеобщата трагедия на войната. Частният семеен роман се оказва уязвима черупка в океана на световната катастрофа. Интимното и личното в сюжетната фактура постепенно се преплитат и вливат във философско-историческата проблематика, запълваща втората част на книгата. Историческият човек като герой на диптиха се оказва разпънат между светлия покой на миналото и изпитанията на сегашното, между заплахата на гибелта и любовта към живота. С всички сили той се бори да отстои своята самоличност и ценности срещу стихиите на хаоса и злото, но усилията му са обречени. *Крахът на личността и на хуманизма е голямата тема на романа „Война“*. Писателката я разгръща многопластово, обосновава я с историческите неизбежности, от една страна, и с древните космогонични тези – от друга, според които нещастията и бедите се стоварват върху човека като морално наказание заради неговите грехове. Темата за войната и за личните драми, предизвикани от нея, преобразува романовите структури. Епическото време се сгъстява и динамизира, повишава се интензитетът и драматичността в представянето на психологическите аспекти. Неочаквано и рязко се променят катастрофични ситуации, състояния, чувства и житейски пътища.

В развоя на историкополитическата реалност се променят и пространствено-пластическите изображения – вместо сънливи улички и безлюдни градчета, вместо приглушения сецесион на елегантните столични салони и ателиета в текста започват да доминират резки графични композиции и експресивна цветова палитра, идеща да изобрази горящия и разрушен столичен град. Руини, скривалища, димящи пожарища, писък на сирени и грохот на бомби, паника, бягащи хора и разкъсани тела се вплитат в сюрреалистичен декор, сред който се разпадат личните съдби на героите и се предначертават мрачните бъднини на страната. В текстовите обеми се вписва нова наративна модалност, свързана с естетиката на ужасното, на трагиката и смъртта. Епизодите, в които Язова рисува бомбардировките над София през зимата на 1944 г. и страданията на столичани, са потресаващо автентични, натуралистично обагрени. Апо-

калиптичните сцени носят експресията на личното преживяване, защото авторката експлицира документални пасажи от кореспонденцията си до проф. Александър Балабанов, подложени на бегла жанрова и сюжетна трансформация.

На страниците на „Война“ отново се проявява специфичната способност на писателката за глъбинни психологически проникновения, достигащи до дъното на страданието и смъртта. Хладнокръвното потапяне в мрачините на гибелното и ужасното е характерно за интенционалните нагласи и творческия почерк на Язова. *Диаболичните елементи* в някои от нейните стихотворения („Кошмар“, „Отвъд“, „Агония“), както и натуралистичните сцени на ужас и смърт в страниците на тази творба стават отправна точка към утвърждаването на една поетика, чиято кулминация се проявява във втората част на романа „Бенковски“. Там тя уверено си служи с необичайни пластико-психологически решения и успява като никой друг да пресъздаде психофизиологичните кошмари, изживяни от българина на ръба на гибелта при ужасяващата сеч в Перущица, Батак, Панагюрище и Еледжик през 1876 г.

В многопластовата сказова стуктура на „Война“ отчетливо се обособява *документално-очерковата линия*. В духа на вестникарската хроника и журналистическия очерк се вписват пасажи, посветени на реални исторически фигури и епизоди – например абдикацията на Фердинанд, смъртта на Борис III и всенародното оплакване, дейността на проф. Александър Станишев и неговата Втора хирургия по време на бомбардировките над София и др.

Документално-очерковият компонент в композиционната конфигурацията има съществена роля в многопосочното овладяване и портретуване на историческото време, в посока на автентизма при озвучаване на военновременната атмосфера, но в естетико-художествен план не е съвсем успешен експеримент, тъй като не се достига степента на дифузиране и сплетяване между документалния и белетристичния дискурс. По подобен начин стоят нещата и в трилогията „Балкани“, затова може да се приеме, че стиловият дисонанс е изява на творческа артистичност и жанрова разкрепостеност, на стремежа на Язова към оригинално литературно присъствие и самобитен белетристичен почерк. В общата повествователна рамка тя свободно борави с разноречиви и разностилови жанрови сегменти и това е нейният метод за постигане на епическо многогласие. Така например любовната елегия на малката Мария в романа „Война“ е въведена чрез епистоларна композиция, която иззема функциите на психологическия анализ и заменя прекия диалог между героите. Включването на писмото като сюжетен и наративен компонент е отглас от пиетета на писателката към епистоларния жанр, в който самата тя е оставила неповторими образци.Тук ще изразя виждането си, че мястото на Язова в националната литература се определя не от това, доколко и как творчеството ѝ се съобразява и синхронизира с националния жанрово-естетически канон, *а от опитите ѝ непрекъснато да го нарушава и да*

създава свои оригинални естетически модели както в поезията, така и в прозата.

Белег на творческата ѝ индивидуалност е присъствието на *биографичната линия* в почти всичките ѝ произведения. Биографизмът става един от основните източници на нейните белетристични формирования, където се проявява чрез различни изобразителни подходи: преки контаминации, трансформиране или травестии на образи, характеристики и преживявания, свързани с различни житейски прототипи. Сюжетообразуващата роля на биографичния модел в почти всичките ѝ книги е обратна връзка към най-старите романови традиции и архетипните образци на жанра „биографичен роман" в световната литература. Но докато в „Ана Дюлгерова" (1936) Язова все още строго се придържа към биографско-психологичния модел, то във „Война" биографичното прониква като поредица от форми, образи и аспекти на темпоралното битие – битови, социални, екзистенциални. Под различна форма то преминава и от книга в книга и с всяка една от тях Я. Язова дописва и допълва единния мегатекст – книгата на съдбата, на живота и на смъртта, в която се разпростира историческото живеене на човека и интерсубективността на Аза.

Образът на самата Яна Язова се разпознава в женските персонажи на романите „Ана Дюлгерова" (Ана), „Капитан" (Дада), в Барсин и Роксана от романа „Александър Македонски". Зад образа на главната героиня във „Война" – цветарката Катерина, отново се провижда нейното загадъчно лице. В характера и в душевните терзания на Катерина се разгадават тежките морални дилеми на писателката, произтичащи от сложната ѝ биография и душевност. По линията на Катерина авторката дискутира феминистичните проблеми на своето време – правото на любов и избор на жената, стремежът ѝ за достойно място в обществото, комплексите и травмите, които ѝ причинява тиранията на еснафския морал. Моралистичните казуси на романа са вплетени в оригинална конфигурация, опираща се на *родовия принцип и на името знак*. Три женски образа с еднакви имена и кръвна връзка помежду им, но с коренно различни съдби, бележат морално-оценъчните норми и представите на обществото отпреди войната. С изграждането на този фройдистки психоаналитичен възел Язова се сближава с художествените митове на прозаическата традиция и същевременно ги доразвива като художник и изследовател на женската психика и съдба. Триото на нейните Катерини е вариация на същия митологичен модел, какъвто е вложен в образите на трите Сарандовици, стопанките на Антимовския хан – митът за вечната жена и за греховността на женската красота. Същевременно тя се оттласква от битово-идиличното и романтичното в Йовковата естетика, както и от първичната философия на неговите женски образи, подчинени на несъзнаваната власт на инстинкта, за да навлезе по-дълбоко в дебрите на модерната психоанализа. Мотивът за женската хубост у нея се нюансира и усложнява от мъчителни екзистенциални рефлексии, от натрапчиво усещане за вина и срам. „Драматичните самонаблюдения и самоанализи са елемент

от духовното битие на Катерина и чрез тях героинята успява да овладее и контролира сенчестите територии и архетиповите проекции на женското.“[3] Освен това художествената оптика раздвоява темата за красотата и греховността, пречупвайки я през чувствените полюси на мъжа и жената. Би могло да се каже, че с темата за женската еманципация и с усложнената психоемоционална графика на женските образи в „Капитан“ и във „Война“ Язова плътно се доближава до психологизма в романовата поетика на Димитър Димов.

Биографичният принцип в конструирането на сюжетите се проявява последователно и по отношение на колоритната фигура на проф. Александър Балабанов, виден учен и мастита фигура в светския живот през първата половина на века. Нестандартната му личност и интелектуалните му мащаби обогатяват образната система на почти всичките ѝ произведения, а във „Война “ образът му е претопен в главния герой Фердинанд. В диптиха писателката съхранява външния портрет, словесния маниер, философската мъдрост и хуманните черти на учения, както и реални биографични щрихи от неговия личен живот, разбира се, контаминирани с биографиите на други лица от нейния кръг. В образа на Фердинанд е вложена интелектуално осмислящата гледна точка към променящия се свят, но и пасивното стъписване пред лицето на настъпващата катастрофа. Фердинанд въплъщава идеализма, хуманизма и патриотичната съвест на българската интелигенция отпреди войната, както винаги безсилна да противостои на историческите течения и на маргиналните сили, тласкащи страната към пропастта. Но също така образът е еталон за толерантна и нравствена личност, той е всеопрощаващият „Божи човек“, изпълнен с милост и разбиране към слабото човешко същество. Тези характеристики определят генериращата му роля в развитието на сюжета. В личната участ на Фердинанд, както и в съдбите на останалите персонажи резонират с пълна сила превратностите на историята. Героят изминава мъченически „Исусов път“ от върховете на обществото, през бомбардировките и погромите, през нищетата на нелегалния живот и издевателствата на народния съд до кучешката яма в края на градските гробища, където свършва тъжният му жребий. В гибелта му се оглеждат метафизичната безприютност на харизматичната личност и обреченост-та на историческия човек, олицетворяващ ценностите на рухващата обществена система.

Няма щастливи герои и развръзки в сюжетните предели на романа „Война“. Всеки от персонажите е разтърсван от вътрешни противоречия, в душите им се борят любов и дълг, разкаяние и вина, а всички заедно се давят в хаоса и трагизма на войната. Писателката търси екзистенциалната неповторимост и философската универсалност на образите, но полага в тях и *чертите на етнотипа*. Чрез човека и неговата биография Язова утвърждава ценностите на християнското мирозрение, но разгадава и отпечатъка на етнопсихологията, и утайките на историчното. Така във втория от главните персонажи – Беро Беро – тя представя силната лидерска

личност, надарена с първичните и чисти инстинкти на монументалния дух, носеща ницшеански стремеж към властта. Същевременно той е носител на държавнотворческото начало, кристализирало в етнохарактерологията. В образа на грижовния и прозорлив стопанин на Соления залив авторката олицетворява патерналистичното начало в племенното ни битие. По характерология и сюжетни функции той е сроден с друг изключителен типаж от романите „Левски“ и „Шипка“ – игуменката на Калоферския манастир – Евпраксия, извисена до смисловите ореоли на мита за „майка България“. И двата образа са съсредоточие на племенната устойчивост и виталност, на съзидателна енергия в името на общността. По аналогичен начин, както при Евпраксия, писателката надгражда индивидуалитета на образа с мерките на коренното и древното и го въвежда в митическите представи за Патриарха на племето, победен и разкъсан от безумството на своите поданици и врагове. Чрез съдбите на тези романови персонажи и смъртта на цар Борис III е въведен мотивът за поражението и гибелта на елитния, расов слой на българското общество и осиротяването на народа ни, останал без водачи и без нравствени примери във вихрите на световната катастрофа.

В смутните времена след 9. IX. 1944 г. Я. Язова е единственият български писател, останал в пределите на страната, който се осмелява да изобрази отприщването на дивашките колективни инстинкти, на злобата и жестокостта в българското общество след две десетилетия на народностна консолидация и държавно строителство. Комунистическият преврат дава знак за развихряне на омразата и отмъстителността, за погромите и убийствата, които парализират жизнените сили на нацията за дълъг период от време. Политическата истерия залива дори малките, спокойни градчета като това на брега на Соления залив. Я. Язова улавя нейната свирепа същност в новата модификация на *Тълпите* – те пак са на гребена на хаоса като концентриран израз на фанатизъм и вилнеещи инстинкти на отмъстителност и омраза. В българската литература тълпите се оказват емблематичен образ, доколкото се появяват в екстремни моменти на историческите отливи и движения. Ако във Вазовите изображения („Кардашев на лов“, „От оралото до урата“, „Епоха – кърмачка на велики хора“) тълпата е окаяно сборище на пропаднали хора, утайката на обществото, то „Тълпите“ на Смирненски са понесени на крилете на една пурпурна утопия. Ако във визионерското въображение на Гео Милев те се появяват в експресионистично сгъстен образ – „отприщено стадо от слепи животни, безброй яростни бикове“, препускащо по окървавените стърнища на безумна гражданска война, то след деветосептемврийския преврат, когато властта уж вече е тяхна, тълпите имат друго предназначение – да легитимират изстъпленията на победителите и да „изиграят“ постфактум сценария на несъстоялото се „народно въстание“. С висока гражданска доблест Язова описва озверелия им безличен образ и яростните викове, сеещи разруха и гибел като параноичен изказ на едно брутално начало, което няма бъдеще и смисъл. Този срамен феномен

обаче проправя пътя на най-коварната и абсурдна процедура в новата история на България – т. н. „народен съд".

Писателката посвещава доста страници на трибуналите на смъртта, които нямат нищо общо със законността, но се опиват от властта си над човешкия живот. Тя подлага на дисекция скритите комплекси на новоизлюпените съдии и свидетели и с болка разобличава коварството на новите властници, измислили как да стоварят кървавите си престъпления върху съвестта на народа. В жестоките и кошмарни времена на терора тази достойна жена се осмелява да напише горчивата истина за подставените псевдосъдии не само като оръдия, но и като жертви на коварна политическа манипулация – за да унищожи и ограби своите противници, компартията използва най-окаяните и невежи индивиди от социалните низини – само на тях, а не на почтените и трудолюбиви хора на България, тя може да връчи като класова привилегия сатъра на палача. Писателката си поставя за цел да разграничи българския народ от френетичните тълпи, от нещастниците с маска на съдии. С пестелив психологически щрих дискретно внушава истината за срама и стаената болка в душата на народа, смълчан и задушен в оковите на страха. След поредица от конкретни сцени Язова извежда символите на тази болна епоха – *насилието, страха, ямата, смъртта,* и показва как те запълват с непоносима трагика всяко кътче от действителността. Дали това е нещастната участ на Жулиета, повлечена към концлагерите на смъртта, дали са горчивите сълзи на Фердинанд пред окичената с чужди, кървавочервени знамена българска столица, дали е титанската любов и гибел на Беро Беро или самоубийството на идеалиста Русан, това са все ескизи, пресъздаващи в автентичен вид *лика на вълчето време* в българския национален живот и съдба. Друг е въпросът, че то има свои подобия и повторения и в предишни (а и в днешни) исторически периоди. На страниците на „Война" *психологията на терора* придобива осезаемост и реалност, изпълва се със жестоки бледи лица, със струяща кръв и гибелна студенина, кънти със синкопите на ужаса и писъка на разкъсани човешки сърца.

В широкия литературноисторически контекст романът се откроява с още един анонс. Много преди да се появят обработените партизански мемоари и апологетичните митологизации, прославящи „епичните" подвизи на комунистическата партия, тя е прихванала в движение образи и типове от *новоизлюпващата се политическа каста*. В страниците на книгата им отделя място, съответно на ролята им в новата история на българската държава. След като е известно, че писателката принадлежи към интелектуалния елит на предвоенната епоха, би трябвало да се очаква, че социалният ѝ статус и идейни възгледи ще рефлектират върху изображението на героите от другата страна на барикадата. Напротив, социалната ѝ позиция се оказва солиден аргумент в подкрепа на истинността. Въпреки понесените лични загуби и страдания, тя остава на висотата на своята творческа мисия и с неподражаема човешка етика ни поднася изненадата на едно обективно изображение. Образите на комунистически-

те функционери в романа не са преднамерено схематични, нито са едностранчиво негативирани. Тяхното присъствие в сюжетиката на творбата е живо и релефно и предполага наличието на прототипи, които, уви, ще останат неизвестни за съвременния изследовател. Извеждайки ги от абстрактната аморфност на идеологемата „партия", авторката анализира тайните мотиви и комплекси, поради които тези хора са се приобщили към комунистическата доктрина. С трезв и обективен поглед разграничава идеалистите и мечтателите между тях, готови на саможертва в името на идеала. С психологическа вещина са проследени терзанията и душевният прелом на герои като Русан Кондуктора, партийния функционер Давид, едноръкия партизанин, когато те фатално се изправят пред нравствен избор – да съхранят човечността си или да станат съучастници в престъпленията на своята партия. Тогава не идеологията, а съвестта надделява, заплатена от героите с висока цена. В краха на Русан, осъден на смърт от довчерашните си другари, в мълчаливото отдръпване на Давид, кръстникът на комунистите от залива, от пътя на вилнеещите „отмъстители", в себеотрицанието на селянина партизанин, укриващ с цената на риска търсения „народен враг", писателката разчита съпротивата на нормалната личност срещу параноиката на една фанатична доктрина и така, още в годините на нейния пиров възход, предсказва бъдещия морален крах на системата, съградена върху нея. Това художествено провидчество се опира на дълбокото познаване на нравствените механизми на Аза, а не на социални и икономически прогнози. Зад парадната маска на монолитността Я. Язова още тогава прозира неминуемото разслоение на партията отмъстител и успява да провиди участта на честните и мислещи хора в нейните редици – като романовите донкихотовци, пометени от пътя на новата диктаторска каста, устремена към облагите и властта. Зад техните съкрушени фигури обаче изплуват други лица, идеално пасващи на целите на диктатурата. Безлични хорица, в които мрачно бушуват низките нагони на човешката природа – невежество, алчност, отмъстителност, кариеризъм, комплекси за малоценност и пр. Но и когато рисува пионките на властта, авторката обективира в екзистенциален план техните образи и съдби – вижда в тях не само послушни автомати на партийната воля, но и морално осакатени нейни жертви, обречени на нелюбов и самота, с единствен рефлекс на душата си – ненавистта.

Катастрофичният дух на епохата просмуква експресивната пластика на романното слово с усещане за тъмна мъка, с горест по унищожената пъстрота на живота и болка за унизеното за пореден път отечество. Но зад емоционалния фон и психографските етюди се разгръща *философско-етичният ракурс* на романа. Именно в този пласт са изведени зловещите митологеми на епохата, ситуирани в две различни текстови равнища – веднъж в преките философски персонализации на авторката или в речевите жестове и размисли на главния герой Фердинанд. Но освен като символика *Войната, Властта, Смъртта, Ямата* се репродуцират във *втори метафоричен ред*, където получават

художествена осезаемост и изразителност. Семантиката на понятията повторно се изпълва с въздействието на реалния образ, с характеристики на поведение, жестовост и глас. В рамките на тази трансформация *Властта* придобива лице-маска, чиято смразяваща бледност и студенина сублимират в метафорика на автоматизираното безчовечие. Сакралната митологема *Бог* също се удвоява, освен в семантичносимволичната, и в образно-емоционалната стуктура на текста – превръща се в потресаващо реален образ, опредметен в милостива ръка, протегната еднакво към пребития уличен пес и към обречения клетник. Кучешката *Яма*, в която рухва Фердинанд след разстрела, не е просто злокобно петно в екстериорното пространство на романа, а и символ на мъченичество, крайна точка на една мрачна трагедия, в която редом със своите избранници се сгромолясва и България. Нейната чернота, кал и зловоние се разстилат над цялата българска земя като нов, страшен дубъл на разпятието. Посредством романа „Война" в националната литература до символиката на *кръста и бесилката* за пръв път се нарежда и *ямата*. Каква злокобна триада, уви, обозначава българския живот, история и съдба! Оказва се, че художествените митове са единственото пространство, където могат да се срещнат творци с противоположно идейно, естетическо и житейско кредо. Аналогични в художествените си характеристики и внушения се оказват разярените тълпи на Я. Язова и Гео Милев, еднакъв смисъл придобиват червеите на Н. Вапцаров и кучешката яма на Язова, щом се репродуцират не върху противостоящи идеологически щампи, а върху общото човешко битие и екзистенциалната същност на Аза.

В литературната история табуираното произведение се откроява и поради факта, че принадлежи към християнската етическа традиция в българската проза и я продължава във времето, когато тя вече е жестоко инкриминирана, а впоследствие забранена в полза на атеистическия мироглед. Я. Язова прилага християнската мирозренческа система и оценъчни комплекси спрямо актуалните политически събития около деветосептемврийския преврат. Това са творческото решение и нравственият избор, до които не посмяха да се докоснат няколко поколения български писатели след 9. IX. 1944 г. Срещу Злото, Насилието, Страха и Смъртта писателката възправя беззащитната Доброта, Обичта между човеците, Саможертвата за ближния, Опрощението и Милосърдието. В безмилостната битка на световете и идеологиите високо и ясно се откроява идеята на романа за нравственото себеотстояване на личността като единствена надежда на човечеството в трагичните обрати на битието. Този мирогледен и естетически подход на художественото осмисляне на историята бе възпроизведен в новата литературна ситуация след 1989 г., но днес той носи белезите на принудено компенсаторно завръщане и изкуствено ускорение, докато в романа „Война" се изявява като иманентност на творческия субект и автентичен духовен строй на човека, преди да бъде смазан от агресията на безверието и безбожността.

Със силата на своите хуманистични послания и с гражданската доблест на своя автор романът „Война“ слага точка на онази мощна традиция, в която българската словесност се успоредяваше и съизмерваше с европейската и световната антивоенна литература и с нейните изявени имена – Ерих М. Ремарк, Роже Мартен дьо Гар, Ърнест Хемингуей, Ъруин Шоу и др. Участта на този литературен феномен е потвърждение на нихилизма, на моралната и интелектуална деградация на българското общество в продължение на шест десетилетия. Първата му *публикация* в края на 2001 г. е *Знакът* за завръщане към духовните ценности и за покаяние пред подвига на словото в името на Свободата и въздигането на сломения от исторически несгоди дух на българския човек.

БЕЛЕЖКИ

[1] **Трифонова, Ц.** Книга, впримчена в капана на историята. – *Летописи*, 1995, № 5; Не искаме народен съд, а смърт (откъс от романа „Война“). – *Лит. форум,* № 12, 1995 г.

[2] Семиотичен поглед спрямо този проблем предлага Мирослав Дачев (Вж **Дачев, М.** Съдбите на книгата. Книга и отсъствие. – *Страница*, 1999, № 4, с. 42–47.)

[3] **Юнг, К. Г.** Еон. Плевен, 1995. 290 с.

Елка Трайкова
Институт за литература – БАН

Покаяние и конфликти в литературната критика

Литературните полемики създават една по-достоверна и по-колоритна представа за литературната история. Тяхното припомняне би могло да даде нови, неподозирани познания за българската култура. Чрез изучаването им отчетливо се изтеглят нишките на взаимна обвързаност, или по-точно на зависимост на естетическите процеси в литературното и културологичното поле от привнесени и наложени като основополагащи идеологически постановки. Това предполага превръщането на полемиките от зони на комуникация между личности, застъпващи противоположни тези, в публични спектакли с предварително разработени сценарии и разпределени роли. Този универсален модел понякога е разколебан от непредвидени полемични случвания, от случайно пропуснати от цензурата текстове или от провал на предварително замисленатa игра на естетически сблъсъци. Именно тези изключения са истинските свидетелства за същността на художествените процеси, влизащи в болезнени диалози с идеологемите на социалистическия реализъм.

Литературните дискусии, които се разглеждат в този текст, поставят сериозните проблеми, назрели в литературната критика през 60-те години на XX в. Тя се заема с драматичните опити еднозначно да реши въпросите за стила, подхода и формата на литературнокритическия текст. Възприемането на критиката като консервативна система от правила, вложени в сухо, скучно съчинение, което раздава положителни или отрицателни оценки, е разколебано от новото поколение критици. За Тончо Жечев, Кръстьо Куюмджиев, Здравко Петров, Цветан Стоянов критиката е интелектуална игра, тя е изкуство, което трябва да привлича с блестящи фрази, с елегантна ирония, с въвличането на читателя в примамливия лабиринт на творчеството. Официализираните, дистантни отношения критик–читател са забравени в името на едно общо съ-преживяване на магията на четенето. Критикът разчита знаците на смисъла под видимата повърхност на текста, но той учи и читателя на това. Новите критици не са високомерни съдници, които никога не грешат. Те си позволяват да се съмняват, да се самоопровергават, те се развиват и променят своите тези, защото техните мотивации не са емпирични, а емоционални. Те утвърждават свободната есеистична форма на критическия изказ и с то-

ва предизвикват бунта на догматичната критика. А тя също смята, че има ново лице. Обвинили духа на времето, критиците, властно налагали догматизма, правят трогателни признания: „Потискахме вкусовете си доброволно, с вътрешно убеждение. Догматичната нормативност не даваше възможност да се развие неповторимата индивидуалност на художника. Тя пречеше на индивидуалната изява на самия критик."[1]

Тази статия не е само акт на самооценка на Пенчо Данчев, тя поставя началото на нова полемика с рекордна продължителност – от 1963 до 1966 г. Това, което я прави характерен знак на времето, е, че и тя е част от сложната игра с предварително кодирани политически значения. Сблъсъкът на дискурси се използва, за да се наложи или забрани определена система от естетически значения. То е скриване зад кадър на истинските мотивации, създава подвеждащата представа за свободно противопоставяне на позиции, а всъщност се внушава една твърде манипулирана истина.

Поводът за конкретната дискусия е заложен в цитираната статия на Пенчо Данчев. За него връщането назад във времето не е възможност за духовен катарзис или покаяние за натрупаните спрямо българската литература вини. То е само аргумент, за да отправи своите обвинения срещу З. Петров и К. Куюмджиев. Полемичният стил на П. Данчев се стреми категорично да наложи един критически дискурс като единствено възможен и неоспорим. Той има самочувствието на автор, който не споделя лични мнения, а формулира обективната истина. Фактът, че периодично се отрича от своите оценки, че текстовете му имат фатални последствия върху литературата ни, не го лишава от правото, отказвайки се от едни догматични схеми, да въвежда нови клишета. В случая патосът му е насочен към критическия стил на двамата автори, който според него е твърде опасен със своя дръзко демонстриран субективизъм. Защото артистичността на техните интерпретации нарушава идеологическите норми и задължителните партийни критерии, заложени в социалистическия реализъм.

След двегодишни колебания идеологическите институции решават да дадат право на отговор и на младите тогава критици. Статиите на Кръстьо Куюмджиев „Лекарю, излекувай се сам"[2] и на З. Петров „Наследствените грехове"[3] се превръщат в емблематични знаци на новия критически стил. Те деконструират поведенческите модели, демаскират фанатизма и репресивните функции не само на П. Данчев, но и на цялата критика от 50-те години. В техните статии се подчертават прекъснатите комуникативни връзки между критическите текстове и художественото творчество чрез налагане на нормативни и схематични методи за оценка. За К. Куюмджиев и З. Петров литературната критика е саморефлексия, а не абсурден стремеж към обективната истина. Тя е своеобразен портрет и на интерпретатора, и на писателя, създаден чрез ефектни словесни знаци и интуитивно проникване зад видимата повърхност на смисъла. Критическият текст не се изгражда от догматични конструкции или тривиални истини, а е синтез от психологическо проникновение, субек-

тивно тълкуване и емоционално съ-преживяване. Той е пространството, в което се експонира творческият образ на критѝка. Кръстьо Куюмджиев е по-краен в своите възгледи, настоявайки, че „интелектуализмът е враждебен на родения художник", че научният подход към литературата, ситуирането ѝ в исторически контекст е също толкова вредно, колкото налагането на едно мнение като абсолютна истина. Тази теза би могла да се приеме като провокативна словесна формула, която търси крайно противопоставяне, но в нея латентно се съдържа поводът за друга, същностна полемика от 70-те години на XX в.

В последвалия спор двата критически лагера са поставени твърде неравностойно. „Младите" остават в позицията на обвиняеми, а подкрепящите тезата на П. Данчев заемат почти цялото полемично поле. Причината за това не е в липсата на статии, защитаващи новия литературнокритически стил, а в предварителния сценарий за провеждане на дискусията. Идеологически рамкираната „свобода" регламентира забраната на неудобни текстове. На критиката добре са ѝ известни процедурите, които лишават опонентите от правото на говорене В конкретния случай, поради нарушаване на някои наложени табута, редакцията на сп. „Септември", на чиито страници се разгръща дискусията, е уволнена.

В статията си „Критическо превъоръжаване и една кратка история"[4] Т. Жечев прави единствената категорична защита на З. Петров и К. Куюмджиев и на тяхната теза, мислеща критиката като изкуство. Чрез аргументиран съпоставителен анализ на методите на догматичната критика и на новия импресионистично-артистичен стил той извежда песимистичния, но верен извод, че рецидивите на миналото са твърде устойчиви. Те, според него, налагат херметичната затвореност на българската литература и пречат на преодоляването на „остатъците на провинциалните ѝ комплекси".

Текстовете на неодогматиците Васил Колевски и Ангел Тодоров не само са блестяща илюстрация на Тончо-Жечевата теза, те са симптоматични за официалните критически позиции и през следващите десетилетия. Всички методологически отклонения от тях, независимо дали са в посоката на есеизма, структурализма или социолингвистиката, строго се санкционират.

Статиите на Петър Динеков „Без монополизъм в литературната критика"[5] и на Минко Николов „Отговорности и възможности на критиката"[6] утвърждават правото на критѝка да бъде творческа личност със собствен оригинален изказ и естетико-философски позиции. Но те регистрират и първите симптоми на опасността артистично-импресионистичният стил, отричащ една догма, в близко бъдеще да се наложи като нов шаблон. Завоювал свои пространства след серия от остри полемични сблъсъци, той твърде скоро наистина се опитва да наложи своя критически дискурс като единствено възможен.

Всяко критическо интерпретиране е едно отворено, комуникативно насочено изследване, което дава някои отговори, но задава и редица въп-

роси. Подразбиращата се субективност в него не изключва постигането на определени обективни истини. Те се случват, когато се пресичат множество критически дискурси. Литературната критика, освен че е натоварена с мисията да бъде посредник във възприемането на различни културни ситуации, трябва да провокира разплитането не само на външните, видими смисли на художествената творба, но и на нейните скрити, дълбоко кодирани значения. Именно затова равнопоставянето на различни критически подходи не само че не носи заплаха за литературния процес, но е и знак за неговата широкоспектърност и многопосочност. Сблъсъкът между тях често поражда полемики. От тези полемични случвания читателят очаква да бъде посветен в различните гледни точки при интерпретацията на проблема, като всеки участник аргументирано защити своите позиции.

Друг тип полемично поле създава дискусията, която обсъжда проблема за националното своеобразие на литературата. И в нея има смесване на идеологическите и естетическите пластове, но в дългата игра на противопоставяния се очертават границите на естетическото пространство през 60-те години на XX в. Поставената тема не е обект на публична дискусия в характерния негативно-нападателен стил. Организиран е професионален разговор на критици и писатели, в който се дискутират националните кодове на българската литература. Теоретичният анализ, изведен като основополагаща рамка, задава и тона на дискусията. Той е толерантен, противопоставянията са сведени до методологически различия. Ритуалът на полемизирането настоява на интерпретирането на проблема от субективни позиции, но със силно изразена диалогичност, без да се достига до крайни междуличностни конфликти. Дискусията се структурира около два основни доклада и множество изказвания, публикувани по-късно в сборника „Националното своеобразие в литературата“[7]. Полемичното напрежение този път е породено от текста на Тончо Жечев „Национални особености в литературното развитие“. В него той развива тезата си за регионалната затвореност и почти трагичната изостаналост на българската литература, която може да преодолее това само „държейки се твърдо и достолепно за корените на своята история и самобитност“[8]. Авторът обозначава процеса като болезнено продължителен и консервативен. Без да абсолютизира ролята на „котловината“ (образ-метафора на уникалността на националното времепространство), критикът извежда формулата „през регионалното към националното и през националното към общочовешкото“.

С една патриархална носталгичност концепцията на Т. Жечев настоява българската литература по-скоро да запази своята фолклорна автентичност, отколкото свободно да се отвори към световните естетически тенденции. Очевидно той препоръчва абсолютизирането на националната самодостатъчност, което обаче по-скоро би предизвикало капсулиране на художествените процеси. Така те, вместо да привлекат вниманието на света със своята оригиналност и колорит, биха задълбочили културната изолация. Произведенията на писатели като Иво Андрич и Йор-

дан Радичков са важни аргументи в подкрепа на неговата теза, но регионалността, изведена като основополагащ знак на една литература, а не на едно творчество, неизбежно предполага нейното ситуиране в затворен и ограничаващ я контекст.

Като част от едно отворено комуникативно пространство българската литература преди 9. IX. 1944 г. осъществява динамични естетически контакти. Нейният свободен диалог със света не я лишава от националната ѝ специфика, напротив, по-релефно я очертава. Поставянето на тези проблеми в хода на обсъждането, съпоставителният анализ на традиция и съвременност може да се мисли като нов концептуален подход към литературата. Той не е нито еднозначен, нито монолитно затворен и затова не може да бъде формулиран само в една теза, колкото и убедителна да е тя. Проблемът за националната самобитност се интерпретира почти до точката на самоизчерпването. Това, което оразличава тази дискусия от други, провеждани през 60-те години, е, че тук ситуацията допуска смислите да се извеждат на повърхността. Дори крайните противопоставяния предизвикват преоткриване и претълкуване на различните концепции чрез диалогично общуване, а не чрез взаимни обвинения. Това предполага оформянето на две основни тематични ядра.

Участващите в дискусията писатели са по-близо до разбиранията на Т. Жечев. Те гледат на своето творчество като на социокултурна мисия, чрез която светът ще приеме българската литература като равностойна. Тезата на Васил Попов[9], без да е оригинална, твърде убедително настоява, че анализът на съвременните явления, опознаването на съвременната личност е кодифициран в миналото. Той разглежда историята като информационна банка, която носи не само познание, но и поука. Като пример за блестящ синтез на съвременни културни и исторически пластове писателят също посочва произведенията на Йордан Радичков.

Поставянето на проблема за родното в центъра на художественото творчество доминира в писателските мнения. Интерпретациите на темата направени от Богомил Райнов, Людмил Стоянов, Димитър Димов и др., са по-консервативни, по-регресивни – в настояването си за пречупване на националните характеристики през идеологическата призма на интернационализма. Лишени от обективен критически коректив и информация, с деформирани критерии, по-възрастните писатели и критици приемат като твърде подозрителни в идейно отношение амбициите на младото поколение да създава литература, която пряко да се съизмерва с европейските художествени тенденции, да се полага равностойно не само в социалистическото, а и в световното естетическо пространство. Този спор между „млади“ и „стари“ не е нов в духовния живот на България. Но в случая той е лишен от перспектива, защото „класово-партийният“ подход предопределя рамките, в които трябва да се впишат и националното своеобразие, и общочовешките послания на българската литература.

Все пак, в хода на дискусията, приемайки по-скоро като задължителен ритуал подчертаването на опасността, която крие „буржоазната про-

паганда", се очертава и втората концепция. Тя настоява българската поезия, проза и критика да преодолеят своята изолираност, да прекрачат тесните рамки на регионалната затвореност и да участват в световния културен диалог на времето. Тази теза блестящо е обоснована в статията на Цветан Стоянов „По повод духа на мястото"[10]. В нея той поставя националната духовна култура в максимално разширените координати, в които принадлежността към дадена „котловина" е само неизбежен знак в творческата биография на автора. Не регионалните, а универсалните смисли в произведенията трябва да предопределят мястото на писателя в духовното пространство. Когато не идентификацията с „духа на мястото" (формулировка на К. Куюмджиев), а актуалното, невъзпирано общуване с културните случвания в света стане значещо; когато регионалният колорит не се превръща в стил, а в щрих, характеризиращ националната уникалност, тогава, според Цв. Стоянов, една литература, без да губи своята идентичност, се равнопоставя с другите. Фактът, че тези проблеми не само се поставят, но получават и публичност, прави разглежданата полемика твърде важна в духовния живот на 60-те години.

И един любопитен щрих. В дискусия за националното своеобразие на литературата участват съветски критици и писатели. Б. И. Бурсов прави опит аналитично да интерпретира проблема, изтегляйки нишките на българо-руските литературни взаимоотношения в една неочаквана посока. Той патетично благодари на България, че когато руската литература създава образа на своя нов положителен герой, той се оказва българинът Инсаров. Ако този реторичен жест може да се приеме като израз на добри чувства, то съществено в него е разграничаването от популярната теза на Д. Гачев „за ускореното закъсняло развитие на литературата". Според Бурсов тази постановка поставя българската литература в унизителното положение да преповтаря всички процеси, характерни за руската, без да отчита собствената ѝ специфика. Това изкуствено припокриване на моделите в развитието на двете литератури лишава нашата от национални характеристики, от история и от свободата сама да прави своя естетически избор.

Толерантният стил на общуване е рефлексия на политическите промени след Априлския пленум през 1956 г. Организирането на дискусия за националното своеобразие вече е емблематичен знак, че българската литература заявява свои позиции, настоятелно търси своето минало, за да очертае перспективите на своето бъдеще. Без да се отклонява от нормите на социалистическия реализъм, разглежданата дискусия премества акцента от налагане на привнесени решения или на чужди истини върху професионалното аргументиране на личните тези.

Разглежданите литературни полемики са един щрих към драматичната същност на 60-те години на XX в. Те документират по-обективна и фактологически аргументирана представа за художествените процеси тогава и в известен смисъл се превръщат в естетически коректив на типичния за това време модел на деформираща обвързаност на литература и идеология.

БЕЛЕЖКИ

[1] **Данчев, П.** Критически талант и критически принципи. – *Септември*, 1963, № 5, с. 221–242.

[2] **Куюмджиев, К.** Лекарю, излекувай се сам! – *Септември*, 1965, № 3, с. 204.

[3] **Петров, З.** Наследствените грехове. – *Септември*, 1965, № 3, с. 183.

[4] **Жечев, Т.** Критическо превъоръжаване и една кратка история. – *Септември*, 1966, № 1, с. 150.

[5] **Динеков, П.** Без монополизъм в литературната критика. – *Септември*, 1965, № 6, с. 191.

[6] **Николов**, М. Отговорности и възможности на критиката. – *Септември*, 1965, № 4, с. 54.

[7] **Жечев**, Т. Национални особености в литературното развитие. – В: *Националното* своеобразие в литературата. С., 1966, с. 32.

[8] Пак там, с. 33.

[9] **Попов**, В. История и съвременност. – В: *Националното* своеобразие в литературата. С., 1966, с. 206.

[10] **Стоянов, Ц.** По повод „духа на мястото". – В: *Националното* своеобразие в литературата. С., 1966, с. 305.

Стоян Илиев
Институт за литература – БАН

Интелектуалната драма на Минко Николов

Творчески път

Когато ние, пристигналите от села и паланки, все още минавахме за „начинаещи“ или в по-добрия случай – за „млади критици“, Минко Николов беше вече признат литератор и желан сътрудник в големите издания. Докато ние все още правехме неуверено своите „първи стъпки“, чудехме се в коя посока да поемем и се съмнявахме дали ще направим „втора стъпка“, Минко Николов уверено крачеше по избрания от него път, издаваше книги, които и днес представляват интерес.

Несъмнено за тази му подранила зрялост голяма роля изиграват неговите родители, за които, по думите на Иван Цветков, литературата е била „нещо като семейна религия“, „проникнала в съзнанието му от детските години“. И което е много важно да се отбележи в случая, те го научават на *„самодисциплина, на системен труд, на творчески режим“*. Минко Николов, без да губи ден в живота си, завършва гимназиално образование в родния си град Троян като блестящ ученик (1951) и веднага постъпва студент по българска филология в Софийския университет „Св. Климент Охридски“. През 1954 г., като един от избраниците на факултета, е приет за аспирант по нова българска литература с научен ръководител проф. Георги Цанев и успешно защитава дисертация, посветена на творчеството на Христо Смирненски. Голяма роля за доизграждането и естетическото му формиране изиграва неговото пребиваване в Хумболтовия университет (1956–1957), където преподава българска литература.

Духовното развитие на Минко Николов е, тъй да се каже, „равноускорително“ – без да вдига шум около своето име, той съзнателно, целенасочено и програмирано се готви за голяма академична кариера.

Днес, когато се връщаме към неговата биография, изпитваме чувството, че винаги е знаел какво да прави в живота си, знаел е и как да го постигне. Още на 11 години (като че ли никога не е имал детски период в развитието си) издава на машинопис своята първа книга: „На литературни теми. Критики и драски“. На 18 години подготвя две машинописни томчета, посветени на отречени от догматичната кри-

тика писатели, но нямаме чувството, че е имал някакъв „пубертетен“ период в творчеството си. Когато ние все още подсмърчахме покрай вратите на разни редакции и не смеехме да прекрачим прага им, той беше редовен сътрудник на сп. „Септември“, а през 1955 г. вече работеше в официоза „Литературен фронт“. Спомням си, че като ученик в Ямбол за пръв път срещнах неговото име във в. „Литературен фронт“ през 1952 г. – под статията „За истинска любовна лирика“, по повод разгорялата се дискусия, предизвикана от цикъл любовни стихове на Иван Радоев. Тогава останах с впечатлението, че е някой възрастен, твърде възрастен литератор, и се упрекнах за невежеството си, че не бях чел нищо от него.

Такава беше предварителната ми представа за Минко Николов. С течение на годините в моето съзнание той все повече и повече се утвърждаваше като един ерудиран и заслужено успяващ литератор, който, без да си хаби силите с разни експерименти, без да си позволява лекомислени увлечения, свойствени за неукрепналата младост, се движеше по своя път. Библиографската справка показва, че той ритмично, през година-две издава книги и ненавършил 40 години, вече има значително творчество. През 1958 г. излиза неговият литературно-критически очерк за Христо Смирненски; през 1959 г. – очеркът му за Павел Вежинов; през 1961 г. – монографията „Кризата на модерния западен роман“; през 1963 г. – литературният портрет на Бертолт Брехт; през 1965 г. – монографичен портрет на Антон Страшимиров; през 1967 г. – книгата, посветена на някои явления в съвременната западна литература, „Между мъртвата точка и хуманизма“. Тук аз не включвам неговите статии и рецензии, посветени на Иван Вазов, Пенчо Славейков, Христо Ясенов, Ламар, Христо Радевски, Емилиян Станев, Георги Цанев, Богомил Райнов, Георги Джагаров, Ивайло Петров, Пеньо Пенев, Любомир Левчев и др., които излязоха посмъртно през 1989 г. в отделен том „Профили и проблеми“ с предговор от Йордан Василев.

Казано накратко, без да се поддава на лудото опиянение на ранния успех, без да познава рисковете на растежа, само за десетина години Минко Николов създаде значително творчество. По-късно той ще си спомни как като студент в първите си рецензии си е позволявал да размахва заплашително пръст на поети като Валери Петров, Радой Ралин: „Тогава ние бяхме прощъпалници, новаци в критиката, зелени момчета“, но отнася това към недъзите на времето, когато на критиката се възлагаха „охранителни функции“ и затова си е позволявал „менторски тон“ към някои писатели.

През годините на нашето студентство Минко Николов се мяркаше между нас с една тежка елегантност, някак си спокоен и уверен, без фатална бързина. Не бе измежду критиците, които плодовито нахвърлят своите произведения и после не се грижат за тяхната съдба; неговите статии и рецензии не са поток от импровизации, той пишеше за Павел Вежинов или Ивайло Петров, за Йордан Радичков или Любомир Левчев,

когато имаше да каже нещо значително и важно за тяхното творчество и за техните личности. Той не обичаше житейските спектакли и театралните зрелища, а само с овладени пръсти сочеше постиженията и слабостите на автора, който го занимава в дадения момент. Затова толкова много държеше за интелектуалното начало в критиката и остро се противопоставяше на „канибалските изстъпления“, характерни за нашите дискусии; по думите на Цвайг, определяше подобни прояви като „недоносче на ума и на зверското у човека“, като опит да се наложи на целия свят диктатурата на едно мнение, нетърпящо друг начин на живеене освен избрания от него.

Чужд на фанатизма, Минко Николов искаше да се утвърди в нашата литература като обективен и безпристрастен ценител, затова само под натиска на обстоятелствата се включваше в спорове и полемични сблъсъци, гдето опасностите и инстинктът за самосъхранение, силата на любовта или омразата изострят страстите и нагорещяват атмосферата. Такова принудително беше неговото участие в дискусията, посветена на съвременната критика в сп. „Септември“ през 1965 г. по повод статиите на Здравко Петров – „Наследствените грехове“, и на Кръстьо Куюмджиев – „Лекарю, излекувай се сам!“, в чието организиране и провеждане взе известно участие и моя милост.

Щрихи от неговия портрет

Може да се каже, че Минко Николов през целия си живот умело избягваше опасността да натрапва себе си, да придава по-голямо значение на своите чувства и на своя вкус. В неговите статии и изследвания „субективният елемент“ е в законните му граници, защото неговата реакция като критик, пренесена в исторически план, е само факт сред другите факти. В този смисъл той откриваше и „призванието на критика“ Георги Цанев, за когото литературата е „културно труженичество в най-чистия му вид, постоянно изплащане на един самоналожен дълг“. Минко Николов разбираше, че критикът като човек, който има свой вкус и свои лични преживявания, не може да не разкрива своята личност, затова не скриваше личните си пристрастия. „Критикът като барометър трябва да притежава изострена чувствителност за динамични промени, за прогреса и кризите на своето време“ – пише той. Опитваше се да се вживее в божествения характер на своя занаят и предварително знаеше, че тази професия изисква не само голяма подготовка, но и нравствена устойчивост. Той притежаваше едно от най-важните качества, свойствени за добрия изследовател – честност в своите търсения и в своите открития. В процеса на изследванията си не се щадеше и винаги поставяше писателите над собственото си самолюбие. На него му беше чужда онази отблъскваща самоувереност, в основата на която лежи умствената инертност, затова – по думите на Йордан Василев – непрекъс-

нато се „самопоправяше“. Неговата самоувереност трябва да търсим в друга посока: във високата му професионална подготовка и в неговата гражданска съвест. За да навлезе в света на писателите, той си служеше с различни средства – за него интелектуалният анализ и непосредствените наблюдения са необходими, но не са достатъчни. Както ще видим по-нататък, той се стремеше да докаже в каква степен даденият писател се превръща „в глас и съвест“ на епохата. Затова за него критиката не бе само изкуство да се наслаждаваш на художествените открития, а и средство за обогатяване на човешката личност, за усъвършенстване на нравствената природа на човека. Той казваше, че „всеки критически подход има своята територия, собствени граници“, но искаше да постигне и нещо повече: „Наш идеал е хармоничната личност, всестранно развита и образована... Личност, която възприема повеленията на „историческия разум“, нормите на социалистическото общежитие не само рационално, но и сетивно, с цялото си светоусещане. Както виждаме, той си служи с вестникарски клишета, с каквито всички ние, които живяхме в тази епоха, си служехме, но най-много набляга да се следват повелите на *„историческия разум“*: „Може би най-трудното в градежа на новите взаимоотношения – твърди той – е проблемът как да се преобрази човешката природа, как да се приведе целият душевен живот на индивида в съответствие с обществено необходимия модел за *комунистическия тип човек*“ (курс. М. Н.). Като марксист Минко Николов несъмнено се опитваше да прилага тъй наречения класово-партиен подход. Но никога не можа да се примири, че официалната партийна идеология искаше да превърне критиците в служебен персонаж и винаги се съпротивляваше на този груб и понякога безчовечен натиск. (Затова никак не е случайно, че едва не попадна в доклада на Тодор Живков през 1962 г., посветен на отклоненията в художествената литература и критика. Доколкото ми е известно, отървават го Георги Цанев и Христо Радевски.)

Въпреки мъчителната констатация, че нашата критика се е превърнала в „болен човек“, за когото всички се грижат: културни институти и литературни редакции „свикват авторитетно консилиуми, инжектират я с една доза „откровени разговори“ и очакват да я видят застанала на краката си“, Минко Николов отбелязва нейния несъмнен напредък. Той твърдеше, че критици като Ефрем Каранфилов, Симеон Султанов, Здравко Петров, Кръстьо Куюмджиев, Тончо Жечев, Боян Ничев са направили не малко за обогатяването на нейния жанров и стилов репертоар, освежили са нейния стил, въвели са по-друга естетическа чувствителност и психологическа проникновеност. Заедно с това той се противопоставяше на „тоталното недоверие към обективните истини в литературата“, на склонността на някои критици „с лека ръка да причислят всяко търсене на обективния критерий към категорията на хладния обективизъм и плоския рационализъм в критиката“. Макар да не отричаше значението на личния вкус и артистичната интуиция, той търсеше да

откриe *„пресечни точки с определени типове на социална и обществена оценка, с реални възможности за измерение на обективната стойност на явленията“*. В името на тази „обективна истина“ и търсенето на „пресечните точки“ Минко Николов си налагаше онези благоразумни ограничения, които затваряха неговите интелектуални търсения и го предпазваха от емоционални увлечения. Така той доизграждаше своя образ на критик рационалист, който будно държи в ръцете си веригите на самоконтрола, предварително програмираше бъдещите си задачи, определяше собствените си граници. Пред нас се доизграждаше образът на човек на волята, непоклатим в стремежа да постигне своето, умеещ търпеливо да изчаква. Възприемахме неговото самопрограмиране като органична еволюция на личността му, която знае как да се самореализира.

Минко Николов декларира на много места в своите изследвания колко много държи на „обективната истина“. Книгата си „Кризата в модерния западен роман“ започва с една мисъл на Гьоте, казана в разговор с Екерман: „Аз искам да Ви открия нещо и Вие ще го видите многократно потвърдено във Вашия живот. *Всички отиващи към упадък, назадничави епохи са субективни, докато всички прогресивни епохи притежават едно обективно направление.*“ Портрета си за Брехт той започва с диалог между Малкия монах и Галилей от драмата „Животът на Галилей“:

> Малкият монах: Не мислите ли, че истината, ако тя е истина, ще си пробие път и без нас? – Галилей: Не, не и не. Само толкова истина може да се промъкне, колкото прокараме ние. Победата на разума може да бъде само победа на разумните.

В своето изследване за Брехт Минко Николов не пропусна случая да цитира три от „Петте трудности“ на Брехт, които са посветени тъкмо на истината: *„Мъжеството да пишеш истината“*, *„Умът да разпознаеш истината“* и *„Хитростта да разпростираш истината сред много хора“*. Той искаше да внуши, че не бива да се потиска или да се премълчава истината, не бива да се коленичи пред силните на деня, които не я обичат, защото „Времената на най-голямо потисничество са обикновено времена, в които най-много се говори за високи и благородни неща. В такива времена е нужно мъжество да пишеш за дребни и ниски неща като яденето и жилището на работника, заобиколен от всякакъв крясък, че жертвоготовността е главна задача.“ Да не забравяме, че казва това през 1963 г., когато у нас се доизграждаше тоталитарната система и се налагаше естетиката на голямата и малката правда.

И тъй, с годините образът на Минко Николов се доизграждаше пред очите ни като образ на критик рационалист, който не прави от случайностите работен материал, от произвола – изобразителен механизъм, а от отвращението от труда – артистична добродетел.

Негово величество разумът

У мене съвсем спонтанно възниква въпросът, защо Минко Николов толкова много разчита на разума и откъде се е взела любовта му към обективната истина. Защо той е толкова затворен, предпазлив и плах в действията си? Ако през годините, когато имахме възможност повече или по-малко да се доближим до него, бяхме малко по-проницателни, щяхме да забележим, че търсенето на „обективната истина" за него е една външна броня за самозащита на лесно ранима чувствителност и душевна уязвимост. У мене назрява мисълта, че драмата, която той преживя, всъщност е заложена в самата му творческа природа. Може би е могъл да предотврати трагичния завършек на живота си, но очевидно не е бил в състояние да превъзмогне своята драма. Минко Николов всъщност преживя драмата на нашето поколение, на която стана изкупителна жертва. В края на краищата неговото трезвомислие, неговото ревниво застъпничество за истината са прикривали една дълбоко раздвоена личност. По-нататък ще се опитам да докажа, че с течение на годините тази раздвоеност на духа при него придобива застрашителни размери. Духовната му раздвоеност несъмнено поражда и чувството за отпадане от живота. И докато през младежките години той вярваше в своето призвание, вярваше, че литературата е негова съдба, по-късно загуби тази самоувереност. Очевидно обезсмислянето на критическата му дейност е означавало и обезсмисляне на призванието му, което е равносилно на духовно самоубийство. Затова той търсеше упование в негово величество разума.

В портрета си за Брехт Минко Николов подчертава стремежа му за постигане на истината по пътя на разума и чрез дисциплината на ума. Когато се спира на въпроса, как е работил Брехт, сочи, че при него *„Липсата на напрежение и на изнервяща бързина се допълват от необикновена концентрация на ума."* И ето урока, който извлича: „Брехт ни учеше да бъдем особено недоверчиви към онези, които доносничат срещу разума, като го представят за нещо „студено", „безчовечно", „безжизнено". В подкрепа на тези свои разсъждения цитира високопоставена читателка: „Волтер ли? О, аз няма да му простя, задето ме направи способна да разбирам нещата, които никога нямаше да разбера." Понеже в лицето на Брехт открива писател на разума и истината, той решава да се качи на неговия кораб. На него му харесва, че Брехт лишава читателите си от красивите илюзии, че отваря очите им с „тежкия товар" на знанията, но ни предупреждава: „Колкото е по-дълбок умът, толкова е по-голямо неудовлетворението. Блаженото неведение, напротив, означава щастливо самодоволство."

Тъкмо оттук нататък започваме да навлизаме в интелектуалната драма на Минко Николов, която, ще допълня, е драма не само на нашето поколение, но изобщо на българското литературознание, чиято ярка фигура беше самият той. Неговата драма беше в това, че преодолявайки едно заблуждение и една илюзия, той ги заменяше с друго заблуждение и

друга илюзия. Качил се на кораба на Брехт, той си представя, че с него ще достигне страната на „победилия разум“, че пред неговия поглед ще просветне едно бъдеще без заблуди, без богове и без господари. Оказва се, че моряците на кораба са лишени от здрави нерви и остър поглед, затова един след друг започват да отпадат от него, докато в края на краищата самият кораб потъва.

Но засега сме на кораба на разума и затова вярваме на картезианската яснота на ума. Тази вяра Минко Николов изразява на различни места в своите статии: „Моля, не обиждайте интелекта!“ – възмущава се той в портрета си за Левчев. И тутакси пояснява, че интелектът изразява не само логическата способност на ума, но и широтата на кръгозора, богатството на духовните интереси. – „Интелектуалното не обича да плува на повърхността, то не се изчерпва с манифестацията на един възторг и на една възбуда. Там, където свършва горният слой на елементарните и афектни реакции, оттам започва „рентгеноскопията“ на интелекта. Той прави отвесно сечение, под горния пласт на фактите открива скритите пружини.“

Съвсем ясно е, че Минко Николов утвърждава тъй нареченото „интелектуално начало“ в нашата съвременна поезия. В първата част на статията си „На разни адреси“ – „Съмнително лице“ ли е интелектуализмът“ (1963), той заявява:

Интелектуалното направление идва в литературата, за да разбута фасадите на бюрократическия оптимизъм и безметежното самодоволство. То подхвърля въпроси – вместо аксиоми. То идва не за да успокоява, а за да тревожи, да се съпротивлява срещу инерцията на механичното мислене. Думите трябва да бъдат освободени от досадната броня на клишетата. Мисълта трябва да се изтръгне от черупката на баналностите.

Когато днес чета тази проповед, не мога да се освободя от натрапчивата мисъл, че неговото безмилостно, жестоко и трезво самосъзнание не му позволяваше да се самозалъгва както с лекомислени житейски наслади, така и с преходни творчески авантюри. Противопоставяйки се на „мъртвите силогизми и бездушните умозрителни спекулации“, на „униформените клишета“ и елементарните решения, на „склерозата на мозъка и чувствата“, на „тлъстината на фразите“, той безжалостно поставяше всеки нерв на своята чувствителност под клиничния нож на интелекта и открито декларираше, че не разчита на първичните импулси и на примитивното мислене. Затова и не приемаше т. нар. артистична критика, защото тя според него в известен смисъл е безотговорна: един вид – днес вкусът ми диктува така и така, утре мога да променя мнението си, за мене нямат значение простите очевидности, а свещеният миг. Това за него е много удобна позиция, но е лишена от мъжество. И напълно приемайки Брехт, той обобщава: „Цялата работа е в това, хората да се учат на правилно мислене, на мислене, което разглежда всички неща и явления откъм тяхната преходна и променлива страна.“

На кръстопът

Ще видим по-нататък каква жестока клопка му е готвило това „правилно мислене“, но нека сега слезем от кораба на Брехт върху българска земя и да видим как се чувства на нея Минко Николов. Стъпвайки на коравата и сурова българска земя, през 1964 г. той се опитва да отговори на „загадката“ за самоубийството на Пеньо Пенев, но всъщност ще ни улесни да разберем причините за собственото му самоубийство. На първо място поставя безразличието на обществото към драмата на поета, безразличие, на което и аз съм бил свидетел. Минко Николов отбелязва, че външната „грубост и суровост“ на поета са му служили „като броня, зад която тупти едно голямо и човечно сърце“. „Пеньо Пенев – набляга той – просто гладува за повече доброта и обич между хората, за повече топлина и сърдечност в отношенията.“ През 1958 г. той прекарва десетина дни в курорта Ситняково, има възможност по-отблизо да наблюдава Пеньо и открива за себе си, че поетът притежава „чудната способност да печели сърцата на малките немирници“, а това му дава основание да твърди, че „Добрия човек най-вярно могат да го почувстват децата, които се привързват без съображения и сметки“.

(Между другото ще вметна, че в Ситняково Пеньо Пенев създаде своята знаменита поема „Дни на проверка“. Спомням си, че когато се върна в София и за известно време отседна в моята студентска квартира на ул. „Евлоги Георгиев“ 32, първото нещо, което ми съобщи, бе, че е написал цикъл стихове против алкохолизма. Но когато издекламира стиховете си, а Пеньо умееше да декламира много изразително, веднага реагирах и заявих, че сам не съзнава какво е написал, че е надминал себе си и е създал нещо изключително. Към казаното ще добавя, че аз включих Пеньо Пенев в поредното литературно четене на студентския кръжок „Васил Воденичарски“ и поемата за пръв път прозвуча в голямата зала на Юридическия факултет на Софийския университет. Известната снимка на поета, който с една ръка държи микрофона и декламира стиховете си, е именно от това четене.)

Но тук е по-важно мнението на Минко Николов за тази поема, което споделя в една статия в сп. „Литературна мисъл“ през 1964 г. Анализирайки поемата, той обобщава: „Очевидно Пеньо Пенев боледуваше, преживяваше криза.“ Тази криза поражда в него „упорита меланхолия“, която в края на краищата го кара да посегне към отровата. С тази криза той обяснява и *„изопнатата чувствителност“* на поета, чиито крехки рамене не успяват да понесат огромната тежест на времето – *„всички страдания, противоречия и депресии“*. Пеньо Пенев е представител на едно „поколение-мост“, той е „изпълнен с гордост, че е връстник на такава епоха, но и с тревога дали ще издържи огромната тежест, която тя е натоварила на плещите му“. Допълнителна причина е примерът на неговия кумир Маяковски, върху чийто портрет е написал: „Идвам при теб, мой бог“.

Следователно за Минко Николов самоубийството на Пеньо Пенев има комплексен характер – обществен, творчески и личен. Той брани поета от различни злостни слухове, брани го от „тъмните примеси на мълвата, от дразнещия привкус на сензацията“ и ни подсказва как трябва да се отнесем към собствената му драма. Заедно с това не пропуска да подчертае, че *„Зад бронята на твърдостта поетът пазеше една особено чувствителна тъкан*, която бе разкъсвана от противоречията на времето. У него отекваха по-силно възторзите, но го раняваше по-жестоко и всяка несправедливост, всеки остатък от култовското безчовечие.“

Когато един поет иска да се превърне в „глас и съвест“ на епохата, съвсем човешко е да очаква да получи *„повече топлота и разбиране, повече близост и доверие“* от страна на своите съвременници. Понеже не ги получава, Пеньо Пенев се чувства обречен и изгаря в собствените си страсти. И ако „култовското безчовечие“ се оказва толкова безразлично към неговата житейска и творческа съдба, ако е лишен от жадуваната топлинка и доверие, следва ли той, поетът, да продължава съществуването си заради трохите, които му се поднасят? Такъв въпрос си поставя половин век по-рано великият български поет Пейо Яворов, под чието влияние Пеньо Пенев създава своята поема. Щом епохата, на която искаш да служиш, на която искаш да се превърнеш в „глас и съвест“, е толкова безразлична към теб, в такъв случай доброволното прекратяване на живота ти е само въпрос на лична инициатива. В края на краищата всеки човек е свободен да се разпорежда със своя живот както намира за добре.

Никак не е случайно, че въпросът за взаимоотношенията между поета и обществото така силно вълнува Минко Николов. В известен смисъл той се превръща в централен проблем на неговите изследвания. В „За литературно-историческия подход“ (1965) пише за Яворов следното: „Който изучава литературните борби от началото на века, ще се удиви, че няма да срещне подписа на Яворов под дребнави полемики и лични задевки.“ Минко Николов се чуди как е възможно този знаменит поет да е усвоил *„небългарския навик да се сдържа, да не се саморазголва пред жадната за сензации публика“*. Като че ли предричайки бъдещото развитие на своята драма, Минко Николов изтъква, че една от причините е „скритостта“ и чувството за дистанция спрямо публиката, която се „рови с нечисти пръсти в мъчителните страници на неговата драма“.

Като имаме предвид всичко това, не само некоректно, но просто нахално ще е, ако и ние започнем да ровим в неговия личен живот. Затова по косвен път се опитваме да проникнем зад известната „скритост“ на Минко Николов и отново стигаме до взаимоотношенията творческа личност–общество. На този въпрос той посвещава много страници в монографическия си портрет на Антон Страшимиров, който до днес не е изгубил значението си. Става дума за „кръстопътя“, за „прелома“, който преживява нашата интелигенция в края на миналия век. Дотогава завладяна от народническо-социалистически идеи, тя започ-

ва да се чувства натясно в „дрехите на домашния социализъм“ и бива съблазнена от „мировите проблеми“, отдава се на „интелектуално вглъбяване“ и „духовно самоусъвършенстване“. Любовта към „братята сиромаси“ се изтласква от „новите психологически поветрия“, от разни „кризисни смущения“, от анализа на раздвоената душа. Това е своеобразна самозащита на честната интелигенция от агресията на байганьовската действителност. На историческата сцена се качва новоизлюпената буржоазна класа, която е гладна за власт, настървена за материални блага, демонстративна и невежествена. Политическият живот се изражда в котерийни борби за кокала, партизанските боричкания разстройват целия обществен живот.

В парламентарните избори, провеждани според една демократична за времето си конституция, законодателствуваха шайките. Политическите убийства станаха обикновено средство за отстраняване на неудобния противник. Полемиката в печата се водеше с ожесточение, ярост и вулгарни клевети, без елементарна търпимост и култура на спора.

Именно тогава българската интелигенция се оказва на кръстопът между „вагабонтствуващата посредственост“ и демократическите идеали. За да се спасят, българските писатели си изработват *„защитни брони“*, те бягат от т. нар. „висше общество“ (което днес кой знае защо се нарича „политическа класа“ или „политически елит“), бягат от безогледната алчност, от тържествуващата посредственост в един свят на красотата, на аристократическата гордост, бягат от нравствената поквара. Но това, което най-много възмущава Минко Николов, е, че тези, които са призвани да се превърнат в духовни първенци, губят всякакво чувство за мярка, започват взаимно да се клеветят, довчерашните съмишленици се обругават, бившите богове се оплюват без каквото и да е стеснение.

Тази отколешна картина не ви ли напомня за нещо близко? Не се ли превръщат нашенските избори в парад на човешкото нищожество, на човешката дребнавост, на „животинщините“ в човека, както се изразява Пенчо Славейков? Изобщо целият ни политически живот не се ли превръща в театър на абсурда с герои марионетки, разигравани от жаждата за власт и бързо забогатяване?

Няма никакво съмнение, че Минко Николов се страхува от българските национални условия, от варварските балкански нрави, които обезсмислят плодовете на интелекта. Той започва да се отчуждава от съвременната действителност, все повече се вглежда в себе си, изпада в самоанализи, в постоянни съмнения, в мъчителни състояния, завършвайки с дълбоко съзнание за неосъществимост. Той се оказва интелектуалец без надежди, неговата болезнена чувствителност обезсмисля всякаква творческа дейност. Затова неговата книга „Между мъртвата точка и хуманизма“ възприемам като равносметка на разтерзаната му личност, раздвоена и парализирана от постоянни съмнения изобщо в смисъла на човешкото съществуване.

Парадоксите на интелекта

Вече навлизаме в същината на духовната драма на Минко Николов. Наясно сме какво значение отдава той на интелектуализма, но с течение на годините започва все повече да се съмнява в „хитростите на разсъдъка". В последната си книга – „Между мъртвата точка и хуманизма" – той ще определи интелектуализма като явление с *„янусово лице"*:

Наричат интелектуализма една от болестите на XX столетие. Това е справедливо, доколкото се отнася до умората, изчерпаността и обезверяването, които съпътстват ред духовни прояви на Запада. Безкръвният интелектуализъм наистина е немислим като орган на големи художествени открития, на пулсиращи от първичен живот художествени рожби.

Според него представите ни за интелектуализма не бива да се изчерпват и ограничават само със *„студените, разчетливи и безжизнени литературни конструкции, които демонстрират един стадий на безтегловност и интелектуална изчерпаност"*. Очевидно смутен от отстъплението, което прави от дотогава завоюваните позиции на интелектуализма, той иска да открие нещо положително в него и смята, че това са вече познатите ни *„прецизни инструменти, хирургически игли, рентгенови апаратури за анализ и самоанализ"*. Минко Николов не отрича специфичните заслуги на интелектуализма за демитологизацията на изкуството, открива го в презрението към готовите и саморазбиращи се истини. Но според него тук не става дума за някакъв *„студен скептицизъм"* към плодовете на интелекта, а за нещо много повече от плодовете на съмнението. Не става дума за интелектуалеца, който се преструва, че се съмнява, а не се съмнява. Става дума за вечния конфликт между разума и живота, за това картезианско съмнение, методологично или теоретично, за философското съмнение, родено в кабинета на професионалиста, сред тишината на книгите. Това не е нито чисто съмнение, нито чист скептицизъм, нито пък е израз на интелектуална безпомощност. То е едно мъчително екзистенциално съмнение, чиито корени трябва да търсим във вечния конфликт между интелекта и чувствата, между науката и живота, между логиката и биологията. Екзистенциалното съмнение неизбежно води до вътрешно разрушаване на личността, до умъртвяване на нейните емоционални преживявания, до разлагане на живота на духа. Минко Николов отдава значимото на „хирургическите игли" на интелекта, но последствията за самия него се оказват страшни. Впрочем за тези последствия предупреждава Унамуно:

Интелектът е нещо страшно. Той се стреми към смъртта, както паметта се стреми към стабилитета. Живото, това, което е абсолютно нестабилно, абсолютно индивидуално, е в крайна сметка неразбираемо. Логиката иска да сведе всичко до тъждественост и до видове, иска една идея, иска една идея да няма повече от едно единствено съдържание, където и когато и да е и при каквито и да е обстоятелства. А нищо не е абсолютно еднакво

в два последователни мига на своето битие. Моята идея за Бога е различна всеки път, когато я постигам. Тъждеството, което е смърт, е въжделение на интелекта. Умът търси мъртвото, защото животът му се изплъзва. Иска да замрази течащия поток, да го скове. За да анализираш едно тяло, трябва да го повредиш или унищожиш. За да разбереш нещо, трябва да го умъртвиш, да го обездвижиш в ума си. Науката е гробище за мъртви идеи, макар от тях да блика живот.

В книгата си, посветена на кризата в модерния роман, Минко Николов ще спомене за вредната роля, която изиграва интелектът на Хайдегер в литературните спорове на нашето време. По-специално обръща внимание на убийствените анализи, които философът прави на творчеството на модерните немски поети Хьолдерлин, Георг Тракл и Рилке. Отсъствието на жив художествен усет Хайдегер се опитва да компенсира с „хирургическите игли" на своя философстващ ум. Професорът от Базелския университет Валтер Мушг установява по един безспорен начин „теоретическата несъстоятелност и критическото безсилие на тези литературни анализи" и с искрено възмущение се пита: „Нима това време, чиито литературни „учени" говорят по такъв начин за поезията, има още правото да притежава поети? При този въпрос поезията сама забулва глава и мълчи засрамено."

Ще изминат само няколко години и във вече споменатата последна книга Минко Николов от своя страна ще попита: *„Има ли XX век свои класици в литературата? Един век, чиято същност е удивително несъвместима с всяко понятие за класическа устойчивост, хармоничност и завършеност?"* Това, казва той, е век на огромни социално-политически и научно-технически трусове, век на дълбоки психологически смущения, в които литературата регистрира опасности и кризи, на отмиране на стари категории и утвърждаване на относителността на мисловните и моралните категории. Това е век на „студен скептицизъм", който създава художници и мислители, недоверчиви към готовите истини, отхвърлящи „морализиращата баналност" и неразчитащи на сдъвканата храна. Така възниква и естетиката на съмнението, естетиката на относителността и на експеримента. Но в края на краищата окончателно се загубва доверието в човека, в чудото на неговата неповторимост.

Същият „студен скептицизъм" обезсмисля не само вековните постижения на човешкия разум, но и самото човешко съществуване. Веднага ще подчертая, че това не са временни настроения на Минко Николов, а както винаги бива с него, една дълбоко изживяна философия. Неговият интелектуален скептицизъм изцяло подкопава вярата му „в дните честити".

(Преди време Здравко Петров сподели как веднъж Минко Николов изразил пред него учудването си, че е възможно през двадесетия век да има хора, които вярват в някакви светли идеали.)

Вече знаем, че Минко Николов започва своята сериозна научноизследователска дейност с утвърждаване на творчеството на Христо

Смирненски и за него стихосбирката „Да бъде ден!“ е нещо като победоносен залп, който известява тържеството на светлите идеали на човечеството:

Поздравих пролетта, поздравих младостта
И възторжен разтворих очи,
За да срещна Живота по друм от цветя,
В колесница от лунни лъчи.

Същият Минко Николов завършва не само творческия си, но и жизнения си път с „травматизиращите герои“ на Кафка, които обезсмислят плодовете на неговата вяра. Няма да минат и десет години, и той ще се окаже в „зоната на абсурдното“. По-конкретно в зоната на уморената цивилизация, на разкъсаната от неврози психика, на изчерпания интелект. Тогава установява, че „крайният интелектуализъм съжителства с фетишизацията на всичко първично, елементарно и пещерно“. Оказва се, че интелектът, на който толкова много разчита за изграждането на „хармонична личност“, се интересува повече от рафинираното дълбане в прастарите, архаични пластове на живота. Така той попада в прегръдките на голямата вълна на модерното митотворчество на Джойс, Камю и Кафка, която ще го задуши.

Най-печалният извод, до който достига Минко Николов, е, че когато се прекрачват нормалните граници на нормалната логика, когато се отива отвъд границата на обикновените човешки понятия, започва отрицанието на здравия смисъл и на естествените закони на живота, т. е. нещо, което вече знаем от Унамуно. Тъкмо тогава започват да действат законите на лудостта, логиката на неразумното. За интелектуалеца, попаднал в „зоната на абсурдното“, възникват непреодолими противоречия между „разума“ и „глупостта“, между „разсъдъка“ и „предразсъдъка“, между „интелекта“ и „инфантилността“. Но, което в случая е най-страшното, тези дълбоки противоречия на съвременната цивилизация водят до отричане на самия интелект. Парадоксалното е, че оказал се в обятията на най-разумната епоха, в епохата на най-големите интелектуални открития, самият интелект вече не е склонен да се доверява на себе си. Този парадокс поражда вече познатия ни „студен скептицизъм“, чувството на абсурдност на човешкото съществуване, откриването на „скритата ядка на Нищото“, достигайки до „Мълчанието на Сфинкса“ и до „Митът за Сизиф“.

Никак не е случайно, че в края на жизнения си път Минко Николов завършва с творчеството на Кафка, творчество, превърнало се в кръстовище на дискусиите, които се водят в европейското литературознание. В личността и творчеството на Кафка той открива съсредоточие на собствените си кошмарни видения, породени от съвременната действителност. Става дума за предчувствията на болния писател за трагичния опит на човечеството през последните десетилетия, за тържеството на абсурдното, намерили израз във фашистките камери за унищожение, в социалисти-

ческите концентрационни лагери и в други „изтънчени“ средства на човеконенавистничеството. Светът попада под ударите на една безсмислена и алогична жестокост, когато посредствености, безличия и психопати като Хитлер и Сталин излизат на авансцената и определят съдбата на милиони жители на планетата. Но докато Кафка се чувства в атмосферата на абсурдното като у дома си, Минко Николов зъзне от студ и нерви в този непонятен и чудовищен свят. Затова от време на време се опитва вътрешно да му се съпротивлява, търсейки някакъв смисъл в безсмислието. Затова толкова много разчита на интелекта, но самият интелект го омаломощава в железните си прегръдки. Неговата драма е в това, че той не можеше да живее в света на абсурдното, но нямаше сили да го преодолее. За него това означаваше живот без надежди, разумен избор, но без илюзии. Той страдаше заради обезценяването на хуманитарните ценности, но неговият морален императив не му позволяваше да приеме ролята на Сизиф, на съществуването без утеха, на волята да продължаваш борбата въпреки съзнанието за неизбежното поражение. За него реалното спасение се оказа немислимо, защото вече вярваше, че по силата на метафизическите закони ние сме обречени на поражение. Известно време се крепеше на моралното удовлетворение от чувството за изпълнен дълг, вярваше, че „Чумата е факт, срещу който трябва да се борим!“, но впоследствие изгуби тази вяра. Оставаше му да направи последната стъпка в живота си и да демонстрира пред изумените и изплашени погледи на своите съвременници не само собственото си поражение, но и поражението на нашето поколение.

Всичко това ми дава увереност да твърдя, че самоубийството на Минко Николов беше фаталистично предпоставено в неговото духовно развитие. Към края на живота си той търсеше да открие еднотипни герои и жестове и ги откри в представителите на „приключеното действие“. Интелектуалната му прозорливост не само че не подхранваше неговото противодействие на абсурда, но подкопаваше и дотогавашното му доверие в разума. В книгата си, посветена на упадъка на западния роман, той предупреждаваше за деформациите на човечността и извращението на идеите, но това предупреждение вече не го тласкаше към съпротива, а вътрешно го омаломощаваше, отслабваше волята му за живот. На него не му харесваше безсмислената игра с живота, която мнозина от нас възприеха като някакво спасение. Той се отказваше от всякакви шансове за живот, обезсмисляше преходността на всякакви човешки усилия. Така попадна в смъртоносните прегръдки на „универсалния песимизъм“, който действаше смазващо не само на него, но и на нас.

Тъжен епилог

Спомням си, че след като изпратихме Минко Николов до последното му жилище, неговият добър приятел Георги Джагаров заяви: „Защо трябва да се самоубиваме, когато животът ни убива?“ Очевидно Мин-

ко Николов не споделяше тази философия и прояви мъжество да прекрати живота си, доказвайки, че може да разполага с него както намери за добре.

Разбира се, всяко самоубийство е индивидуално и е предизвикано от комплекс от причини. Затова се говори за „различни типове" самоубийства, но в края на краищата всички се свеждат до решението на отчаяния човек сам да прекрати живота си.

За самоубийството на Минко Николов имаше различни версии: генетична обремененост, семейни конфликти, нравствена неудовлетвореност, психически депресии. Това, което със сигурност може да се каже, е, че той взема това съдбоносно решение не в мигове на умопомрачение, а напълно съзнателно. Известно е, че дълго се е подготвял, четял специализирана литература в Народната библиотека. Очевидно е изчаквал подходящия момент и той настъпва на 31 декември 1966 г., в самото навечерие на Новата година. Иван Цветков си спомня колко често му е говорил за Ван Гог, който също като него умира на 37 години, спомня си за големите му разочарования от живота и как обичал да повтаря девиза на Хемингуей от „Старецът и морето": „Човек трябва да се бори докрай, дори когато знае, че борбата ще свърши с поражение."

Минко Николов по природа не беше борец, а типичен интелектуалец, живеещ в света на своите любими писатели и любими книги. Но той предчувстваше настъпването на една нова епоха, която се оказа на границата „Между мъртвата точка и хуманизма". Думите, с които започва последната си книга, са многозначителни:

> Всяка епоха на преход е предизвиквала смущения и недоверие спрямо традиционния „език" на изкуството. Но в нашата епоха вече се поставя под въпрос не една или друга страна на традицията, а самата същност, смисълът на съществование на изкуството.

Тук става дума не за накърнено честолюбие, не за чувство на обида или лично възмущение, а за нещо много по-важно и значително – става дума за обезценяването и обезсмислянето на професията на литературоведа. А според Кант, когато самоубийството се извършва в името на честта, то придобива мъжествен характер. От историята знаем, че в епохата на Цезарите разрязването на вените, специфичният мирис на кръвта се превръщат в знак на великата сила на мъжа. В дадения случай имаме нравствено значим жест.

Доизграждайки портрета на своя любим писател Брехт, Минко Николов посещава берлинското гробище, където почива прахът на великите мъже на Германия. Наред с монументалните безвкусици на помпозните гробници той открива един кът, често посещаван от Брехт, където скромни плочи покриват останките на ония, които обезсмъртиха немския дух. Пред неговия поглед са гробовете на Хегел, на Фихте, а до тях – побитият камък на Брехт. Наведен над този камък, Минко Николов споделя: „*Понякога и в смъртта на писателя е отлята неговата жизне-*

на маска. Грозна е смъртта на Лорка, поет, отвлечен от къщи и убит из засада. Над неизвестния му гроб и над неоткритите му кости тежи задушният въздух на Испания, една страна тъмна, чийто символ са кръстът и камата. (К. м. – Ст. Ил.)“ Докато Брехт написва завещание, къде и кога да го погребат, защото и в живота, и в смъртта той „остава човекът на победилата мисъл, на суровата и сдържана интелектуална воля“, Лорка изчезва от света като видение след буря.

На Минко Николов не му е безразлично кой как умира и сам решава да прекрати живота си по един толкова жесток начин, какъвто рядко се помни. А от Ницше знаем, че „Ако човек има основание за живот, той ще понесе всяко негово условие“. Минко Николов не намираше никакви „основания за живот“ и затова сам реши да го прекрати преждевременно.

Страшна и кошмарна беше смъртта му. На 2 април 1999 г. той щеше да навърши 70 години.

Мирослав Дачев
Институт за литература – БАН

Познатият и/или непознатият Атанас Славов

Фрагменти от една изповедна книга

Омръзна ми да бъда нощна смяна
от тъмнината станах суеверен.
Приятел ли е,
враг ли е,
еднакво го отбягвам.
С точността на прилепи се разминаваме.
Константин Павлов

Към тези стихове на Константин Павлов Атанас Славов има причини да бъде особено пристрастен. Те, изглежда, са нещо повече от необходимост – когато ги произнася, изпитва видимо доволство. Толкова много казват чрез присъствието си в написаното от Атанас Славов, че биха функционирали успешно като един прединтерпретационен ключ към мемоарите му.

Същевременно не зная доколко, изведени в моя текст като епиграф, тези стихове ще се окажат сполучлива проспекция към онова, което следва. Може би защото до известна степен страдат от референциална недостатъчност: независимо от смислогенериращите функции, които изпълняват в творбата на Славов, те отвеждат предимно към нейния трети, американски вариант. Или защото в такъв случай стиховете би трябвало да бъдат последвани и от един друг, не по-малко характерен цитат от самите мемоари, отвеждащ към техния български вариант: „Какво жестоко разминаване на далечния, забравен човешки порив с реалния ход на историята! Колко жестоко. Да нямаш житейски път зад гърба си, а ***пътеки под магистралите с трева обрасли.***“ Курсивът, разбира се, е мой.

За запознатия с мемоарите на Атанас Славов читател обаче значимостта на двата цитата е очевидна. От една страна, те имплицират две главни теми (или по-скоро двете лица на една тема) в мемоарите – Пътят и Разминаването, разбирани не просто като конституенти на една топоанализа, а като състояния на Духа: като възможност за самоопределяне и самоидентифициране както спрямо всяко „тук и сега“, така и спрямо всяко Друго; като дълго и мъчително пътуване към себе си.

От друга страна, те експлицират троичното битие на тази изповедна, дълбоко лична и самоаналитична книга, тъй като генерират в себе си трите различни заглавия на нейния текст. Текст, чието познаване е едно от условията да отпадне думичката „непознатият“ от може би не много удачното, но много вярно, за съжаление, заглавие. Защото до голяма степен именно текстът на мемоарите на Атанас Славов, достигал по различно време, по различен начин и на различни езици до своята не по-малко различна аудитория, предопределя завидно-незавидната съдба на своя автор.

Започнати в родината, но в по-голямата си част писани на английски език, след като Славов напуска България (1976); четени на български от самия автор в 52 седмични предавания по Радио „Свободна Европа“ под заглавие **„Пътеки под магистралите“** (1978–79); публикувани в парижкото издателство „Пеев & Попов“ под ново заглавие – **„С трева обрасли“**, но отново на български (1983); излезли най-сетне (с някои добавки) и на английски език под трето заглавие – **„С точността на прилепи“** (*With the Precision of Bats.* Occidental Press. Passais. H. J. 1986, 300 pp.), мемоарите носят на Атанас Славов едновременно признание извън България и наказателна отговорност в Родината.

Недейте се мъчи причината
да не става причина.
Атанас Славов. ***Три стихотворения. 1962***

Годината е 1978-а. Зловеща със своята символика за българската култура. Задочните репортажи за България на Георги Марков са вече излъчени. България задочно го е дарила с шест години лишаване от свобода. Но страшното предстои: на 7 септември срещу него е извършено покушение на лондонския мост „Уотърлу“, а на 11 септември лондонската болница, в която лежи, се оказва смъртното му ложе.

През същата тази 1978-а, през която Георги Марков така и не успява да издаде замисления с Атанас Славов „Нов Златорог“, ***Репортажите*** са последвани в ефир от мемоарите на Славов. Реакцията от Родината отново не закъснява и напълно се вписва в онова, което Славов нарича Уранова традиция в българската култура: културата обрича на изяждане собствените си деца още в момента, когато виждат бял свят. Сега обаче конотира много по-голяма жестокост: и тук, както в случая с Георги Марков, става фатално разминаване на литературния дискурс с дискурса на властта. Срещу Славов е заведено следствено дело № 178/1978, след възобновяването на което, на 16 септември 1981 г. е осъден на девет години лишаване от свобода. Мотивите за тази високопатриотична постъпка са известни на българския читател, както са известни и последвалите опити за убийство на Атанас Славов и за подпалване на дома му.

„Репресират ме, значи съществувам“ – спокойно би могъл да добави авторът към своите мемоари. Но репресията има различни лица. Сред най-

страшните за всяка една култура е ликът на нейното доброволно обезличаване. Унищожаването на културната и историческата памет на нацията, присъщо на тоталитарната система, засяга в пълна степен и „Случая Атанас Славов". Да се открие името му след 1976 г. е невъзможно – липсва в указателите и библиотечните каталози. Липсва, при това с ретроактивна сила, и в библиографския указател на списание „Литературна мисъл" за периода 1957–1976. Текстовете му сякаш не съществуват, името му е напълно изличено: няма такъв човек след 1976-а, не е имало такъв и преди това! И този срам за българската култура продължи до 1 февруари 1991 г.

За твореца понякога отделянето от България е за добро, защото можеше да се освободи от лепкавостта на ефимерна България с нейната историческа каша.

Атанас Славов. ***Демократизирайте се по-бързо***

Сякаш в потвърждение на евангелската мъдрост, че никой пророк не е без почит, освен в своята родина и между своите сродници (Марко, 6:4), популярността на мемоарите на Славов извън България през същите тези години расте. Положителни отзиви в своите рубрики правят Р. Узунова (Свободна Европа, 7 окт. 1983), В. Чуков (Би Би Си, 26 юли 1986) и Дж. Уокър (Гласът на Америка, 26 август 1986).

Писатели и критици са единодушни за достойнствата на книгата: мемоарите са явление. Греъм Грийн признава, че са много вълнуващи. Кърт Вонегът открива в тях любов към свободата и истината и ненавист към политическата и духовната репресия, и смята, че те представят Атанас Славов като сериозен и талантлив автор. М. Хану (The Washington Book Review) твърди, че мемоарите са „прелестна книга, доставяща голямо удоволствие"; за тяхната „необикновена сила" пише и К. Коул (Legerete, 1986, No.11). За Дж. Браун, директор на радио „Свободна Европа", Славов несъмнено е голям талант, а книгата му – сред най-доброто, излязло в Източна Европа през последните десет години. Подобно твърдение изказва и Р. Крамптън (South East European Review, Winter, 1986), според когото мемоарите на Атанас Славов са най-добрата българска книга сред излезлите на английски и/или френски език след войната (Крамптън има предвид и книгите на Георги Марков и Владимир Костов), благодарение на която авторът ѝ се нарежда сред творци от ранга на Хавел и Кундера.

Своеобразно потвърждение за достойнствата на творбата е и годишната награда за най-добра автобиография през 1986 г., присъдена на книгата на Атанас Славов (The Legerete International Writers Union Book Award). Отзиви за автора, представяне на книгата и откъси от нея продължават да излизат в различни чуждестранни списания и вестници, което показва несекващия интерес към творбата. В този контекст думите на К. Уотърхауз за Славов в „Дейли Мирър" звучат правдиво: „преминал

отвъд Желязната завеса, изоставил чувството на задушлива клаустрофобия, авторът на мемоарите наистина може да заяви на западния свят, че той и неговата професия са оцелели, че съществуват Отново".

Как се наричат тези които
не казват ни „не" ни „да"?
Атанас Славов. ***Б. О.***

Ако човек съпостави на този фон отзивите за мемоарите на Атанас Славов в родния печат, неволно се сеща за споменатата вече евангелска мъдрост, обзет от неловкото чувство на неблагодарен сродник. Или за това, че вероятно при подобни ситуации Славов е изработил защитната си метафора „Хора, ще счупя стомната!" (**„Медните проводници"**). Защото българският прочит на тази писана в емиграция книга (но не станала от това нито по-малко, нито повече българска – би добавил авторът на **„Никой не трябва да ми се извинява"**) все още не е направен. Или, за да бъда по-точен: направен е единствено като прочит-за-себе-си, не и като прочит-за-другия. Не е станал литературен факт. Като че ли жанровата мощ на българския литератор стига до бележката, интервюто, няколкото встъпителни думи. А текстът на мемоарите е правен за размисъл, който да породи желание за диалог, за други, надграждащи се върху него текстове, чрез смисловия пласт на които, преоткривайки своето минало, по-добре да видим своето Днес и своето Утре, да надникнем по-смело в самите себе си.

Творбата непрекъснато активира способността за разговор (в смисъла на Гадамер) с нейния собствен текст: тя е едновременно покана за диалог и самият диалог, в който всеки читател участва, правейки по неизбежност херменевтичен прочит на своето *някога* чрез прочита на мемоарите. При това тук не става дума дори за нов прочит, а за запълване на празнина от отсъстващи интерпретации, които по една или друга причина досега не са се случили. Празнина, довела до образуването на поле на мълчание около текста на Славов, а с това и нарушеност на диалога в културното ни пространство.

Въпросът не е само да знаем истината, но и да я кажем явно и открито – иначе съдействаме на лъжата да се разпространява.
Атанас Славов. ***С трева обрасли***

Мемоарите следват неотклонно тази посока: Славов черпи своята интригуваща фабула от истинските, неподправените събития в живота на българското тоталитарно общество. Това е, което прави желан и възможен диалога с един текст, чийто дискурс непрекъснато провокира читателския хоризонт на очакване с умело насочваното от автора смислово-интонаци-

онно многообразие. Текст, в който, пречупено през водещата гледна точка на интелектуалеца, Биографичното представя една многопластова структура: биографиите на Аз-а, на семейството, на рода, на приятелските отношения, на интелектуалните среди, на политическия режим се преплитат в едно привидно неразчленимо Цяло, като в същото време се оттласкват неудържимо и разпадат на отделни фрагменти, където всеки спомен е Част от останалите и едновременно с това – Друг, различен.

Потопен в пространствено-времевия континуум на творбата, читателят има възможността да проследи житейската драма на един интелектуалец: от безгрижното детство в „Ей Джи Ес“ и интереса към Братството на дъновистите, през годините на войната към трудните начални години на „народната“ власт и репресиите, на които е подложена цялата фамилия; от прохождането в света на литературата и изкуството, през неговото горчиво-сладко ежедневие до трудната борба с антидемократичните му институции; от мъчителния период на догматизма, през илюзорните надежди на „Размразяването“ до тежките години на тоталитарната депресия, когато (както показва и Хавел) всеки човек е превърнат в съучастник на гладко функциониращата тоталитарна система. Читателят неусетно става съучастник на различни по характер и важност събития, подредени не според тяхната показност в потока на авторовите реминисценции, а сякаш съзнателно улавяни откъм делничната им страна: поетичните четения, срещите и разговорите с Константин Павлов и Цветан Стоянов, атмосферата в писателските кафенета (своеобразна митологема се явява „Бамбука“), в средите на художниците, в институтите по изкуствознание и литература... И на фона на всичко това изпъква колективният колапс – драмата на цяла една култура. Следвайки линейно-постъпателното движение на текста, читателят обхваща с „поглед отвътре“ как тоталитарната власт постепенно обсебва културата, семейството, човешките отношения (както би казал Барт – Властта е навсякъде) и как те, от своя страна, я приемат, макар и съпротивлявайки се, като нещо неизбежно за своето съществуване Тогава. Оттук и темата за нравственото противостоене (както и по-късната метафора „медните проводници“): за автора на мемоарите, съпротивлявал се през целия си живот на всякаква културна и политическа митологизация, водещият повествователен принцип е и нравствен: „да представя *истината* – такава, каквато я вижда и разбира...“

Не закачайте поезията на света.
Тя е над всякаква религия,
тя е над всякакви поети.
Атанас Славов. ***Стихотворения. 1962***

Тя – Поезията, е и над всякакви политически пристрастия. Но за да признае подобна очевидност, комунистическата идеология трябва да изневери на себе си и да позволи на литературата известна автономия

(т. е. да забрави баснята за колелцето и винтчето, както и ред други басни). Възможно ли е обаче това в общество, в което, по думите на самия Славов, дори „литературната теория и най-вече литературната критика се използват като основно средство за превръщането на литературата в политически инструмент на партията“?

Към отговора на този въпрос ни връщат едни от най-интересните и най-силно въздействащите страници на мемоарите, чийто своеобразен „епицентър“ е речта на Тодор Живков пред интелектуалния елит на 15 април 1963 г. На тази реч от „най-високо място“ е произнесена присъда не само над поместените в „Литературни новини“ стихотворения на Атанас Славов, но и над прогресивното мислене в българската култура, над „внесените отвън“ чужди идеи в литературната критика. Затова знаковостта на тази реч не се измерва единствено с конкретните последствия за отделния индивид, независимо че се оказва решаваща за много интелектуалци. Нейното въздействие върху българската култура може да се оприличи на концентричния ефект на водни кръгове: с този недалновиден политически акт културата наистина е обречена да развива „музеен комплекс“ на самоизолация във време на широко световно културно сближение. Не случайно този априлски епизод не се вмества само на страниците на мемоарите – той заема ключово място (и като събитие, и като принцип за периодизация) и в една друга, за съжаление не много известна у нас книга, за която Славов не без основание твърди, че е една от най-важните в живота му: **„Размразяването“ на българската литература“** (*The „Thaw“ in Bulgarian Literature.* Columbia University Press, N.Y., 1981). Независимо че мемоарите представят събитието през призмата на автобиографизма, а **„Размразяването...“** – от позицията на един научен анализ, двете книги са единодушни: с тази реч се слага краят на надеждите за либерализация на литературата. И началото на нова Одисея за Атанас Славов...

Поезии, революции, политики – какво значение имаше всичко това, се питам сега!... Кому е нужна тази възхвала на посредствеността?

Атанас Славов. ***С трева обрасли***

Ако дискурсът на Атанас Славов се запомня, немалка заслуга за това имат и парещите въпроси, които поразяват разказваните случки и оставят впечатлението, че си струва да се разказва, дори само за да бъдат зададени те. Провокиращи читателското възприятие, генерирани непрекъснато от самата творба, тези въпроси са и нейна своеобразна квинтесенция. Независимо дали референцират културната и историческата памет на нацията (важна тема в творчеството на Славов) или – след като са рефлектирали в съзнанието на възприемателя при едно второ, херменевтично четене – продължават да звучат в един по-тесен, личностен план, те не могат да бъдат подминати.

Сред тях болезнено звучи въпросът на войника от Червената армия Алексей: „Кого освобождаваме и от какво?“, с което грижливо градената митологема „Альоша“ започва да се разпада, ясно очертавайки двойствения си лик. Не по-малко значими са и екзистенциалните въпроси, които текстът на мемоарите носи имплицитно в себе си: от какво се определя възможността за избор пред отделния индивид; възможна ли е при тези условия неговата „освободеност“ (както в смисъла на Маркузе, така и в този на Фром – като „свобода ОТ“ и „позитивна свобода“). В търсене на своя отговор читателят прави аналогично преосмисляне на десемантизираното понятие „Родина“, което прави и авторът на мемоарите. Това улеснява рецепцията на други едни редове, писани от Славов в изгнание: „Ние сме принудени да прекосяваме отвъд в търсенето на ново превъплъщение в себе си, когато родната почва отиде по дяволите. Доброволни експатриоти напускат задушливата издребняла домашна среда, за да я преоткрият и да ѝ придадат нова същност“ („**Светът на Одисей е разклатен**“).

Това е всъщност и задочният отговор на зададения в края на мемоарите въпрос: „Може ли да има по-глупав вид от доброволното политическо заточение?“ Отговор, който обяснява психологизма на взетото решение – да напуснеш родината означава и да крачиш „по нови пътища, нетрасирани върху родната почва“; с това не само запазваш България такава, каквато я скъпиш в сърцето си, но и отваряш „нови пътища за нея покрай старите засипани пътеки“...

***

„Познатият“ и/или „непознатият“ Атанас Славов?

Изглежда, че текст, чийто първи думи са проникнати от реториката на съмнението, е орисан и краят му да бъде такъв. Погледнато сериозно обаче, едва ли причините текстът да не предлага еднозначен отговор могат да бъдат сведени само до подобно съждение. Или пък само до твърдение, аналогично с това на Дерида, който протестира срещу ограничителната рамка от 300 машинописни реда (колкото, по ирония на съдбата, има и този текст), твърдейки, че тя принуждава отвътре всяко едно негово изречение.

Продължим ли в тази посока, ще открием, че съзнателно отсъстват важни конституенти на един модел на анализ като въпросите на жанра (или как мемоарите на Славов се вписват в една литературна традиция, което налага от своя страна неизбежните съпоставки с други мемоарни творби и може би най-вече с ***Репортажите*** на Георги Марков), за повествователя (или какъв е принципът на гледната точка), за композицията (или какво налага отклонения от линейно-постъпателната ос на мемоарите и каква е функцията на глави от рода на „**Пак за погребението на Цветан Стоянов**“), и т. н., и т. н. Но в такъв случай не се ли връщаме към протеста на Дерида?!

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

„Ноев ковчег“ като хоризонт и прозрачност на битието

Човекът не е господар на съществуващото.
Човекът е пастирът на битието.
Мартин Хайдегер

Митологемата „Ной“ се актуализира в преходни епохи от живота на човечеството. Тя е израз не само на катастрофични предчувствия за живота на земята, но и на крайния стремеж на т. н. есхатологични култури за ценностна преориентация на битието.

Към образа на Ной Радичков върви през целия си творчески път – навярно още от онзи далечен ден, когато е разбрал, че родното селце ще падне на дъното на язовирната вода. Постепенно, усилвайки своето звучене, той се превръща във всеобемаща митологема на неговото изкуство като поредно доказателство за органичното развитие на Радичковия талант, за лайтмотивността на неговия художествен свят, където едни и същи теми и идеи се придвижват по огромната спирала на познанието и самопознанието. Още в „Последно лято“, подобно на библейския герой, брадясалият Ефрейторов мъкне върху гърба на стихията тежкия товар на своя спомен. В „Малка северна сага“ явно и скрито присъства драматичният лайтмотивен образ на Радичковото творчество – Стихията, потъващите човешки усилия в глъбините на Световния океан. Същата водна стихия, която отнася Дома и донася беди в толкова много творби на писателя. За да спаси едно дете от стихията, в „Горещо пладне“ на брега се изсипва едно малко човечество, готово да прегради с гърдите си пътя на приждащата река, да я изпие, ако потрябва.

В „Ноев ковчег“ Стихията достига катастрофалния си апогей: тя е вече Потоп, който поглъща всичко на земята и самата земя. И както в митологията, съдбата е пожелала благочестивият Ной да премине през Всемирния потоп със своя ковчег – тъжният залог на една загинала цивилизация, заветът на миналото към бъдещето, семката на новия живот, посята върху руините на света.

Ной за Радичков е и лична равносметка, но и равносметка на настоящето, изправено пред съда на миналото, а двете от своя страна – пред присъдата на бъдещето. В неговите художествени представи Ной означава

Памет. В своя ковчег Радичковият митичен герой пренася през времето и стихията памет и култура. Образът на Ноевия ковчег тук не е израз на закрита перспектива, а на временно изпитание в социален и природен катаклизъм, след което отново продължава животът. Ной е надежда, праг и път към нов живот – след неизбежни изпитни за човечеството.

* * *

Тук личното, националното и общочовешкото са се слели в едно неразединимо цяло. Опитайте се да отделите например в „Сивият вълк, черното куче" къде свършва националният образ и къде започва личната митология на автора, разтворена в митовете на човечеството. Или пък да определите времето, в което къпещите се жени принасят в жертва мъжа, от когото зачеват и раждат живота. В еднаква мяра сега творецът е и гражданин на своя народ, и гражданин на света, духовно обвързан с неговата история и митология, с неговото настояще и бъдеще. В същото време образът на Ноевия ковчег встъпва в ролята на лична равносметка и рекапитулация на самия повествовател: какво от преживяното ще оцелее сега, пред последния съд, за да тръгне по водите на Световния океан? Интересна е позицията на повествователя в плана на оценката: той гледа на света като човек от друга цивилизация. Затова в един снежен валяк, който децата търкалят, Радичков вижда знаците на нещо важно и глъбинно по смисъл. То е форма на преоткриване на отдавна познатото, форма на пресътворяването на света, промислен и пресъздаден от гледна точка на Вечността.

„Ноев ковчег" е една самоорганизираща се вселена, която се проверява в навечерието на своята гибел и на възкресение на онова, което е достойно за образа на Голямото време. Защото потопът е гранична ситуация, в която важното и неважното, преходното и вечното ще трябва да се разделят окончателно. Дошло е време да се отдели плявата от зърното на Живота, защото ето, брадвата е вече при корена...

* * *

Бисерното зърно на Радичковото художествено дарование е рядката способност за всеотзивчивост и всеразбиране. Щедър дар на природата е това бисерно зрънце на вдъхновеното отношение към света – или го имаш, или го нямаш – то не се постига. Радичковият протеизъм (умението да слушаш и разбираш всички гласове на битието и да се превъплъщаваш в тях) няма аналог в литературната ни история. Оттук и неизбежното заключение, че надареният с гения на всеотзивчивостта обладава мъдрост. Мъдростта не значи сърдечна нечувствителност; да живееш мъдро съвсем не означава да си затискаш ушите за гласовете на света, тъкмо обратното – мъдростта е пределна напрегнатост на сетивата, от които тръгва интуитивното прозрение за истината; тя е способност да слушаш и разбираш всичко и всички и разбирайки, да приемеш и простиш.

Умението на този писател да слуша и разбира всички гласове на живота още означава, че в ухото и сърцето му всичките гласове са равностой-

ни и че изповядва представата за принципната нейерархичност на елементите от Цялото. Радичков е от малцината творци, на които им е дадено да улавят стереофонията на битието и съзнанието. Тук няма важно-неважно, всичко трябва да има някакъв смисъл, щом се грее под слънцето. Но за да разрушиш твърдо узаконената йерархия в съзнанието на човека, трябва да притежаваш способността да възвръщаш изконния смисъл на предметите и явленията, скрития им енергетизъм. Широкият емоционален диапазон и рядката, ще кажа феноменална интуиция на писателя му позволяват да улавя и усилва и най-минималната вътрешна сила на предмета. Така многоликото и многозначно битие намира тук отново своята пълнота и пълноводие. У Радичков собствените значения на елементите се разколебават и около тях възникват семантични ореоли: вещите, животните, хората, природните реалии се взаимопроникват и хвърлят едни върху други своите отблясъци. В резултат на това разколебаване светът като цяло започва да се двои и застава в зоната на една неясно очертана граница между възможното и невъзможното, между реалното и магическото, между предметното и духовното. Тази способност на Радичковия свят открива представата на неговия създател за принципната отвореност, диалогичност на всички елементи от битието. Природата при него е двойствена и единна в своята двойственост. Макар да запазва самостойното си значение, тя се развеществява и се превръща в изразител на духовност, в субект на авторовата воля, в пластичен материал на тъй неповторимото Радичково човекостроителство. Защото всичко тук иде да се приюти при човека, вече не светът е дом на човека, а обратно – човекът е дом и пастир на битието.

От казаното дотук може да се формулира основният принцип, върху който се строи светът на Радичков: принципът на матрьошките. Малкото се проектира в голямото, древното в преходното, духовното се облича в материя, битът се „заразява“ с битие, смъртта – с безсмъртие, земното се „засява“ от небесните зарници на Икар. И понеже онтогенезисът се пренамира във филогенезиса, а миналото – в настоящето и бъдещето, съзнанието на писателя започва да елиминира категорията време и категорията причинност. Космосът на Радичков е кръгъл и напомня поредица от матрьошки: първо се очертава сферата, после се отваря, за да прелее с по-усложнени значения в другата сфера, а от нея – в третата, и т. н. Така сферата на съвременността прелива в матрьошката с по-древни значения, реалното влиза в света на магическото, историята в мита, мита – в бита, и т. н., и т. н. А преходът от едната сфера в другата носи последствия за подвижния персонаж – промяна на неговия житейски и ценностен статус. Така системата от матрьошки открива най-важния закон в творчеството на Радичков – законът за подобието и всеобщата връзка, чиято основна цел е единството на света.

* * *

Всеотзивчивостта на Радичков е всеотзивчивост към всяка проява на живот. Тук е коренът на неговото жизнестроителство. Той ревниво събира и приютява при човека всичко, което може да се вгради в основа-

та на неговото пълноценно битие. В историята с къпещите се жени той споменава една жаба, която е решил да остави в пълна неподвижност, та по този начин да ѝ даде възможност да оцелее, защото раздвижи ли я в действието на творбата, децата веднага ще я забележат и убият. Но сърце не му дава да посегне на животинчето. Тук сработва комплексът на Ной: „Помислих си, че като убивам, то аз не само изтребвам животните, но изтребвам и генна информация. По този начин моето невежество съсипва Александрийската библиотека на природата. Ето защо в процеса на писането, поглеждайки притихналата в маранята жаба, аз реших твърдо да оставя тази пъпчива и неугледна книжка в библиотеката."

Мисълта за генната информация, за живота на настоящето в бъдещето е в основата на Радичковото жизнесъбирателство и това прави неговата мисия съзвучна с тази на библейския Ной, загрижен да запази за бъдещето всичко, което е било проява на живот в миналото на човечеството. Така в цялото творчество на Радичков се строи Ноевият ковчег и се запълва с ревнивото упорство на самата природа, която не признава предпочитания пред никое от многобройните си деца. В Ноевия ковчег на писателя на равноправни начала са и пъпчивата жаба, и човекът, и хлебарката, и лисицата, и безпризорните кучета, и птицата; накратко – всичко онова, което е част от усилието и паметта на материята. Всяко неуважение и разхищение на живот според писателя е безнравствено. Представата за абсолютната ценност на всичко в света не се примирява в съзнанието му с факта на смъртта. Радичков вярва, че в основата си човекът е изграден от милост и любопитство към заобикалящия го свят. Милост към живота, към безчислените му проявления – ето основният закон на Радичковия етически кодекс.

Така и „Ноев ковчег" се превръща в поредния забележителен при-мер за безкрайна анимистична проекция на човешкото през природата, животното и мъртвата вещ до одухотворените предели на Мирозданието. И тук писателят „засява" човешкото в космоса и възвръща космоса в човека. Одухотворяването на света иде от мощния витализъм на тази творческа натура, от стремежа ѝ за „колонизация" на грубата материя в един световен анимизъм и за присъствие във всичко. От стремежа ѝ към безсмъртие, защото всеотзивчивост значи безсмъртие или поне най-прекият път до него. Този ковчег е тъжният залог на една загинала цивилизация, заветът на миналото към бъдещето, семката на новия живот, посята върху руините на света.

* * *

Вместо дългочаканата вест,
вятърът довя до нас...
крилете на вестителя.
Борис Христов

Не крилете на вестителя, а самият космически Вестител, с изтръгнати от раменете криле, се явява в „Ноев ковчег". Както в мита за Ной, и тук в началото стои Катастрофата. Не блага вест пращат небесата; вре-

мената са се свършили, Потопът е започнал, затова вестителят е удавник. Не знаем нищо за причините: в полуотворените очи на удавника се крие някаква тайна, която повествователят трябва да разгадае. Космическият вестител е въплъщение на една всевидимост и всепроницаемост. Картината на започващата буря е ослепително апокалиптична. В небето се е отприщила водната стихия, Икар е изпъден от небесните коридори и човешкият дух – пастир на безкрая, се свива при умирания вече човек. Дошло е времето за равносметка, за самопостигане, за екзистенциално-онтологично осмисляне на битието. „Частицата" се изправя пред монголоидните очи на Вечността. В представите на Радичков всеки от нас е Ной и корабът в едно, всеки сам по себе си е една корабостроителница на своя живот. Въпросът е в това, дали ще успее да построи своя кораб и какво ще сложи в него, преди да тръгне по безкрайната водна стихия.

Всяка равносметка е по същество едно ценностно преподреждане на света. Всеки Ноев ковчег е битка с времето, усилие за влизане в Голямото време, т. е. преодоляване на смъртта. „Ноев ковчег" е история на второто пътуване. То е пътуване в света на спомена за преживянното Там, на земята. То е последното заключение и последната истина за преживения живот. Тук много важна е гледната точка в плана на оценката. Ситуацията „Ноев ковчег" е гранична ситуация и психологическа установка за вторична инвентаризация и прекодиране на преживяното, за да се улови неговата същност. Човекът се държи за съществуващото, но е осъден на битие, т. е. – на усилие за проясняване на непрозрачността. В ситуацията „Ной" с неотразимостта на съдба номинацията се превръща в рекапитулация. Стихията, Потопът, мисълта за края на времената и сроковете е това, което задава тази неотразимост. Без ситуацията „Ной" Радичковата книга би придобила съвсем друг смисъл. Защото в „Ноев ковчег" животът на личността и светът като цяло са взети в състояние на кризис и угроза. Те са на границата. Само така е възможна тази глъбинна изповед на автора и заедно с това – всечовешката изповед за земния ни живот и изтеклото време.

* * *

Вторично сътворената реалност е едновременно прочит на съществуващото, но и негов предел. Защото реалността и творящото съзнание са сключили магическия кръг и видимото е станало същност, а скритото в непрозрачност битие е станало прозрачно. Самият ковчег и ситуацията, с която е свързан, са вече форма на маргинализация на реалността и начална точка на нова вселена. За да бъде схванат смисълът на съществуващото, което ни обгръща така враждебно и непонятно със своето присъствие, но и скритост, е нужна дистанция. Радичков е намерил начин да избяга от него, за да го види. И в часа на последната Истина, каквато е Потопът, невидимото става видимо и непрозрачното – прозрачно. Само така може да се извърши този пробив в света и да се открие скриващият се смисъл.

В това вторично преподреждане и осмисляне на съществуващото Деятелят е вече Съзерцател. Той е придобил една всевидимост – като способност за пробив през материалното и текущото. Той е ангажиран с Голямото време, с онова, което ще устои в света въпреки света. Той е самодостатъчен на самия себе си; придобил е теургически функции, защото няма откъде да създаде световете освен от самия себе си, из себе си. Той строи свят на идеите, преодолели вулгарността на емпирията; свят на парадигмите, изтръгнати от синтагматиката на преживяната реалност. Ето защо Ноевият ковчег като гранична ситуация е по същество текст от втори ред, текст за Текста; за онова, което е ставало и ще става винаги. Той е онтология на последните истини и вместилище на кристализирал в архетипи човешки опит. Той е виното, добито от Лозето на Живота като опит-ване и о-пиване от едно пределно сгъстено битие. Намереното битие става изход от съществуващото, но и завръщане при него от другата страна. Така светът в „Ноев ковчег“ се представя като един непрекъснато повреждащ се и реконструиращ се текст. А творчеството – като пробив в непрозрачността на неподреденото, като про-бив про-зрение.

* * *

Светът в „Ноев ковчег“ поразява с многоетажността си, построена на принципа на Образа и подобието – казано с езика на театралната хроника, включена в творбата. Всъщност именно вторично пренамереното битие е Образът, а съществуващото е неговото подобие. Защото битието никога не е съществуващото, а онова – сътвореното, което крепи света. Същността на нещата не може да бъде просто извлечена от наличното, а свободно пресъздадена. В този случай екзистенциалното време се превръща в сюжетно време, обозримо и прозрачно не само за отделното екзистенциално „Аз“, но и за всички други. В „Ноев ковчег“ са разиграни модели, които притежават екзистенциално-онтологична стойност. Пред нас е всъщност процес на семиотизация на съществуващото, за да се проясни то в истината на битието. Това превръща „Ноев ковчег“ в миниатюрна енциклопедия на света.

Принципът за образа и подобието е последователно прокаран в „Ноев ковчег“ и на сюжетно-фабулно равнище. Тук властва тоталната аналогия, проведена на всички нива: В центъра е Човекът с неговата съдба. Човекът е образ и подобие на Бога и на небесния жител – Икар. Така и пти-цата от „Щърков сняг“ – този неприет в небесните селения небесен пришълец, е парабола на високото и трагичното начало в човешката съдба. По-надолу застават нисшите етажи на човеката природа: въшкарчето, хлебарката, Дяволът с бесчислените си метаморфози; накратко – Трюмът на човека, стихията на безсъзнателното, която води към хаоса и разрушението. По отношение на Бога Дяволът в „Ноев ковчег“ е не подобието, а другото, враждебното на образа и на Цялото – без-образното, кривото огледало, което влече към деструкцията и смъртта и се подхранва от нея. Дяволът е двигател на разрушението, на възпалението на света и

знак за нищетата на човешката природа. Надзърнете в душата на свинаря Ико: каква пропаст е там, „в тази пропаст цялата душа на човека бе овързана със синджири“. Не случайно хлебарката е наречена „човешко подобие“, макар тя, както става ясно, да е създадена по образ и подобие на дявола. Човешко подобие е тя като знак именно на душевната човешка градобитнина.

Тъмният трюм е също част от човешката душа, от нейния килер, пълен с мрак и предрасъдъци. В слепите лабиринти на трюма е затворена и част от душата на света; „и не имитира ли дълбоките ниши и теснини на световната душа?“ – пита авторът. Тъмният трюм е средоточие на архетипите сянка и anima mundi в човешката природа. Но и там, в този тъжен трюм продължава да бие сърцето и да отеква в него болката на света. Така в „Ноев ковчег“ се очертават два независими един от друг генератори на битие чрез падение и възход. Тук се осъществява движение в две диаметрално противоположни посоки: от подобието към образа, но и от образа към нисходящите му подобия и аналогии. В театралната хроника „Образ и подобие“ идеята, която поданиците донасят от блатата и която ще съсипе кралството, има амбивалентна роля: тя едновременно руши и създава. Там вече Богът и Дяволът са пределно десакрализирани и прозаизирани, те вече са знак на снизхождение и залез в кралството на безобразното, построено по образ и подобие на пошлостта в човешката природа, на способността ѝ да се заразява с пошлост и да се хипнотизира от глупостта. „Образ и подобие“ ни представя в социален план човешката богоизоставеност, обезобразената парадигма.

* * *

Именно благодарение на Емпирията, през и чрез която прораства светът на идеите, битието в „Ноев ковчег“ става съ-битие. Тук природата и животното имат самостоятелно значение и читателят може да научи много за тези светове. И в същото време те с едната си половина са обърнати към човека и проясняват със своята съдба, чрез вероятното и подобното, всечовешката ни съдба. Това е границата между живот-ното и живот-а. И къртицата, и хлебарката, и въшкарчето, и птицата са икони на дяволския и божествения образ на човека. Те придобиват този втори смисъл дотолкова, доколкото са съ-образно с Човека, доколкото са в събитие с Човека. Защото тук човекът става средоточие и поселище на истината на битието. Светът е библиотека; към която и книга да посегнем, ще стигнем до човека. Така „Ноев ковчег“ е маргинализация на човешкото чрез вероятностното, аналогията и притчата от света на привидното, случайното, текущото и призрачното и възход към прозрачното и фундаментално битие на съществуването. Тук се извършва движение от всеоще-не-разкриващото-се към разкриващия го творец – Сеяч и Пастир на битието. Всичко е доведено при човека, за да прояви чрез него своята съдба и смисъл. Осъществява се акт на разпознаване на Цялото чрез формите на природно-анималистичното; на Същото чрез Другото. И то

до степен, че далечното – каквато е птицата в „Щърков сняг – става близко и понятно, а човекът, който приютява птицата през зимата, се превръща в нещо далечно, непроницаемо, неравностойно по съдба с онова, чрез което е изразена неговата общочовешка съдба, каквато ни се разкрива в живота и смъртта на птицата. По този начин в „Ноев ковчег“ дух и материя сменят местата си и Природата става Култура.

* * *

„Ноев ковчег“ открива една митопоетическа картина на света като единство на четирите фундаментални сфери на битието: Земя и Небе, безсмъртни и смъртни. В такива координатни измерения вече сама по себе си е очевидна тенденцията към универсализация и единство на света. Това е Радичковият хоризонт на разбиране на битието – един огромен пространствено-времеви поток от усвоено и налично битие, като мисъл и заключение за земния живот на човека. От твореца зависи в какъв хоризонт ще положи своята екзистенция и доколко ще съумее да изтръгне от непрозрачното съществуване прозрачното за него битие и истина. Като мъгли, гонени от вятъра, ни обгръщат в „Ноев ковчег“ потоците на вечно прехождащото и отминаващо съществуване. Всевиждащото око на твореца дири тайния му смисъл.

„Ноев ковчег“ е сказание за живота като потресение. За битийната изоставеност на съществуващото и следователно – за безотечествеността на човека. За неговата безпризорност в Живота „мащеха“. В тази самота и безпризорност на всичко съществуващо прозира богоизоставеността на света. И святото в живота е святото в милостта на човека към всичко окръжаващо, на човешката отзивчивост и всепринадлежност. Тук е силата и величието на Радичковата творческа и човешка мисия, с която той покори сърцата на своите съвременници, а навярно и на тези, които ще дойдат след нас от бъдещето.

„Въшкарчето“ от едноименната история в „Ноев ковчег“ е емблема на суровото и неугледно съществуване в този „въшкав живот“. Съдбата като текст, който неизбежно ще се случи, му е задала един неудачен живот, една отнапред написана ординерност, която да служи като притча за неудачника, чийто живот не се е получил. Това е Съдбата Мащеха, въплъщение на безсмислено трагедийното в човешкото битие. Нищетата на света ни посреща и в „Малашевските гробища“, в скитащите кучета, както и в поведението на дирещите златните меджидиета в „Кькринското ханче подир залавянето на българския апостол“. Радичков не ни спестява горчивите истини за човека, за неговата екзистенциална слепота и битийна безблагодатност. Затова в споменатата творба гарванът се оказва вместилище на по-голямо битие от дирещите в снега парите на Апостола.

Понякога духът на повествователя пада в униние, той се свива в черупката си и перспективата се затваря. Битието се йероглифизира в една непостижима тайна, какъвто е случаят в повествованието за трите

врани. Друг път той застава пред енигматично-провиденциалното в битието и съзерцава света като пришълец от друга цивилизация („Снежен валяк"). Но най-необозримо е време-пространственото поле на екзистенцията в несъмнения шедьовър на Радичков в „Ноев ковчег" – повестта „Щърков сняг". Тук времепространствена площадка са наистина целият свят и цялото време – от съвременността до фолклорно-митологичната вечност. От подземния живот на къртицата духът се възземa по безкрайните въздушни коридори до необозримите прагове на Вселената. В живота на една птица отзвучава тъжната симфония на човешкото безродство и самота.

В „Щърков сняг" светът е удивително протеистичен: в еднаква степен той е обърнат както към природата, тъй и към културата. Мишлетата, плъхът – този важен господин, лисицата с нейната нерадостна участ, птичата колония от щъркели, глиганът, вълците и лисугерите, ушатата нощна сова – всичко се двои и в същото време си остава единно в своята двойственост. Всичко това запазва своята природност и автентичност и в същото време е скрито сравнение, парабола или аналогия на човешкото. Срамува се човекът да завие като вълк от тази мащеха – живота, затова вместо него ще завие вълкът: „Мащехо моя!..."

В пълна степен тази особеност е валидна за щъркела – главният герой на творбата. В живота и смъртта на тази птица Радичков е уловил универсалното, архетипното в човешката природа. Той взема темата за живота и смъртта на една птица не защото тя е универсална сама по себе си, а за да я изпълни с универсализъм. В този смисъл неговата цел е подобна на мисията на Ной – да се улови и пренесе през времето квинтесенцията на битието. Птицата е с ранено крило, напразно се ослушва да чуе тихите позивни, идещи „чак от дъното на вселената", и небесния шепот на отварящите се шлюзове на въздушните коридори. Дълбоко в небесната бездна блещука малка звезда, нейната звезда: „Звездата надникна чак вътре в душата на птицата и заля с мека светлина всичките ѝ кътчета. Не остана никаква тайна! По този начин само много близко същество може да те погледне и да надникне в душата ти."

Напразно се ослушва този небесен гостенин и несретник: „Не, не горе под самите звезди, не в просторите на въздушния океан, а тука трябва да се мре, помежду къртичините и бълбукащата в невидимите дупки вода! Тука, еднорьки и спешени рицарю! Тука! Тука!"

За кого може да се пише така? И чия е тази драма: птица или човешка? И за кого стои и чака горе на билото „благодетелката" с косата?

Властният зов от безкрая улавя и самия повествовател. И неговият дух полита нагоре, из непознатите етажи на вселената. Гледки хипнотично-неотразими, родени от едно невероятно въображение, каквото само въображението и чувството на Радичков може да роди! Но и това му се струва недостатъчно и ето че той ще превърне единичната птича участ във вместилище на фолклорно-митологично пространство и време, на кондензиран колективен опит от хилядолетията на цивилизацията. И ка-

то река ни повлича отново потокът на неизбродното битие в „Щърков сняг“. Писателят посреща този поток на живота и му дава повторно битие. Духовният му хоризонт, свръхпрозрачен и просветлен, е съзвучен с Безкрая. А зад него продължава да стои Благодетелката и да отпраща в своя улей неизбродния живот.

* * *

В еднаква степен Радичков е обърнат както към Слънцето, тъй и към Сянката, както към човека с подземие и сумрак в душата си, така и към човека-птица, който се възземa от тъмата и се устремява към слънчевото начало на своя живот.

Интересът към тези две страни е интерес и към тяхната метаморфоза от едно състояние в друго. Нека си припомним главата „Сивият вълк, черното куче“. Казано с езика на Достоевски, тук Радичков с цялата си пластична сила и митопоетическа образност открива „човека в звяра“ (историята с кучето, което взема хората за себеподобни, а така също и легендата за самоеда-вълк), както и звяра в човека (историята с бременната жена лапландка и нейния мъж по време на коситба). Тягостна е тази мисъл за човека, но ето че тя пада „на дъното на съзнанието“ и не може да се изхвърли оттам. И именно заради нейната жестока общовалидност писателят ще я остави в своя Ноев ковчег, та по този начин от миналото тя да мине с него през стихията на времето в бъдещето.

В „Небесен пришълец. Жаба. Скитащи кучета“ писателят ни е дал пример с глъбинно проявление на деструктивното начало, този път у жената. Миражност и неуловимост пронизват цялата творба; всичко е ослепително бяло, двусмислено, способно на метаморфоза. Като във фокус тази белота и неясност Радичков събира в образа на къпещите се жени, които с телата си са изпълнили цялото пространство наоколо, превръщайки се в някакви „гигантски видри“. Картината прераства в древна сцена като че от времето на сътворението на света. Светът започва да се двои: той е реален и призрачен. И именно призрачното спомага за вместване на имагинерните образи в реалността: изведнъж от небето при къпещите се жени пада самият Господ. Небесният пришълец е ударен с камък по главата, отдалечава се в маранята, за да приеме истинския си облик – става ясно, че това е бил самият дявол. Тогава сякаш на шега тези гигантски видри удавят в реката една каракачанка. Дяволът се връща отново и подкарва грешниците към своята „адовница“ (преизподнята), за да ги пече на вечния си огън. Все едно че наблюдаваме някое стенописно изображение на ада в нашите църкви.

Посочените дотук примери отвеждат към инфернално-демоничното начало в творчеството на Радичков. Не действията на дявола, а самото му присъствие (например в образа на циганското петле) загатва за неизбежната драма. Инфернalното у Радичков възхожда към архетипа „сянка“ – сумрачният двойник на душата, нейната причастност към хаоса, нисшата проява на безсъзнателното, „подземното“ у човека.

* * *

Радичков е народен писател, защото неговото чувство иде от глъбинните пластове на народната душа. В творчестовото му се оглежда поривът на един народ да изкачи своите „вътрешни Хималаи – извънредно стръмни и непристъпни“, и да се самопостигне като етническа и национална общност. „Всеки народ – писа той – сам изстрадва себе си, всеки народ сам отвоюва победите си и сам изплаква своите сълзи.“ На Радичков са еднакво понятни и народностната представа за светостта на хляба („Хляб“), на виното („Лозе“), на словото („Части от цялото“), виталното, митично чувство на българина за неунищожимоста на живота („Водопойка“, „Нежната спирала“). Но в същото време именно той улови безпорядъка, Дървената кука, Бомбето, Суматохата, Козята брада, с една дума – Верблюда в народното ни съзнание.

Но никога при мисълта за народната душа художественото чувство на писателя не е изтръгвало толкова тревожни интонации и дисонанси, както е направило това в „Кькринското ханче подир залавянето на българския апостол“. Тук Радичков слиза в самите подземия на тази душевност, за да изнесе оттам едно потресение за нейното двоеначалие, завързано в нея на „зъл възел за вечни времена“. Чрез неспокойната нравствена историческа памет на своя певец тук самата народна душа изплаква горчивите си сълзи, слиза в неведомите си пещери, за да поеме отново нагоре по отвесните си Хималаи – стенеща от болка, с наранено сърце и с кал и кръв под ноктите. Като древен рапсод творецът припомня на своето племе величията и паденията му. И неговата протяжна, утомителна песен напомня плач; както в шопския фолклор, и тук песента е оплакване и оплакването – песен. Припяващото се събитие е организирано около един постоянен рефрен с огромна смислова натовареност. „Кькринското ханче подир залавянето на българския апостол“ е творба, изградена по законите на музикалната композиция, една словесна симфония на тема „старите преспи в душата на българина“.

Историята около залавянето на Васил Левски, която всяко българско дете научава още от мига, когато проглежда за света, Радичков прекроява по законите на митопоетическата логика: безшумно и тайно през времето край Кькрина застава Ханчето, за да чака там „едничкия син на България“. От своя страна и Апостола върви „през времето“ към ханчето – Съдбата го побутва леко да върви нататък. За да го предаде на Смъртта – тази вярна наша благодетелка, Съдбата прибягва до своя Юда. Подмамен от Юда, Апостолът влиза в Ханчето и то сключва зъбите на ненаситната си паст. Така съдбата на единствения Син и на Ханчето се преплитат и се завързва в историята един „зъл възел за вечни времена“. След като чудовището поглъща Апостола, времето като че ли започва да се върти на празен ход, не може вече да се разбере ден ли е, нощ ли е. Сякаш самата природа се състарява и започва да недовижда – денят е „полуослепял“, полуослепява и Ханчето. Снегът вали и „небесната мелница“ не може да се сети да спре. Буден е, разбира се, само Гарванът. И

както у Ботев, той вещае прокоба – „сякаш изпращаше непрекъснато към някого неизвестни на хората зловещи позивни".

Основният мотив за задвижване на творческото въображение на писателя е от нравствено естество: него го измъчва самотата на Апостола, самотата на отпечатъка му в снежната пустош. Край кървавия сняг при Кькрина, мисли той, трябва да има хора, независимо от какви мотиви те ще дойдат при ханчето – „важното е, че е имало хора". Уви, всичко това се оказва един илюзорен happy end; всичко е било просто плод на въображението, на болната съвест на художника. И със същата сила, с която рисува картината на народната процесия край Кькрина, сега Радичков пресъздава действителната сурово-безпощадна картина на безмълвието край ханчето в онези коледни дни на 1873 година.

Изглежда истински е бил само гарванът.

А снеговете от големия петвековен снеговалеж са се превърнали в „посивели преспи", разядени от времето, „грозни и уродливи". Те са още в душата на всеки от нас. И писателят вижда как всеки от нас рови своите посивели преспи с надеждата да намери там някое бяло меджидие. Ако го попиташ за какво му е това проклето меджидие, човекът не може да ти отговори, но загребва с вкочанени пръсти твърдия сняг, топи го с топлината на собствената си кръв, за да чуе накрая как мътно и глухо отекват снежните капки на дъното на изнурената му душа...

Така писателят навлиза в „неосветените дворове" на своя народ. Но не само за да прокълне мрака, а да намери основания за неговия живот в бъдещето. Бариерата трябва да се срути! Трябва капка по капка да изцеждаме роба от себе си, за да останем човеци – сега и завинаги.

* * *

Този писател дойде в литературата ни, за да възстанови в съзнанието на съвременния човек представата за единство между него и „равнодушната" природа, съществувало отпреди отчуждението на зъзнещия и сиротен дух, истината за отдалечаването ни от древни ценности, без които животът губи мирис, вкус и смисъл. Във възобновяването на старата при-родност със света писателят вижда залога за нашето оцеляване и възвисяване. Така започна Радичковият поход към материята, която той просветли и одухотвори, като я спечели за магията на живота, където нищо не загива, а само променя безконечните си форми по великата спирала на Вечността. Чрез Радичков нашата литература постигна предметността като духовност и духовността – като силово поле, осмислящо предметния свят. За архаичното съзнание природата не е равнодушна и безлика. За него тя е анимистичен съсъд на човешкото. Радичковата „боязлива нежност" венчава човека за Мирозданието, възвръща му изконното космично чувство за родство и всепринадлежност. Неговото изкуство не разединява, а събира; не разрушава, а лекува; не развързва, а завързва – духа за естеството, човека – за корена, настоящето – за миналото, историята – за метаисторията, а разума – за митическата памет на човечест-

вото. За него изкуството е средство да се разкрие генната памет на човека, родово-историческото му упование пред времето. Органичност на световъзприемането – ето стихията на Радичков. В съвременния национален и световен литературен процес той узакони нов принцип на художествено мислене, основан на тоталното взаимодействие и взаимопроникване – принципът на художествения синкретизъм. Макар и с архаичен адрес, това е художествено мислене от нов тип, защото снема в себе си и диалектиката на модерното съзнание, и архаичната представа за всесимпатия и заразителност на елементите от великото Цяло. За него човекът е част от цялото битие или, ако искате – целият свят е дом на душата. Затова истината за човека при него е непременно въпрос за истината на света. Така писателят от Балканите изпраща позивни от Изтока към Запада, превръщайки се в посредник и изразител на явления със световноисторически смисъл.

Навярно, прочитайки горните редове, любезният читател ще си каже, че Западът закъснява в откриването на невероятното за световната литература „явление Радичков", и читателят, разбира се, ще бъде прав. Но да бъдем търпеливи и мъдри, както това подобава на древната ни култура – ще дойде и нашият час! Светът един ден ще стигне до мъдрия Радичков и ще го постави като равен с равните нему учители и прорицатели на човечеството.

Иван Русков
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Записът на отсъстващото

(Опит върху конструкт от поетиката на Радичков)

Това, което го няма и не може, то и цар го не яде, и е ясно то като две и две четири!

Торлак

Заглавието на този текст може да се разбира поне по два начина:

• Някой някъде е направил какъвто и да е по вид и големина запис и с него бележи нещо (говори за нещо), което е отсъстващо: в този смисъл докато записът *е* и отсъстващото *е* – чрез записа то се конституира именно като отсъстващо, а във времепространството на представяния от записа свят то е наличност[1];

• Отсъстващото прави неща, както и запис за неща, оставя следи, знаци. Тоест, нещата *са* дотолкова (при това видими, налични в определено „тук“ и „сега“), доколкото ги има във и/или чрез някаква дейност на самото отсъстващо, което обаче остава скрито, незримо; или се вижда: дали поради болно въображение, дали в действителност – остава неясно, но тогава липсват следи.

Но ако нещо е в отсъстващото, как то *е*, откъде сме „сигурни“, че нещото е в нещо, което отсъства? Отговорът би могъл да се опре на присъщата за Радичков аргументационна повествователна тенденция, при която нещата *са* и не *са* в зависимост от човешкото въображение: „От време на време поглеждах към реката и си спомням, че се питах тогава възможно ли е картина, нарисувана от въображението, да бъде отразена във водата като в огледало? Не зная за съществуването на такъв физически закон, но смея да твърдя, че при изключително голяма концентрация човек е в състояние да види отразен въображаем образ или събитие.“ („Ноев ковчег“). Козарят Йоне зърва „през поляната пред козарника да преминава куца жена“, но въпреки росата не открива никакви следи. „Виждането“ се повтаря многократно, както многократно овчарят Анани „вижда“ „човека с велосипеда“ („Козел“). Редът от примери би могъл да продължи: „Нашата круша беше особено дърво, освен птичета в нея живееше и едно малко конче и когато то беше в крушата, тя раждаше“ – разказва за детското си виждане Лазар („Луда трева“). По-късно си дава сметка, че кон-

чето е плод на детското му въображение, и докато уж се отърсва от небивалицата, вижда друго: „Погледнах горе в короната, голяма беше изненадата ми и много се смаях, когато видях скрит в гъстия листак един стар, уморен и много тъжен кентавър“. В детайлно представеното описание на умиращия в старата круша кентавър, заобиколен от конски мухи и кръжащи свраки, централно място заемат очите (в новелата „Луда трева“ *очите* и *слепотата* са конструкти в една от водещите семантични линии, заслужаваща подробно анализиране както с оглед коментирания тук аспект, така и поради особената обърнатост на гледане не само от човека към нещата в света, но и от нещата към него, при което се изгражда разнопосочна система от свързаности-отражения) – сини като лицето, воднисти, зачервени и отекли клепачи, не вижда и не чува, за разлика от внимателно наблюдаващия го Лазар, който дори може да прецени, че кентавърът е много стар, понеже има дълги уши, сигурен белег за това. „Отстъпих назад в лещака, стъписах се пред вида на кентавъра, жал изпитах към него и като се промъкват заднишком, свалих пушката си от рамото и стрелях в кръжащите над дървото свраки. [...] Ще посегнат ли тия пернати варвари на очите му, питах се?“. С кои очи видя очите на кентавъра, Лазаре? Вероятно такова питане изглежда ако не наивистично, то прекалено сантиментално; или иронистко. Ала Лазар е убеден във видяното: то е / е било. И ако в перспективата на спомена вече възрастният Лазар е склонен да смята, че кончето в крушата е било плод само на неговото детско въображение, дали ще има друга, по-отдалечена във времето перспектива, от която на свой ред кентавърът да се окаже плод на въображението (или на мечтанието заслепление) на остарелия Лазар? Началната рамка на текста отхвърля сякаш подобна възможност: „Ако някой прочете следващите по-надолу бележки, с основание може да каже: Гледай ти колко много остаря и оглупя той Лазар! Оглупя той в тая пуста община от воденето на регистри за населението, от емлячни регистри и от писарска и общинска работа!... Ако това се каже по мой адрес, аз никак няма да се засегна, ами напротив, и ще кажа още в самото начало: Дай бог всекиму!“

Тук няма да се поддаваме на изкушението да причислим както тези, така и подобните на тях случаи към явлението, което психолозите наричат déja vu – вече видяно, и не защото (поне за някои от случаите) е неправомерно, а защото ще се опитаме да приемем риска да подходим към Радичковата проза от друг ъгъл, базирайки се на корелацията присъстващо – отсъстващо, вторият член на която се нуждае от известно обяснение.

Преди всичко, ако нещо изобщо не съществува, то не може да отсъства. Мисълта, че нещо отсъства, предполага не просто че то *е*, не просто че то съществува някъде, но не „тук“ и „сега“. Това означава, че в определено време и място може да се установи присъствие (съответно отсъствие) на нещо: вещта и човекът могат да се мислят и наричат отсъстващи само ако се знае, вярва се или *поне се допуска* тяхната налич-

ност, т. е. не е безусловно необходимо те да бъдат (да са; да са били) „видени“, „пипнати“, „о/познавани“, „обозначавани“.

Изразът „допуска се“ вероятно изглежда съмнителен. Но ако се игнорира позитивистката нагласа не толкова към литературнохудожествените текстове, а към проблематиката, която се опитвам да очертая, ще се окаже, че той е по-скоро уместен. Най-малкото защото не цели разколебаване на понятийната „строгост“, а се опитва да внуши нестрогите граници, рамкиращи територията на отсъстващото. Освен това допускането е обичайният вход за хипотези, които, ако не друго, поне помагат да се разкрие пясъкът, върху който прави опит да се стабилизира постройката на метадискурса... И така, освен знание и увереност в отсъствието на нещо (= има го, но не е „тук“ и „сега“), е налице съмнението, че нещото изобщо е (или е било), че нещото въобще може „да си позволи“ да отсъства, щом е неясно има ли го. Остава отворен и въпросът за „вещественото доказателство“ – кога и как ще потвърди своето *съм* отсъстващото.

Ако се внуши потенциалната възможност нещо да се случи „тук“ и „сега“, то няма причина пак под влияние на внушението (предположението) да се очакват неговите нови проявления в друго (следващо) „тук“ и „сега“. Но всяка поява е нов тип отношение, нов тип регистрация на отсъстващото при неговото обвързване – хармонично или дисхармонично – с нещата, които *са*.

Например изразът „Всеки момент г-н Х ще дойде (може да дойде)“ в зависимост от гледната точка на очакващия предизвиква различни чувства, нагласи, реакции, но междувременно е и доказателство, че за някого г-н Х (пък бил той и известният бекетовски герой) съществува: очаква се, знае се, помни се дори и в случаите, когато не е познат отпреди. Тоест, от определена гледна точка, щом отсъствам – аз *съм*. Именно така – фактът че отсъствам, означава, че съм: за да бъда наречен отсъстващ, аз трябва да съм за някого такъв, т. е. за мене да се знае, да съм мислен, да съм желан или нежелан и т. н.; да съм сочен чрез някаква знакова система. Моето отсъствие ме прави наличен в нечие съзнание и аз съществувам в нечия памет, **записан съм**, живея в очакващия ме друг, избързвам или закъснявам, идвам навреме... Исус не идва, но за Ахасфер той *е* отсъстващият. От друга страна, Ахасфер *е* скитникът страдалец именно защото отсъства Милостивият: ако Спасителят дойде, Ахасфер няма да е това, което е...

В творчеството на Радичков има подчертан интерес към отсъстващото. Гоце Герасков отива до Париж и до Луната („Париж има почивен ден“, „До небето и назад“) и се завръща напълно безразличен, без намерение да напише пътни бележки... Луната *е прах*, друго *нищо* няма там, *няма запис*, който да говори. Записът обаче е направен в старите черкаски хроники („Верблюд“), където черно на бяло е казано, че верблюдът е опасал всичко и лунният пейзаж ще се освежи с храсти и треви след хиляда години... Париж има общоизвестни емблеми, а Айфеловата кула е позната дори на Смрадовранката („Ние, врабчетата“), чийто разказ за то-

ва, че Париж може *да съществува*, без да граничи с други градове, поставя в недоумение Драги ми господине: как може да съществуваш на тоя свят, без да граничиш? Недоумението остава и след уточнението, че Париж е Европа, а ние сме на Балканите, където всеки с всичко граничи... Врабчовите философически разсъждения обаче са чужди на Гоце Герасков – Париж *е*, кулата *е*, човеците ги няма: почиват си. Обратно на това, малкото село няма емблеми, а живи хора изпъстрят неговото пространство и колкото по-отблизо са наблюдавани хората, толкова по-невероятни изглеждат техните промишления и деяния. А мегаполисът е съсредоточие на езици, погълнало в утробата си други езици. Поглъщането е емблематизирано: утробата превръща другите езици в показни формивходове към своето предходно. Представителните емблеми са с вече относително фиксиран прочит за всеки пришълец. В света на емблемната информативност и координираност няма суматоха – има ред и унификация. И българският пътешественик Гоце Герасков моментално тръгва за родното си място, мамен от неемблемния коледен писък на угоените шопари... Трафаретно-драматичният въпрос какво е Париж без Айфеловата кула (кой не знае Айфеловата кула, кой не е слушал за нея...) е показателен за неперсоналистичното припознаване на мегаполиса: трудно би се намерил реципрочен нему аналог от типа какво е той (Париж) без лицето „Х" (дори когато става дума за „звездна" фигура). Радичковското селце реагира по друг начин на отсъствията – да си спомним разказа „Патарана". Грозното и с твърде странни навици момиче съвсем не се превръща в лебед и е почти незабелязано до момента, в който се жени и напуска селото. Тогава всички болезнено усещат нейното отсъствие. Именно отсъствието прави възможна хорската преценка за Патарана – какво тя *е* за селото. Патарана е върната обратно и по този начин въпросът какво е селото ни без нея, без грозното момиче, намира своето не съвсем йовковско решение. Проблемът обаче не е в изкуплението на привиден или действителен грях, нито в позакъснялата преценка за момичето. Не става дума и за това, че щом отсъстващият е забелязан, следователно е – за добро или лошо – значим. Интересува ме друго: отсъствието същевременно прави реална (по-точно актуална) **твоята (нечия)** идентификационно-организираща роля за другите – те са *чрез теб* (*чрез някого*).

По подобен начин стои проблемът с отсъстващия Аврам („Аврамови ръкавици"), който влиза в лисичата дупка и не желае да се завърне в къщи при проклетата си жена, и, види се, взел от мъдростта на хитрата лисица, той се превръща във философ пророк, гарантиращ с отшелничеството си, че трета световна война няма да има: „Вие искате, значи, пак да се върна и да ми се натяква на мене и да бъда запитван непрекъснато къде ми е ръкавицата и кой път река да туря пушката на рамо и да забия горите, да чувам винаги кански писъци из къщи! Това по никой начин няма да го допусна, защото, като си седя аз тука в лисичата дупка и размишлявам, изведнъж открих защо е имало войни на тоя свят. Войни е имало когато на мъжете им идва до гуша да слушат как жените им

мърморят под нос – а се знае, че никой друг не умее така да мърмори под нос, както това умее да прави опърничава жена – и щом им идва до гуша и става нетърпимо, мъжете турят пушки на рамо и отиват на война. Какво искате вие сега, да се върна аз в къщи, да седнем ние всички да слушаме опърничавите си жени и когато видим, че става нетърпимо, да нарамиме пушките и да обявиме третата световна ли? Трета световна война няма да има!“ (Показателно отсъствие, предварващо от погроми и масови отсъствия и липси, случващи се във военновременна ситуация. А неблагодарното човечество хич и не подозира дори, че *е*, че миросъществува тъкмо поради отсъствието на Аврам от палатката на своята Сара...)

Философ става и Лазар след като е загубил доверието на своето куче и няма да слезе от дървото дори когато кучето умира, защото това би означавало да признае смъртта като фактор, снемащ позицията на другия; да признае неговата липса. За Лазар обаче кучето *е* отсъстващият контраглас, който му дава възможност да опознае себе си, философите и човешката природа изобщо: философите философствали *за* кучето, защото не могли да философстват с *него* под крушата. Лазар философства с мъртвото куче така, сякаш то се преструва на умряло, сякаш се е скрило, отишло някъде за малко и всеки момент може да дойде. Поставяйки го в плана на отсъстващото, а не на безвъзвратно липсващото, Лазар не само не приема смъртта като разрешение в практически смисъл (= мога да сляза, пречката я няма), но и в конструктивен: няма го кучето = няма го опонентът в моя изказ, няма го прекословието като непрестанен процес на разно/полагане-снемане на ингредиенти в моето отваряне-затваряне към света, към другия, към себе си и към другия в себе си. Затова не няма го, не липсва, а отсъства, дебне. Защото какво съм аз без гласа на другото, без опонентното в мен, без всичко онова, което подхранва моя скепсис, моя размисъл, моята душа („Лазарица“).

В представите на черказци съществува пространство, обитавано от вече неживите хора – ще го наречем зона на отсъстващия (на отсъстващото) – чиито допирателни са вклинени между света на живите и света на „абсолютно“ мъртвите, тези, които вече липсват. В тази междинна зона са тенците – Окарината („Заекът“); Торлак („Торлак пише писмо до Торлаците“); Загубена Станка, сиреч баджанакът на Миял („Колело“); който и да е друг, прескочен от котка мъртвец („Тенец“)... Тенецът остава невидим, ала следите от неговата поява в света на живите са очевидни за хората. Той буди удивление, всява страх и паника, кара колело – пука гуми и къса спици, но върши и много полезни домакински работи. Създава се състояние на очакване – очакване появата на г-н „Х“, станал тенец, кой-то може да „влиза“ и „излиза“ от тоя свят, може да наблюдава отстрани и невидим за всички, да се появява винаги, когато пожелае. Торлак пише писмо (буквализации от типа „от умрял писмо“, както е известно, никак не са редки в Радичковото творчество; само че тенецът, както стана дума, е в особена междинна територия и в този смисъл, според вярването на черказци, правеното от тенеца си е съвсем допусти-

мо...) и от зоната на тенците материализира своето послание в зоната на съществуващото, за да обясни отсъствието си от този свят, към който много незавършени приживе работи го привличат. В края на писмото е отправена молба до сродниците Торлаци да го запишат за екскурзията до Цариград, та да види църкви, джамии, други земи и народи. Ако може, защото „Това, което го няма и не може, то и цар го не яде, и е ясно то като две и две четири!“ Тези думи на Торлак, които поставих за мото на този опит, са сентенциозен запис на отсъстващия, философичен синтез на неговата житейска и постжитейска (тенецка) биография. В контекста на разказа те носят и мъдро-примиренчески констативен смисъл, но, от друга страна, разкриват вечния проблем: отношението между *съм* и *бил съм*; в „своята“ зона (на отсъстващото) Торлак *е*, но той би искал да бъде, да *е* и в зоната на отсамното (налично-материалното). В налично-материалното той е отсъстващият, в отсъстващото е наличният – писмото му е знак за възможната ко-муникация между двете зони (в Радичковите художествени светове много абсурди са възможни), знак и за неумолимата необратимост на прехода отсамно–отвъдно. Както казва дервишът тенец в писмото на Торлак, „няма да видиме ние морето, щото сме били нещо подобно на агрегатно състояние“, макар никой – и самият дервиш – да не знае какво е това „агрегатно състояние“.

Да се върви направо – като кон с капаци – е опасно и затова в текстовете на Радичков тези, които не импровизират, които вървят директно, най-често страдат. Намаляват хората – в пряк и преносен смисъл – и се увеличават вълците: „Януари“, „Козя брада“, „Козел“... Не случайно Бабина душица („Опит за летене“) съветва да се движим на зигзаг, за да не попаднем в лоша трева, в лудата трева: последното в света на героите е равнозначно на *да забравиш*, а в света на пишещите за тях – *да се самозабравиш* (тук ще подминем ехидните подмятания на Радичков към компетенциите на различните видове читатели). А ето, аз непрекъснато тегля нещата в една и съща посока, разказвам една и съща приказка – ерго не съм прав. Защото за всекиго, който е чел Радичков, е ясно, че не в наличието или отсъствието на нещо се крие особеното в неговото повествование, а в отношението между нещата; във възможността едното да говори *за* и *чрез* другото – да бъде цел за постигане, но същевременно и път за нещо трето; в разколебаната идентичност и многопластова опозитивност на действителния или въображаем модел на света.

Едва ли някой би възразил, че историята за белите вълци и особено приказката за лисицата, която се преструвала на умряла, са сред най-често разказваните в творчеството на Радичков. Приказката е общият комуникативен елемент в познавателния репертоар на персонажите и своеобразен мост за разбиране-среща в определено конвенционално поле; тя е микронаративен модел на оплождането и растежа на Радичковата проза въобще. Приказката за лисицата (да не споменаваме всички приказки и притчи и тяхната трансформация – резултат на провокативната радичковска инвенция, които изобилстват в текстовете

му) е една от *градивните уловки*, чрез които се цитира миналото като разказ-поука, който отключва бдително-съвещателната импровизационна активност на героите. Миналото *е*, доколкото е разказ-история, подлежаща на трансформация, и вече като разказ-история то може да се появи неочаквано ту в един, ту в друг текст на Радичков повече или по-малко изменено, в „подходящ“ или „неподходящ“ контекст. Като текстови сегмент то се превръща в своеобразен персонаж, който може да се преструва на умрял и внезапно да се появява, правейки доброти и поразии. На един му изчезва прасето и по повод и без повод разказва как го е дирил; на друг му изчезва овцата, която не може да си върне дори след соломоновска проверка за собственост; на трети му изчезват гамашите... На един хитрата лисица обрала улова; друг хваща лисица и я дере – жива или мъртва, не се знае, за да ѝ попречи да се престори на умряла; в новелата „Таралеж“ наказват хитрушата, като ѝ връзват звънче... В пиесата „Суматоха“ е даден интересен ракурс за осмисляне на приказката: говорът е също като лисицата, дето се преструвала на умряла. Ти с говор се преструвай на умрял, пък нека другите си бият главите да решават умрял ли си, или само се преструваш на умрял (Лило). Играта *говор–мисъл* (*маска–същина*) е усвоил и Араламби: ако вземат да те дерат, или ще употребяваш само мисълта си без говор, или само говора си ще употребяваш без мисъл... Така нещата, многообразието, дифузно-хаотичното се „систематизира“ чрез превод на езика на приказката, която всички знаят.

Връзката между налично и отсъстващо е лудият: „Време трябваше да мине, години трябваше да се отронят и да посивеят в съзнанието ми, докато разбера, че само лудите могат да служат за връзка между сивия свят на селото и празничния свят от лудата трева“ („Луда трева“). Аналогична е функцията и на свинаря Ико („Ноев ковчег“) – по същество обаче това е един и същ персонаж. Пощаджията със своя велосипед е своего рода – с оглед функцията му в текстовете – институционалното (служебното) съответствие на лудия. Другият начин за връзка са повтарящите се минитекстови сегменти, възкръсващите текстове, които се появяват на много места, за да заживеят нов живот, за да получат нова биография при своята постоянна миграция. И както лудият е един и същ човек и същевременно не е – появява се в различни моменти с различни дрехи на отсъстващи, идва от различни реалности, така и „полуделите“ текстове на Радичков са едни и същи и различни: шмугват се в разнообразни контексти, с нови заглавия; текстовете му непрекъснато припомнят други текстове: появата на един мини- или макросюжет в творчеството му е възможна без никакво тематично или жанрово ограничение. Така се строи Радичковият мегатекст като сложна система, която във всеки момент актуално присъства в съзнанието на четящия: ако нещо все пак го няма в определен текст, то просто отсъства, т. е. може да се появи, може да бъде припомнено чрез наличното, с което по някакъв начин е свързано.

В „Луда трева“ единствено лудият може да влиза и излиза безнаказано в тревата, където другите губели ума си, ставали безпаметни (безпаметен става и онзи, който помирише верблюд). Лудата трева се охранява от синкави свраки, които ориентират и объркват. Пълна с омайно биле – подобно на лотоса, от което „разумът, душата и сърцето на човека постепенно тревясват“ и той забравя всичко и всички от живения живот. Времето в лудата трева „престава да съществува, защото човекът изгубва паметта си“. И само детето Лазар може да измисли начин как човек да отиде до лудата трева и пак да се върне назад: трябва „да нагази само с единия крак в лудата трева, а с другия крак да стои извън нея“. Така ще има възможност да види всичко, като наполовина остане безпаметен, но с другата половина от паметта ще се сети за най-милите на сърцето хора и ще се завърне... Впрочем никой не знае със сигурност има ли, няма ли такава трева, но има разказ предание за нея: там изчезнали завинаги козарка, дервиш, рота войници, но те не са умрели. Ненапразно лудият, връщайки се от мястото на забравата, носи информация: той бил видял козарката, която преде; дервиша, който се върти; войниците с казана за храна. Светът на лудата трева е свят на отсъстващите, проникването в който, както се изтъкна неколкократно, се заплаща с безпаметство – безпаметството, многоаспектна тема и постоянна боязън на Радичков за „съвременния човек“, който, ако се съди по отношението му към нещата и хората, сякаш е изгубен в пространството на лудата трева и е станал безпаметен. Не случайно *лудият* е вестоносецът, който влиза в света на непознатото, влиза във времепространството на мита, върви като совалка в тъкачен стан (а не направо!) и носи **дрехите на умрелите**. Освен връзка с мита, лудият (свинарят Ико също) припомня мъртвците, чиито дрехи износва: сякаш човекът е отново жив, сякаш е отсъствал известно време и се е завърнал. От друга страна обаче, дрехите на умрелите се носят, докато и последната кръпка и кончи не паднат, т. е. всеки веществен запис, свързващ ги с живите, се унищожава. Нека припомним и историята на Бомбето от едноименната новела. След като прекосява Европа и записва част от нейната история в своята памет (разказът се води от гледната точка на Бомбето), то пропуска опасното за него време на каскетите в един сандък, после съдбата го свързва с театралната сцена, където един смахнат искал да замени половин кралство за кон... Описаният във фикционални текстове свят се представя имитативно не без помощта на Бомбето: „Задгробният живот съществува, той е в театъра, където ни показват всичко мъртво отпреди столетия. В този смисъл още преживе Бомбето успя да влезе в задгробния живот и живя там доста продължително време, сменяйки сцена с кулиси и кулиси със сцена“. После Бомбето попада на село (тук други луди се питат да бъдат или не), където дочаква пенсионирането си върху едно толкова страшно плашило, че гаргите изпопрехапват езиците си и онемяват. Но ето че цигани обират дрехите от плашилото (у Радичков плашило без дрехи е кръст!; вж и „Заекът“) и случайно Бомбето се връща отново при своя стопанин селянин,

който го изяжда ведно с пияните си гости за мезе. Бомбето бе разказвач на истории, бе запис на истории, бе театрален език – следователно историята, езикът, *записът е изяден* (изяден е и авторът на историята в „Кучето зад каруцата“) – останал е кръстът. След всичко, което не е, остават кръстове.

Казаното би било просто един тематичен ракурс, ако не бе високата степен на изоморфизъм в творчеството на Радичков, където се срещат различни нива и сфери на съответствие и подобия:

> Защо ли има да се чудим!
>
> Мигар всеки от нас не износва чужди дрехи, тичайки подир истеричавия тръс на своите миражи, и мигар светът не е за човека една крайно неудобна дреха, сякаш е дреха на някой отдавна умрял!... И защо сякаш? Той, мисля аз, е наистина умрял, но ето че дрехите му продължават да тичат, защото винаги се намира кой да износва дрехите на умрелите и да тича бос подир миражите си, смятайки, че тича подир своя собствен мираж!
>
> Да тича!... Нека![2]
>
> („Ноев ковчег“)

И така, светът е дреха на умрял, който *е*, защото ние носим тези дрехи: светът е дреха на отсъстващ – дрехите му го правят да е, макар в действителност да го няма; той е записан и *е* чрез този запис. Но, редом с това, ние износваме дрехите, подобно на Ико и лудия: *отсъстващото не само живее чрез нас – чрез нас се и изтрива*. Ние *сме* чрез света (чрез дрехата на отдавна умрелия), светът *е* чрез нас (умрелият е чрез нас) и нашето тичане по миражите – с една дума, казано не само на смях, животът е маратон. Затова Радичков мъдро-иронично съветва да тичаме... и се е погрижил при тичане да не се изморяваме много – открил е колелото, по-точно велосипеда.

Всеки знае баналния фразеологизъм „Защо да откриваме колелото, след като е открито“. Радичков ни предлага обаче един игрови парадокс: в новелата „Таралеж“ (таралежът успява да спука много колела на автомобили, но нито едно на велосипед) се подхвърля идеята за „Мемоарите на Ева“, т. е. за нещо, което не съществува. Впоследствие се създава очакване като за нещо, което е, но отсъства; и наистина – отсъстващото се появява. Макар и непълни, мемоарите на Първата дама – както знаем, тя е без дрехи и не тича по миражи – са по същество откритие в откритието, без да има откритие. Тъй като това изречение изглежда неясно, макар да е перфектно, ще се опитам да поясня казаното в него. Открити са мемоарите на Ева – откритие номер едно; второ – Ева и Адам, се казва в записките, са направили откритие – да играят на велосипед: дотук – откритие в откритието. Ева се похвалила на Господ колко е хубава тази игра, особено когато си велосипедист, а не велосипед, и моли Него да открие велосипеда. Господ обаче знае кое е хубавото в играта на велосипед и затова още не бърза да го открие... Така изречението по-горе оправда своята лаконичност и вече за всекиго е видно как Ева се е погрижи-

ла да облекчи живота маратон, откривайки нещата и понятията за тях, преди още Първосъздателят да го е сторил. Казаното дотук хвърля допълнителна светлина и върху думите на Чир, който обяснява на децата, че науката е като велосипед – който веднъж се научи да кара, кара цял живот (Илюстрация и текст в „Ние, врабчетата“). На същото мнение е и Драги ми господине...

Текстовете на Радичков улавят пулсирането на вселената като присъствие и отсъствие на нещата, като издигане и падане на Икар: „Бедни човеко, защо скланяш уморената си глава вечер върху възглавница от птича перушина?... Не знаеш ли! Ами че то е тъй просто! Как иначе ще се освободиш от воденичните камъни на своето житие-битие и ще полетиш свободно и леко в пространството? [...] ние летиме и падаме, във всекиго от нас е вселена по една прашинка от Икар, та като падаме, превръщаме се в трева или дърво и отново пак се подемаме нагоре; все нагоре и нагоре, измъквайки от нозете си тежките воденични камъни... Изведнъж ми става светло на душата, че цялото човечество се стреми нагоре към висините, подобно Икар; но ми става и тъжно за милото човечество, защото, ако приемем, че лети като Икар, то също тъй и трябва да пада като Икар, засявайки земята със себе си. Източните народи твърдят, че животът е стълба, по която се изкачват малцина, а слизат или падат от нея с хиляди. Дочуваме ли падането на тези хиляди, или сме се вторачили само в изкачването на малцината?“ („Падането на Икар“)

Всички сме икаровци – вечер летим, денем падаме: Икар засява земята със себе си – ставаме трева, вода, гора, пясък, всичко („Падането на Икар“, „Ние, врабчетата“...). Ставаме дрехите на света – дрехи на някого, който отсъства...

БЕЛЕЖКИ

[1] В опита за изследване макар и на отделен елемент от поетиката на Радичковата проза, по ред причини се опитвам да не навлизам в пространни теоретични разяснения. Избегнати са също така и по-обхватните навлизания дори и в художествените текстове, на които се базирам. А те не са единствените от този род у Радичков. Затова в тази бележка под линия бих искал накратко да уточня следното: 1. „Чисто човешко качество е бягството от грубото присъствие и възможността да се постави на сцената отсъствието. Това, което не е тук, е заменено от *знаците*. [...] Обект на семиотиката е точно това изучавано, тази дейност, която отраща към едно отсъствие“ (**Еко, У.** Човекът-знак. – *Нар. култура*, №17, 1988, с. 7; стриктна защита на същите тезиси има в книгата му „Семиотика и философия на езика“) – ще заяви, разбира се, семиотиката по повод ка-заното горе за отсъстващото. Тази принципна постановка се има предвид, но в случая ме интересува най-вече нещо друго – как в Радичковите произведения се изгражда особено отношение към хора и неща, които сякаш имат статут на отсъстващи, тъй като са отсъстващи като феномен, като битийност – затова ще стане дума нататък. Но няма да се навлиза и във философската интерпретация на присъстващото и отсъстващото, особено по линията Хайдегер –

Дерида. 2. Колкото и трудно да е разграничаването им поради синонимна взаимозаменимост и в ежедневието, и в научни текстове, тук влагам различен смисъл в думите „липса“ и „отсъствие“ (и съответно в производните от тях). За да се избегне попадането в езиковата мрежа с нейните клопки и вариации и заедно с това, за да не остане този опит само опит да се започне, като практически се свърши само с повече или по-малко (не)убедителното търсене-намиране на разлика между две лексикални единици, ще наричам *отсъстващо* онова, което не е „тук“ и „сега“, но би могло да се появи по някакъв начин (все едно доколко е парадоксален и/или невероятен) като „налично“ за някого; липсващо е онова, което не е и не може да е „тук“ и „сега“, т. е. то не се появява, не „става“ за някого „налично“ (повече не може да бъде „налично“). По-прецизното диференциране не е необходимо поне в този текст: иначе следва да се обговорят отсъстващо и липсващо не само като степен на близост-различие, но и откъм техните корелати, от една страна, и същевременно откъм спецификата на смислово приближаване-отдалечаване от *нищото*, което „не е нито предмет, нито изобщо нещо съществуващо“, то „не се проявява нито за себе си, нито покрай съществуващото, към което е прикрепено“, то е „възможност за откритостта на съществуващото като такова за човешкото битие“ (**Хайдегер, М.** Същности. С., 1993, с. 19).

[2] Забележително, Ико тича подир прасета, ние – подир истеричави миражи! За учудване ли е, че в това време жените са голи и се къпят в реката, където, докато се опитват да задоволят похотта си във водата, удавят преоблечен като жена каракачанин, богато надарен мъж. Нека отсъстващият – в смисъла на Платоновия „Федър“ – автор Йордан Радичков прости на пишещия „тук“ и „сега“ и ставащ по този начин също отсъстващ Ив. Р. това доуточнение, което просто се стреми да улови наративните заиграванията...

Евелина Белчева
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Думи – за „пропъждане на тъмното“

(Екзистенциални проблеми в стихосбирката „Ден – живот“ на Блага Димитрова* – в огледалото на „Лавина“)

„Не чети пред мен стиховете, чувствам се неудобно – сякаш в душата ми гледаш...“ – казва Блага. „Простете...“ – смотолевям, а очите ми сами жадно поглъщат думите.

Защо ми се сърдиш, майко,
че толкова се забави
да ме повикаш?

Какво сбърках?

Изтръпвам. Вместо слънчев възел – предвечен студ под сърцето ми... Осъзнавам кощунството си и виновно бързам да затворя книгата – да обезсиля някак трагично-заклинателното тайнство на този диалог с Небитието.

Прочетох стиховете на един дъх още вечерта. „Морето замръзнало...“ – казаха по късните „Новини“. Прозвуча ми като метафора на книгата. Помислих си: „И забраненото море на Блага е замръзнало...“ Замръзнало в съзерцание на вътрешния си свят – не Слово, а Мълчание и „слух извътре“, не живеене, а усет за Живота. (Чудех се какво е Безмълвието, оказва се – замръзнало море. Разбира се, как не съм се сетила – щом Словото е „изпарèно море“...)

Исках още тази вечер да Ви се обадя. Не зная какво ме спира... Страхувам се да прекъсна тъкмо насред думата оживеното Ви мълчание, да не наруша тази „вглъбеност, тишина и слух извътре“... Не бих посмяла да говоря гласно за споделените ми неприкосновености, ако не знаех, че те са отправени „единствено към всеки тебе“, макар винаги, когато чета Вашите стихове, душата ми най-искрено да се самооблащава, че те са послания, отправени единствено към нея. Разбира се, това е голямата поезия – послание „не към друг, единствено към всеки тебе“...

Ако замълча и този път, както толкова пъти досега – от страхопочит („Как бих посмяла!“), бих се чувствала виновна („Невинните

* **Димитрова, Б.** Ден – живот. Строфи с апострофи. С., 2001. Всички цитати по-нататък без датировка са по това издание.

ми вини са безчет...“) – неблагодарен крадец на лъчезарни бездни, надникнали доверчиво в мен... Всяка Ваша следваща книга за мен е най-силната. (Като последната любов...) Не бих могла да бъда безпристрастна. Почти забравям, че чета поезия – стиховете Ви стават все по-безпощадно изповедни – „съкровени до съкрушение“ – като крилописи. Няма стих, на който да не съм повярвала безрезервно. Къде се учи това? Помня Вашия отговор – във висшето „предучилище на смъртта“.

Сега вече зная с какви сънища е било обсебено безсънието Ви. Сега разбирам глъбинния смисъл на Вашето мълчание – мълчание все по-извътре, все по-издъно, все по-отблизо, все пт откъм душата. „Отвечно“. Неистово отвръщане от тържищата на житейската суета („едно шумно, шарено нищоправене“), яростно изтръгване от слепите вртопи на политиката („дим-утопии“) и бягство навътре – приютяване в обратната – духовната, енигматичната – сърцевина на нещата. Антисвят. Обиталището на духа – единствено убежище за човека в този нов Апокалипсис!

Слух извътре, открехнат към Отвъд, прозиращ „вдън самия безпредел“... Би трябвало да сте щастлива! Сбъднахте „ототдавна“ въжделен блян:

И няма да ми стигне цяла вечност
на глътки да отпивам сладостта
на мислите, свободни и безстрашни,
до виене на свят надникнали в света.

Ценности, 1969

Кой каза: „Няма по-голямо наказание от сбъдването на нашите желания“? – Бездна след Бездна... „Все търся дъното, за да отмахна похлупака над следващата бездна“ – страхотно!

Все по-близо до Тайната...

„Колкото по-дълголетна, толкова по-непоправимо повторима“, вярна на себе си да се приютява в обратната същност на нещата като в Антисвят, поетесата превръща книгата за Живота в книга за приближаването до... *Тайната.* „Нима едва пред смъртта си човек проглежда за истинската красота и ценност на живота? За пръв път усещаш вкуса на битността, когато я вкусваш за последен път...“ – спомням си „Лавина“. Тогава животът – отложеният ни живот – се разкрива – крехък съсъд на мигове, които са тлеели в нас като възможност да бъдем самите себе си.

Изтръгната от натрапчивия ритъм,
от пъстротите, от надпреварите,
от суетите, от амбициите,

от шумотевиците, от суматохите,
от ненаситиите и разсипиите.
... ...
Най-сетне. Проглеждам.
Добре дошъл, Живот!
Най-сетне

Не е случайно, че може би най-силните стихове (не само в тази книга на Блага) са за преминаването отвъд крехката граница на „разделния мрак", „отвъд прага" – „от ронливия бряг на времето / да се срутиш в безвременна пустота"... След Дора Габе Блага Димитрова е единствената ни поетеса, която дръзва да се надвеси в тази необгледна и необгледана от нашата поезия бездна – на собствената смърт. И, надвесвайки се, не губи равновесие – „На зъби над бездната вися!" Това е нейното ново предизвикателство към „тъмните, тъпите, слепите сили":

Да надникнеш от високо в бездната
И от низко бездната да надникне в теб.
До ръба, 1995

Предизвикателство е хвърлено впрочем още в младостта, от нейното поколение: „И смъртта си дори / открий като свят непознат!" – писа през 60-те години В. Ханчев.

Най-странното е, че на фона на извечния екзистенциален апокалипсис, в който сме осъдени да живеем, в книгата почти няма мрачно стихотворение. Тя сякаш е създадена за „пропъждане на тъмното" – като упование в светлите – „светлинните" – сили, като „детска молитва, заклинание или магия". „Пропъждане на тъмното"– едно от най-хубавите стихотворения в книгата. Уж автобиографично, а дълбоко философско. За смисъла на поезията, за мистерията на творчеството – надмогване на страха, изтръгване от земното притегляне, по-силно не мога да го кажа – пак с Благините думи! – игра за „пропъждане на тъмното" – чрез все по-тайнствената взаимност на/с думите. И колкото по-тайнствено, толкова по-взаимно! „Думите – звучащи в мен светулки", „тъмното ме гледа, без да мигне", „на зъби над бездната вися" – страхотни образи:

И все тъй пропъжда тъмното
до последен стих детето в мен.

Сякаш за игра преди Нощта...

„Съществуването се разкрива, когато се изрази в Слово" (стихосб. „До ръба"). Невъплътено/неизживяно в Слово, то е Небитие. Светът не съществува, ако не е изговорен – новороден в думите. Не те са животът, но са единственото свидетелство за него. Мирозданието за Блага, цял

живот жива вградена в словото, се оказва „словоздание“. Тъкмо затова Смъртта е Безмълвието, липсата на Слово, невъзможността да се изразиш в Слово. Но и тук, в меката плътност на Мълчанието, Блага открива „зрак“ – бистрина и светеща прозирност. Не от слабост към парадоксалното ще кажа, че тъкмо стиховете за смъртта са изворът на светлината в тази книга. Те са пронизани с толкова светлина, че забравяш за дълбокия трагизъм, който ги е извикал на живот. Той е преди тях. Ужасът е претворен/обезсилен в красота. Надмогнат. Спомням си у Яворов – „Смъртта – ужасен призрак...“ Питам се какви сетива за света (и за отвъдсетивното) трябва да притежава душата, за да види толкова красота и спотаени „смисли“ в неотменната трагика/крайност на човешката участ:

Както пред разсъмване
най-тъмно става,
тъй преди мръкване
най-сияйно просветва.
И въздухът ахне
странно тихо,
сякаш светлината издъхва...

Миг преди да мръкне

„Мракът се избистря в светлина, прозрачна и сдържана и възвишено спокойна“ – смъртта на Асен в лавината. *Може би още с „Лавина“ се примирихте със съдбата на човека като неотменно/неотменимо поражение? После сама изстрадахте тази участ в/със „Забранено море“...* Само този, който неведнъж е стигал „до ръба на покрусата“, до самото дъно на Бездната, може да се оттласне с такава страшна сила от него и да превърне болката в Упование и трагична красота, смъртта – в неприкосновено лично достояние и постигане на същинската свобода:

Да изпитам
най-сетне
сам сама
изтръгването
от земното притегляне
на абсолютна свобода.

Евтаназия

А може би и в прозрение на Истината, умонепостижимата Тайна на мирозданието, мистичната енигма на битието, впрочем –„светло и бистро / до звънка прозримост“!

Преди време в стихотворението „Достояние“ от книгата „До ръба“ ме порази и обсеби един образ-оксиморон, който сам по себе си е вече

стихотворение: „Смъртта ще ме обсеби – / любов от последен поглед." Отказвам се да го тълкувам – не смея да се докосна! В този образ се съдържа цял философски трактат. Но това е поезията – пропъждане, обезсилване, обезмисляне на страха от „тъмното" чрез преобръщане/взаимозаменяемост на същностите, чувствата – метаморфози на смисъла. Ето и тук, в новата книга на Блага Димитрова – стихотворението „Все по-близко". Глушината на възрастта, когато „млъква шум и тишината стене", угасването на всички светлини – тъмнината, нощта, мълчанието – се превръщат в парадоксален светлинен образ, в „бистрина" и „светеща прозирност":

Все по-близко съм до бистрината на мълчанието,
Усещам го по тази светеща прозирност
на въздуха, на тишината, на самотността.

Очакването на последния миг се възприема като сродяване с единствено неопровержимото, единствено безусловното – Безмълвието на вселената, като достигане до най-същностната истина – до абсолютното. А това според Хегел е достигане до божественото начало на света, до божествения абсолют. Спомням си по този повод думите на Гьоте, че поетът е първият разговор на природата с Бога.

Аз, патила от изврътливостта на думите,
как все по-сродно се разбирам с теб, Безмълвие!

За разлика от Камю, който твърди, че „човекът е пленник на своите истини", за Блага Димитрова намерената истина е същинската свобода на човека. Безсъмнено стиховете за смъртта се превръщат в стихове за края като най-висше човешко достояние – най-сетне постигната, единствено неприкосновена – „необятна свобода".

Ще стане мое
единствено достояние
което никой
не може да ми отнеме.
Тя няма да ме обвърже
ни с дума, ни с дълг,
ни с вина, ни с обет,
ни с грях.
Ще ме избави
от всичко, от всички
и от самата мен.
Ще бъде най-сетне
същинската свобода.

Достояние, 1994

Отвъд пароксизма на тези стихове прозира неистовият стоицизъм на Блага. Никоя болка не е напразно, трябва само докрай да се изтърпи – заветът на Бащата. Онова, което не я убива, я прави по-силна:

Нищо, че лицето ми е натрошен прозорец
от камъни, с които ме замеря нечия игра –
през него си поемам въздух свеж и режещ,
за да вървя изправена все още... Все още.
Докога?

По-нататък, 1974

„Човекът е това, което му остава, след като изгуби всичко." *Колко пъти, вкопчена в спасителния абсурд на това изречение, съм изплувала – удавница – на повърхността на моята неприкосновена лична бездна!* Истинската човешка същност остава гола като истина пред себе си и пред другите едва когато човекът е изгубил всичко, което е имал като външно притежание, придаващо му сила и независимост, но и своеобразна уязвимост, ранимост. Едва сега той се държи само и единствено на духовните си стожери. От тяхната човешка пълноценност зависи човешкото му достойнство, неговата реализация даже чрез най-абсурдното, но единствено, което му остава (щом е загубил всичко) – смъртта:

Отказ по отказ, черта по черта,
преоткривам вътрешната си ос,
изгубвайки все по-безвъзвратно
своите външни опори
(ако са били опори).

Все по-странно, 1996

„Човекът е това, което му остава, след като изгуби всичко." Казала сбогом на поетическите оръжия (а то значи – изгубила всичко), какво ѝ остава: „Последното оръжие, най-тихото: мълчание". Достойнство, заредено с Мълчание. Отказ от Слово – може би в нашия свят това е единственият начин да се съхрани достойнството на Словото:

Само думите убиват словото.
Изрично мълчание ли ще го прероди?

Тайнослов, 1988

Отрекла се от всичко, какво ѝ остава? Тих пълен самоотказ, равен на пълна победа над себе си – пътят, предначертан от Майката. Да простиш на живота неговата крайност/граничност, да простиш на „хлевоустия" новороден свят неговата враждебност и неблагодарност и да благословиш „ония утре, дето вместо мен / ще посрещнат новата трева". Благо-

родна простота и смирено достолепие – като в антична драма. Достояния на духа от високото „предучилище на смъртта“.

Нищо вече не може да бъде страшно за човек, отрекъл се от всичко. „Животът чрез смъртта е изразен“ – спомням си пак философската формула на „Лавина“. С целия си живот човек подготвя и избира смъртта си. Смъртта ограбва човека от всичко и го оставя – сам в съкровеността му – да измери и провери самия себе си чрез това, което той е като гола същност. Тя разкрива истинския образ на човека, поставя го лице в лице с истината за самия него, защото го обръща към духовните стожери на самосъздаването и устояването – центърът на равновесие на човека, вътрешната му опорна точка. Останал сам в неприкосновеността на личното си битие, поставен лице в лице със съдбата си, човекът трябва да изстрада отново – и за кой ли път – сам себе си:

Нанос по нанос,
налеп по налеп,
изчегъртвам истинското си Аз,
което ми е все по-странно,
все по-различно,
(ако не по-лично).
Все по-моето.

Все по-странно, 2. 01. 1996

Самичък в съкровеността си – с потреса от откритието – докрая несбъдната идентичност със себе си:

Стъпало след стъпало,
срок след срок,
приближавам се към своята същина,
отдалечавайки се все повече
от собствения си образ
(ако е бил собствен).

Все по-странно

Самичък в съкровеността си – с тържествуващия ужас от сбъдването – най-после! – на истинското/същинското Аз. В този миг всичко, което ни разделя – „принудености, привидности и грим“ – се оказва безсмислено пред онова, което ни свързва – човешката ни общност пред лицето на екзистенциалната съдба. Затова мигът на минаването отвъд безсъмнено е не само едно ново пътуване към себе си, а и едно ново откритие – на другите:

В мига на моето изчезване,
в самия мигнал миг,
ще се явя,

намерила и себе си, и вас.
Безсъмнено.

Безсъмнено

Открай време Блага Димитрова търси философско и екзистенциално решение за човека в *надмогване* на поражението, което в известен смисъл наистина е човешката участ, щом сме се родили смъртни. Човекът се измерва не само с последиците от неговото преминаване през живота, но и с последиците от неговото преминаване през самотната долина на смъртта. Като най-върховно, неотменно изпитание на човека тя може да бъде не само поражение, но и едно ново завръщане към живота. Именно тогава краят се превръща във „вярното начало". Тази философия на стоицизма поетесата изстрада още в стиховете си през 70-те години – началото на нейния втори живот:

Върни се.
Краят може би е вярното начало.
Да бъда като аромата и листата
все да се завръщам,
изсмукана до капка, разпиляна и ограбена,
да се завръщам към земята и безкрая,
да се завръщам...

Завръщане, 1972

Съвсем не случайно, съзнателно или в някакъв предусет, в последното стихотворение от книгата, озаглавено „Ден последен, ден неведом" (*Дано не гасна в непрогледна нощ...*), поетесата се завръща към своето начало – към един слънчев образ от нейното първо стихотворение, писано от 15-годишната Блага. Когато го прочетох, разбрах – поетът не се създава, той се ражда:

Източва от дъха си тънка нишка
и най-изкусно мрежа си тъче.
На слънцето проблясва тя златиста –
мушица глупава да привлече.

И моят блян в душата като паяк
плете-заплита примка час по час,
така примамно-златна:
ала зная: мушицата съм си самата аз.

Паяк, 1937

Целият „ден-живот" на Блага доказва, че тя – макар и в примката на паяка! – владее тайната да превръща всеки следващ спъни-камък в трамплин и опора, всяка следваща лавина – в изпитание на собствена-

та висота. „Какво е човешката участ? / Всяка участ е една грешка.“ Но грешката е знак, че си търсил, тя е надмогване на себе си и на страха, изпитание, което ражда човешкото достойнство, отваря по-будно зрящото сърце – съвестта. Не случайно Хегел нарича съвестта „пребиваване в самия себе си“. Мълком преглътнатото, осъзнатото и превъзмогнатото поражение е тиха победа, от която човекът излиза по-зрящ, по-трезв, по-човечен:

Не съжалявам.
През маранята
на миражите
съзрях
своята слепота.
Каква надежда!
Седем години, 1999

Разпознатата истина вече не е така смазваща. Съзнавайки и преодолявайки поражението, човекът е надвишил съдбата си:

Губиш, губиш, губиш всичко,
каквото имаш. Губиш
измамата да имаш. Печеливша загуба!

Колкото повече може да загуби човекът, оставайки въпреки това тъждествен на човешката си същност, толкова по-устойчиви са неговите духовни стожери, толкова повече той *е* сам по себе си. Истинската висота и сила се измерва включително и с това, което човек може да преоцени, да пожертва, без да слезе по-ниско от достигнатата духовна височина, без да изгуби себе си: „Никога не падай по-ниско от собствената си висота!“ – императивът на героите от „Лавина“.

Залез по залез,
сбогом след сбогом,
все по-завинаги се отърсвам
от всичко, което вярвах,
че ми принадлежи
(ако ми е принадлежало).
Все по-странно

Духовният максимализъм на Блага Димитрова е един „жесток“ максимализъм, който не признава за смисъл на живота нищо друго, освен това, което може да даде смисъл на неговото най-абсурдно отрицание – смъртта. С жаждата си за пълноценност на човешките духовни устои Блага се доближава до етиката на Екзюпери, с чиято духовна атмосфера тя е дълбоко сродна: „Човекът може да живее само с

онова, което може да го накара да умре.“ Тогава краят наистина се превръща в „истинското ти начало“... Не е случаен финалният акорд и на тази книга, в който прозвучават почти багрянински тържествуващи обертонове:

Ти урочен си за край.
А дали не си начало?
Ден последен, първи ден!
Апостроф

„На път съм аз в предели други...“ – изповядва поетесата във великолепното стихотворение „Далечини“. Нищо не сме казали за Блага Димитрова – ние, „обговарящите“ стиховете ѝ, – ако не кажем за словото ѝ – светло и бистро до звънка прозримост, като битието. Неизменно вярна на неутолимата си влюбеност в парадоксалното и още по-предана на иманярската си встрастеност в думите, Блага пак изнамери дума, неподозирано дълбока и противоречива в същността си. Вместо „пространства“ (друга нейна любима дума) – „предели“ – още по-силна, още по-философски категориална, но притежаваща и дълбок ценностен смисъл. От една страна – краен предел, връх, степен (и то тук в множествено число!), от друга – крайност, прекомерност, а от трета – почти антонимни на първите две значения – праг, преграда, граница, межда... Така парадоксът пронизва изоморфно цялата книга – от заглавието, през чувствителността ѝ до отделната дума.

Критиците може би биха казали, че сте на път в други „измерения“ на времето и на нещата от живота. Не би било толкова точно и поетично... „Аз трябва да съединя / непримиримите далечини...“ Веднага разпознавам Вашата страст да срещате и разлъчвате непримирими същности, но дали правилно разбирам, че тук става въпрос за примирение на „непримиримите далечини“ на времето? За паметта като мост между времената. Паметта като прозрение... Мисъл, която намирам в краткото афористично стихотворение „Мит“:

Слепецът Омир замени
очите с абсолютна памет.
Така прозря невидимото:
Човешкия безсмъртен дух.

Мисля си, че тъкмо това би трябвало да бъде смисълът на Книгата, на която се обричате в стихотворението „Длъжница“ – „едно свидетелство за моя век“. Наистина това е Ваш дълг! Вашият живот е символ на века, жива история на драмата на твореца. В него се оглеждат толкова човешки съдби, неописани, сами в пространствата се скитат, както е казал поетът. Догде сте още тук – и те са още тук! Така е. Дайте им право на живот, само Вие

можете да ги възкресите! Без Вас те ще си отидат завинаги, сякаш никога не са били. С тях Ви е споделено... Не им затръшвайте вратата!

С мъртвите имам
повече неща да си кажа –
изгнаник във времето.

С тях ми е споделено.
Споделено, 1994

„Минало преразказано" – Вашата „неотчуждаема пожизнена собственост". Ето това трябва да оставите в жадните ни шепи! Това ще бъде най-силната Ви книга! Най-важната! Едно свидетелство за века – „век на тъмни тайни, на немота, на рани, на забрани, на доноси, подслушване и страх – о, век чудовище!" Утаената мъдрост на един сбъднат живот. Приятелите:

Ако ги нямаше нашите мъртви –
безсънно светещи сенки,
кой щеше в тъмното да ни води?
Свещ за мъртвите, 1995

Паметта като примирие между пластовете на времето. Паметта като прозрение и съвест. Въпреки че опитът е непредаваем. Въпреки че всеки е заключен вътре в своя опит. Въпреки че всяка лична участ всеки сам трябва да изстрада. Да започне от самото начало, за да достигне до своите истини. И на ръба – да заплати с дъха си последната (си) истина.

Истината е не това, което знаеш, а това, което си. Важната за човека истина е не гносеологическата, а екзистенциалната – истината на съществуването. Съществуването предхожда същността на нещата. Да разбере света за човека означава да го сведе до човешката екзистенция. И тъй като всяка лична съдба е неприкосновено лично достояние – това би била уникална книга – неповторимо лично свидетелство за „театъра" на века. Така през драмата на индивидуалното битие ще прогледне драмата на всеобщото – съществено битие.

Подозирам се, че вероятно отново си спомням Ваши мисли от „Лавина"... Но какво да се прави, отдавна, и да бих искала, не бих могла да ги отделя от своите. Сега разбирам, че цял живот съм гледала на света през очите на героите от тази философска оратория – сякаш са ми присадени! Пак през техните очи чета сега и стиховете Ви...

Повярвай, че съм там,
където всъщност мен ме няма.

Аз трябва да съединя
непримиримите далечини.
Най-сигурно ще ме откриеш
където никога не съм била.
Далечини

Безсъмнено! Присъствате неизменно в моите „предели“, макар че никога не сте била в действителност. „Едно отсъствие, по-осезаемо от всяко присъствие...“ Преизпълващо.

Толкова осезаемо, че докосвам с пръсти – в светлината – самото Ви присъствие...

2. 01. 2002

Елка Константинова
Институт за литература – БАН

Християнството като духовно здраве

Какво значи да вярваш в Бога

Най-безспорното достойнство на човешката личност сякаш е мъжеството, с което тя живее всред безброй много противоречия, всред силни и драматични напрежения от полюсно различни идеи, мисли и чувства; живее между любов и омраза, между надежда и отчаяние, между вяра и съмнение. Дори за личността на Бога в библейските и във философските тълкувания има взаимно изключващи се твърдения, които неизбежно провокират съмнения.

Бог е личност и отрицание на себе си като личност. Щом Човекът е създаден по образ и подобие Божие, значи Бог е личност, има образ на човешка личност. Но в същото време Бог отрича себе си като личност в Светата Троица, в която съществува в три лица: Бог Отец, Бог Син и Бог Свети Дух. Христос е конкретна историческа личност, за която разказват четиримата негови ученици евангелисти: Йоан, Матей, Лука и Марко, както и много други Негови съвременници и последователи на учението Му. Но Исус е и отрицание на конкретната историческа личност, защото е Син Божи и едно от лицата на Бога.

Очевидни са границите на човешките сили и възможности в познаването на Бога като личност и като отрицание на личността. Вярата в Бога и философското познание за Бога съдържат и съмнение. Библейската религия и философията на религията и утвърждават, и отричат онтологията. Нашият човешки ум не може да приеме подобни противоречия[1].

Силата на Човека е в разкриване на единството на Бога (Отец, Син и Свети Дух) в дълбочините на собствената му душа, в глъбината на собствения му духовен живот. Сега, когато с днешни очи четем Библията и по новому преосмисляме библейските символи, признаваме за висша религиозна истина само онази, която откриваме дълбоко във всяка човешка душа. И вярваме в Бога, ако чуваме вътре в себе си гласа на Светия Дух като глас на собствената си човешка съвест. Ние вярваме в Светия Дух като присъствие на Бога сред нас; присъствие, което не унищожава и не потиска веществения свят, а го спасява. Вярваме в Исус Христос, в Него-

вото раждане, Разпятие и Възкресение, стремим се да Му подражаваме, защото това е единственият начин да се облагородяваме и усъвършенстваме като човешки личности, да свикваме да различаваме Доброто от Злото. Великият Сервантес е създал Дон Кихот, използвайки като първообраз Исус Христос, и на това се дължи тайната на вечното могъщо въздействие на „безумния хидалго".

В епохи като днешната, когато Исус се забравя от мнозина, а за Дон Кихот все по-малко се говори, хората стават все по-зли и агресивни, престъпността непрекъснато расте, духовността отслабва. Единствено Божието присъствие между нас би могло да ни приобщи към Истината и да ни превърне окончателно в свободни хора. Под Божие присъствие в нашия живот разбирам благородството и милосърдието, добротата и всеотдайността, обичта и състраданието. Духовните сфери на битието ни – изкуството, образованието, науката, религията, са създадени от божественото в човека, от Светия Дух в творческото вдъхновение на личността и колкото по-съществена роля играят духовните сфери в обществото ни, толкова по-истински свободни и достойни за Божията благословия ще бъдем. Ако не чуваме Бога в душите си, ако не е Божият глас силен в нас, ако го няма Светият Дух, то Бог се превръща в далечен и непостижим, Исус остава в древната митология, евангелските текстове нищо не ни говорят, черквата се превръща в организация за господство и пропаганда, богослужението – в далечен обреден спомен, християнското поведение – в робски морал, а изкуството и духовното познание – в ненужен лукс.

Всички престъпления на нихилизма и комунизма от близкото минало започват с отричането на Бога. Великият пророк Достоевски видя конкретния ужас в епохата на безбожието и в образите на Ставрогин и Верховенски претвори бъдещите Ленин, Сталин, Хитлер, Мао Дзе Дун... – все престъпни безбожници. За тях няма Бог, а щом няма Бог, значи всеки от тях е Бог и всичко му е позволено. Фьодор Михайлович нарече бъдещото безбожие на комунизма и фашизма „нова страшна свобода". Това е „свободата" на престъпността.

В едно писмо до Н. Д. Фонвизин Достоевски обяснява своя символ на вярата: „Този символ е много прост, ето го: да вярваш, че няма нищо по-прекрасно, по-дълбоко, по-симпатично, по-разумно, по-мъжествено и по-съвършено от Христа. И не само това, че няма, но с ревнива любов казвам на самия себе си, че и не би могло да има."

Днешните антихристи могат да доведат до световна катастрофа; отричайки Христа, те издигат в култ и мистифицират своите идеологически кумири, в името на които предприемат масови убийства и религиозни войни. Дълг на образованите и нефанатизирани християни е да демитологизират и демистифицират вещите, парите, сектите, държавата, революцията и другите съвременни кумири – тъй както древните християни са демистифицирали природните стихии и са успели да преодолеят езичеството, да победят дивото и животинското в собствената си природа.

Най-ценното в демократичните общества е разкрепостяването на съвременника от идеологически догми и митове и укрепването на вярата в собствените му духовни сили. Вярата в Бога днес е вяра, а не съмнение в присъствието на Светия Дух в нас и между нас – вяра, която ни дава сили да се борим за спасението на духовния и на емпирическия свят. За последствията от отпадането на тази наша вяра проф. Тончо Жечев казва следното: „Отсъствието на Бога, абсолютното отпадане от вярата, самата невъзможност да се вярва съставляват същността на нихилизма и вещият настъпването на Световната Нощ – толкова дълбока, че в нея няма да чувствуваме дори отсъствието на Бога."

Тончо Жечев е между съвременните български интелектуалци, които познават и призовават Бога. Той наричаше Лилиев „Божи пратеник на нашата земя" и обичаше поезията му заради дълбоката ѝ религиозност. Вярата в Бога го вдъхнови да създаде най-мъдрата и задълбочена книга за черковната борба в епохата на Възраждането ни. „Българският Великден" заслужено се нарежда до „Записки по българските въстания" на Захари Стоянов и до „Строителите на съвременна България" на Симеон Радев.

Много често с Тончо Жечев и с Кръстьо Куюмджиев си говорехме за атеизма като проводник на отчуждението в българския живот. Много се измъчваха те двамата от насилственото насаждане на атеизъм у децата в училището. Аз гледах на живота по-бодро от тях, защото имах вярващи роднини и приятели от френския колеж, където монахините католички (нашите любими учителки) бяха успели да ни внушат, че да вярваш в Бога означава да разбираш дълбокия смисъл на живота и нравствения ред в света. Тончо и Кръстьо се отнасяха недоверчиво към моя оптимизъм, клатеха скептично глави, убедени, че народът ни е отровен от атеизъм, че дълго още ще страда от неразбиране на смисъла на живота, от повърхностно възприемане на фактите, действията, видимостите.

„Нашият живот е тъжен като плач" – много често Кръстьо цитираше прочутия стих на Незвал, а Тончо многозначително и тъжно кимаше.

Кръстьо Куюмджиев напусна грешния ни земен свят преди да започнат демократичните промени в България и сигурно затова за него ми е най-мъчно. Без тях двамата, а сега вече и без Здравко Петров, духовният ми кръг от приятели опустя. Изчезна възхищението от смисъла на Битието с Божието присъствие в него.

Сега разбирам, че от тримата ми приятели – вече покойници – най-прав е бил Здравко, който казваше, че само в литературата и в изкуството има смисъл да търсиш истината за живота, че е по-добре да живееш с книгите, отколкото с ежедневните реалности. Прав е бил Здравко, че земният живот се управлява „повече от Сатаната, отколкото от Бога". Подобни разсъждения съм чувала в кафенето на Съюза на писателите и от Емилиян Станев.

Сега времето е съвсем друго, свободно мислим и пишем, и говорим това, в което вярваме, но ги няма тримата мои приятели: Тончо, Здравко

и Кръстьо, а заедно с тях я няма и онази висша духовност, която те излъчваха. Няма ги и интересните разговори за световната литература и изкуство с незабравимия и най-просветения между всички нас Цветан Стоянов...

„Врази ни стават старите другари / и опустява медлено светът..." – изповядва Атанас Далчев, и сигурно му е било много по-тежко, отколкото сега на нас, защото с останалите ни живи „стари другари" никога няма да си станем „врази".

А колкото до атеизма, той е присъщ не само на комунистически примитивни хора, но и на мнозина образовани и интелигентни личности. Аз и досега не мога напълно да си обясня как културни и просветени люде не вярват в Бога и къде другаде, ако не във вярата си във Всевишния откриват смисъла на явленията? Нима подобни интелигентни личности, които заявяват, че не са вярващи, живеят само с видимостта на нещата, нима не търсят смисъла на всичко дълбоко вътре и вън от нас? След като вярата в Бога за съвременния човек означава търсене на смисъла на живота, историята, космоса, след като религиозният възглед за света облагородява нашата чувствителност и нашите мисли, то как има невярващи интелектуалци?

Ако мъдрият и дълбоко религиозен Тончо сега беше жив, може би щеше да успе да ми обясни тези загадки. А може би просветените, достойни и честни хора не могат да осъзнаят, че всъщност са вярващи в Бога? Може би все още разбират религията като църковен фанатизъм, а не като стремеж за осмисляне и одухотворяване на света.

Все повече се убеждавам, че сигурно по недоразумение личности, които се стремят към съвършенство, се наричат атеисти. Може би съществува такова недоразумение в разбирането на понятието „религия" и у някои български интелектуалци.

Исус Христос и истината

Фьодор Михайлович Достоевски казва: „Ако някой ми докаже, че Христос е извън истината и ако действително се окаже, че истината е извън Христос, аз бих предпочел да остана с Христос, а не с истината." Всъщност авторът на романите „Братя Карамазови" и „Бесове" прекрасно е знаел, че Исус е „Пътят, Истината и Живота", че съществуването му е исторически доказано и че въпросът: *или Христос, или истината* е абсурден въпрос, но е изрекъл тези думи само за да докаже, че поставя Исус над всичко в своя живот и в своето творчество. Защото Исус е Син Божий и е едно от лицата на Бога, а истината е продукт на човешкия разум.

Като дълбоко вярваща личност Достоевски е възприемал християнството като пречистена религия и като определено историческо и обществено движение, чиито идеи не могат да се затворят в определена

епоха или в определен период от развитието на Църквата. Християнското учение се променя през вековете – по-точно променят се неговите интерпретации и степента на въздействие над обществото. Днес в България процесът на ново откриване на християнската религия все повече се засилва.

Връщането към Бога в края на двадесетия век не означава винаги и завръщане към църквите, към църковните богослужения. Навсякъде зависи от реформаторските способности на църковните служители, от възможностите им да преодолеят консерватизма и догматизма, фанатизма и следите на репресивност.

Бог е навсякъде – и в планините, и в морето, и на земята, и на небето, а не само в черквата. Ние разговаряме с Бога и се вслушваме в неговия глас вътре в нас и без помощта на църковните служители. Все по-важно за нас, съвременните български християни, е, че Исус, освен Син Божи, е и обикновен човек, тръгнал към Голгота, за да спаси човечеството и да изкупи греховете му. В националното ни изкуство Исус се явява най-често Човекът, готов на саможертва. И ние се обръщаме към Него – особено днес – също както големият испански поет Робен Дарио се обръща към рицаря на печалния образ Дон Кихот, чийто прототип е Спасителят:

Моли се за нас, заживели в поквара,
със слаби души и с погубена вяра,
без водещо слънце, пропити с тъга!
Безброй парвенюта сред нас избуяват,
духа ти ламаншки без срам подигравт,
духа ти испански презират сега...

Моли се смирен, благороден, мъжествен!
Моли се добър, целомъдрен, божествен!
За нас застъпи се! Бъди ни залог,
защото сме вече без цвят и без сила,
без дух, без живот, без крила, без закрила,
без пламък, без Санчо, без тебе, без Бог!

Из поемата „Дон Кихот"

В някои древни евангелски текстове се казва, че Исус е слязъл в ада, за да измъкне от там грешните човешки души и да ги дари с безсмъртие, и сигурно Достоевски е искал да бъде с Исус дори и в ада. Величието на християнската етика за нас днес е в силата на разкаянието и на изкуплението на греховете. За героите на Ф. М. Достоевски, които стигат до дъното на човешкото падение, има надежда да видят небето, ако изкупят греховете си. И колкото по-дълбоко е разкаянието и страданието им, толкова по-голяма е надеждата да спасят душите си. Такъв е и символичният смисъл на неканоничната християнска легенда за слизането на Исус в

ада. Главните нейни разпространители са българските богомили, които я пренасят и в Западна Европа през ранното средновековие. През XIII век легендата е включена в прочутата „Златна легенда“ – едно от най-популярните четива на католическия запад. Но още векове преди това в българската планина Родопи се е родило преданието за певеца Орфей, който слиза в ада, за да спаси своята любима Евридика, и в най-стария вариант на това предание Орфей успява да изведе Евридика от пъкъла и да дари душата ѝ с безсмъртие.

В средата на IX век (843 г.) Византийската църква официално възприема факта на Исусовото влизане в ада за спасяване на грешните души, но го възприема само като иконописно изображение на Великден. В представите на нашето източно православие Христос спасява душите на всички разкаяли се мирни люде, които са изкупили греховете си. Стенопис от XIV век в Боянската черква изобразява как Христос извежда Адам и Ева от ада, над тях се вижда Авел с овчарска гега – образ, символизиращ спасението на целия човешки род.

Ние, съвременните българи, не бива да забравяме, че именно на нашите земи са се появили тези тракийски и богомилски легенди за безсмъртието на човешката душа. Да бъдем със Спасителя за нас днес означава да се стремим към Доброто, към вътрешната хармония, да си помагаме помежду си и да носим в себе си Христовото слово. За нас днес християнството е всичко, свързано с Исус, с неговата саможертва, с неговата Голгота, с неговото Възкресение. Християнството е вечно актуализираното учение на Исус, преосмислянето на това учение в новите условия на живота на човешките общества. На нас ни е напълно чуждо разбирането на Бога като небесен „Deus ex machina“, чиято главна функция е да съхранява неприкосновени доктрините, обществата, структурите на властта. Християнската проповед не е нито социална, нито политическа, нито революционна; тя е най-хуманната проповед, която човек може днес да чуе. Историческото съществуване на Исус Христос и на неговото учение са в основата на християнската ни вяра. От съществено значение за нас днес е съществуването на свидетели, които са видели Възкресението на Христа.

Христос не е само и главно историческа личност, чийто живот е описан от четирима евангелисти; за нас днес Христос е преди всичко гледна точка за света, отношение към света, в който като него трябва да живеем всред ближните си и за ближните си. Светия Дух възприемаме като присъствие на Бога всред нас – присъствие, което не поглъща материалния свят, а го спасява.

Проказата на душата

Когато изпаднем в беда, когато изпитваме болка, мъка, безнадеждност или страх, с гореща молба се обръщаме към Бога. Когато загубим

вяра, че човек може да ни помогне, се сещаме за Всевишния. Също като болните безпомощни деца, които се молят на майка си да облекчи страданията им. В тежки мигове се молим Богу и като децата вярваме във външна намеса, забравяйки, че силата, която единствена е в състояние да ни помогне, е вътре в нас, в нашия дух; забравяме, че спасението ни зависи от нас самите, от Божието присъствие в собствените ни души.

„Исусе Христе, смили се над нас!" – този сърцераздирателен стон за помощ се изтръгва от гърдите на десетте прокажени мъже при срещата им със Сина Божи, който тогава преминава през страните Самария и Галилея. Според Св. ев. Лука Исус съзнателно не пресича границата между земите на евреите и самаряните, защото е против всичко, което разделя хората. Между евреи и самаряни тогава се е разпалвала силна омраза, която Христос е искал да угаси. Евреите ненавиждали самаряните заради отделянето им от йерусалимските светини и заради отричането им от Библията; не можели да им простят, че скъсват с традициите на израелския народ. В евангелието на Лука специално се подчертава, че Исус минава през средата на Самария и Галилея, а не през границата между тях, и това съвсем не е случайно. Евангелистът Лука влага в историческия факт дълбоко съдържателен теологичен подтекст. Това пътуване на Христос има една определена цел: Йерусалим. Мисията Му е спасителна и пътят, по който върви, е път на Спасението, на върховна любов към Бога и към хората. Исус ще унищожи границата на ненавистта, която разделя и противопоставя човеците. Той е призван от своя Отец да спаси всички от греховете им – не само евреите, но и езичниците, и да ни даде пример на веротърпимост. И точно когато минава през Галилея и Самария, среща прокажените, между които имало и евреи, и самаряни.

Групата прокажени мъже е библейски символ на човешката нищета и трагедия, на човешкото страдание и безнадежност. Обединени от болестта и болката, изцяло изолирани от обществото, тези нещастници са преодолели различията и ненавистта помежду си и в един глас молят Исус да се смили над тях. Изглежда, само в общото голямо страдание човечеството може да преодолее противоречията и конфликтите между отделните държави и религии, само в крайната си безпомощност и отчаяние хората могат да се обединят в молитвите си към Спасителя.

Проказата за всеки човек е онази неизличима болест, която постепенно разяжда тялото. Прокаженият е най-самотният, най-изоставеният от всички хора по света – дори и от най-близките си. За него няма никакъв друг изход освен вярата и надеждата в Божията милост. Затова не случайно именно от проказа са болни десетте мъже, които Исус среща по пътя на Спасението.

Но значително по-страшна за човека е проказата на душата, защото е предизвикана от безверието в Бога и в себе си. За болния от душевна проказа няма никакъв изход; той на нищо възвишено и човешко не се надява, в нищо не вярва. Болестта разлага цялото му човешко същество.

Разпада се личността, сътворена по образ и подобие Божие. Болният от душевна проказа не си дава сметка за своето падение; не се осъзнава като болен и безнаказано разнася навсякъде около себе си бацилите на разложението.

Тази ужасна скрита болест днес се разпространява всред все по-широк кръг от хора, загубили вярата си в Бога и в собствените си духовни сили. Началните ѝ признаци са нарушаването на нравствените закони и заглушаване на гласа на собствената съвест. Такъв човек става все по-бездушен към чуждите страдания, все по-бездуховен, все по-алчен и безогледен в животинския си егоизъм. Цялата си енергия изразходва за добиване на власт и пари. В името на кариерата и материалното си благополучие заразеният от проказа на душата унижава, потиска и измъчва подчинените си, а противниците си оклеветява. Болестта му отнема способността да съхрани достойнството си; тласка го към непрестанни неосъзнати самоунижения. Душевно прокаженият става все по-агресивен и жесток. Властта и богатството напълно го заслепяват и той не вижда и не чувствува собственото си нищожество; непрекъснато се самоизтъква и изисква от другите пълно подчинение. Грандоманията му расте с развитието на болестта; увеличава се пренебрежението към всички, които не са му в лична услуга. Аморалността става негова същност и разлага съзнанието и чувствителността му.

Когато душевната проказа започне да унищожава цялостно човешката личност, трагичните последици не са само за болния, а и за заобикалящите го, които невинно страдат. Тази болест на духа е обществен, а не само личен проблем. На нея се дължат патологичните обществени явления: загубено самоуважение, агресивност, алчност, властолюбие, мания за величие, цинизъм, садизъм... За душевно прокажения няма Спасение, няма милост, защото той самият не моли и не вярва нито в разкаянието, нито в спасението. На него му харесва да живее във властта на Злото.

Една от причините за разпространението на болестта „морална деградация“, която води до проказа на душата, е погрешно разбраната свобода и злоупотребата с нея във времето на демокрацията. Човешката свобода не означава несъобразяване с никого и с нищо, незачитане на писаните и на неписаните, нравствените закони. Душевно прокаженият, чиято личност се разпада, не може да бъде свободен.

Свободна може да бъде само осъзнатата човешка личност, чиито помисли и дела се ръководят от собствената съвест и от висшата духовна нравственост, или с други думи казано: от Божия глас в човешката душа. Свободен може да бъде онзи човек, който приема Божиите внушения, спазва десетте Божи заповеди и винаги се съобразява с хората; който прави добро не само на себе си, но и на другите. Свободен е човек, който не си позволява да изгражда щастието си върху нещастието на другите.

Дълбокият символичен смисъл на Божията забрана, отправена към Адам и Ева, означава, че не всеки индивид може да решава кое е Добро и

кое Зло. Само този, който се вслушва в съвестта си, който е приел Бога в себе си, може да откъсне плодове от дървото на познанието и да бъде свободен. Още древните хора са знаели как Сатаната е увличал човеците, обещавайки им пълна свобода: „Вие не сте свободни по отношение на Бога – казвал дяволът – защото Бог ви позволява да правите само Добро. Вървете с мене и ще бъдете свободни да правите и Добро, и Зло според вашия избор."

Темата за свободата винаги предизвиква най-разгорещените и чести дискусии. А в библейските текстове, или по-точно, в скрития символичен смисъл на библейските слова, всичко е казано – и за свободата, свързана с Истината и с Доброто, и за грешно разбраната „свобода", която води до разпадане на личността и която е опасна за обществото.

Гласът на съвестта в политическия живот

И философите, и хората на изкуството и науката, и обикновените граждани често се питат: какво е всъщност човекът? Има ли в него нещо нематериално, Божествено, свръхприродно, което преминава през физическата смърт и принадлежи на вечността? Или човекът е изцяло материално същество и след смъртта си отива в нищото? Отговорът на този въпрос не е толкова теоретичен, колкото е практически възможен и не се крие главно във философските познания и в теоретическите разсъждения на учените, а в поведението и действията на хората.

Личността, която върши всичко в съгласие със съвестта си, която следва Божия глас в разумната си и надарена със свободна воля душа и преживява земния си път в хармония със себе си – такава личност сама по себе си доказва божествения произход на човека. Човешкият дух обаче не винаги побеждава инстинктите и страстите на физическото тяло и когато остане потиснат и смазан, тогава започва победоносното шествие на престъпността. Всички престъпления се дължат на съзнателно заглушаване на съвестта и Божия глас вътре в нас. Много са, за нещастие, хората, които не са разбрали, че това е гласът, който трябва да ги ръководи, че трябва да се вслушват в неговите оценки върху поведението и постъпките им. Всяко човешко същество чува повелите на собствената си съвест, но само истинският християнин знае, че няма такава житейска ситуация, в която може да си позволи да не се съобразява с тях. И престъпникът, както порядъчния човек, страда от угризения на съвестта си – независимо от каква раса или народност е, какво образование и материално положение има, независимо от светогледа си. Човешката съвест винаги ясно и безпогрешно разграничава Доброто от Злото.

Материалистите и атеистите често отказват да следват Божия глас. Те не разбират, че Божията Воля се изразява чрез гласа на собствената им съвест; не признават съществуването на Бога в нас, оставайки верни

на своята идеология, която ги учи, че хората са изцяло материални същества – продукти на вечната природа, обречени на смърт, след която няма нищо. Подобни люде се ужасяват от неизбежния физически край и живеят само за личното си благополучие. От страх, че житейските блага им се изплъзват и отиват в чужди ръце, те са способни да извършат всякакви престъпления. Потискайки съвестта си, с лекота заличават границите между Доброто и Злото.

Главната отговорност за голямата престъпност в обществото носи интелигенцията. Тя е трябвало след 1944 година духовно да просвещава гражданите и селяните, да възпитава младите поколения във вяра в Бога и в самоуважение, в традиционните български добродетели и в патриотизъм и самата тя да не се поддава на никакви влияния от фашистки и комунистически идеологии, а днес трябва да ограничава въздействието на крайния национализъм, на нихилизма и релативизма.

Фашистката и комунистическата идеология доведоха до избиването на милиони невинни хора, като системно и методично прокарваха расовата и класовата омраза, насилваха човешката съвест, унижаваха християнските ценности, внушавайки на масите, че няма абсолютни истини и абсолютни духовни стойности, че Добро и Истина е само това, което съответната идеология смята за Добро и Истина.

След като извършиха страшни престъпления, тоталитарните идеологии на нашия век окончателно се провалиха. Но на тяхно място не успя напълно да се наложи толерантният християнски либерализъм, основан на националните нравствени традиции. Пред очите ни посткомунистическите общества създават един опасен релативизъм в разбирането на Истината и Доброто. Тази нова „идеология“ застрашително се разпространява и у нас; проявява се в проповядване на крайно консуматорски подход към света, в прагматичен, егоистичен начин на живот, с безогледно отношение към хората наоколо. В масовизирането на подобно егоцентрично, прагматично мислене голяма заслуга имат ония политици, които с личния си пример показаха как може лесно и незаконно да се забогатява, как се перат мръсни пари, как се продават и купуват човешки съвести, как се прикриват престъпни деяния... Този тип политици на практика реализират идеята, че всичко е относително – сиреч, че всичко зависи от личния интерес в политиката; те за пореден път успяха да убедят обществото, че „политиката е мръсна работа“.

Новата идеология на практицизма и релативизма освобождава човека от всичко онова, което му диктува съвестта, освобождава го от задължението да се бори със страстите си, с недостатъците на характера си и да живее без чувство за дълг към околните, без морални скрупули, без нравствени принципи. Привържениците на възгледа, че всичко е относително на този свят измислят и популяризират най-различни фалшиви оправдания за своя жесток егоцентризъм; говорят за „автентичност“ и спонтанност на поведението, за абсолютна свобода на действията при себеизживяване.

Едва когато във всички сфери на българския живот започне да доминира гласът на човешката съвест, ще се появи шансът за тържество на демокрацията в страната. Това чудо няма да се случи без усилията на интелигенцията ни, която трябва да обединява честните и духовно пробудени наши съграждани. Друг път за спасение на духовното здраве на българите не виждам.

Какво значи да си свободен

Какво значи да си свободен в нашия свят на войни, престъпления, насилие и бедност? Как можеш да живееш по своя воля, когато страхът, гладът, мизерията и безработицата те принуждават непрекъснато да се подчиняваш на стотици материални фактори? Гражданинът може да бъде свободен само в демократична държава, в която са гарантирани правата на личността в духовните и материалните сфери.

Свободни сме да говорим и пишем това, което мислим и което сами решаваме да кажем на другите. Свободни сме да определяме поведението си към околните, да живеем по християнски, а това означава да бъдем добри към хората изобщо – нали всички сме смъртни и по своему страдащи. Но на нас, обикновените хора, ни е много трудно и почти невъзможно да се държим благородно и рицарски към онзи, който ни е излъгал и предал. Наше е моралното право да решим как да постъпим с подобен индивид. Според мене най-достойно е да прощаваме, когато сме лично засегнати – само така можем да преодолеем егоизма и честолюбието си.

В процеса на своето духовно развитие и усъвършенстване човек се учи да прощава. Но когато става дума за престъпление, коварство или лъжа, отправени към други невинни хора или към обществото, в което живеем и за което неизбежно носим лична отговорност, тогава не бива да прощаваме. Не бива да прикриваме обществено опасни хора. Във всички случаи, когато вземаме важно решение, трябва да слушаме вътрешния си глас, сиреч да решаваме като свободни хора, и ако сгрешим, да поемем цялата отговорност за вината си.

Далеч не всекиму обаче е дадено да бъде свободен. Има хора, които не предпочитат свободата пред робството; има други, които само си въобразяват, че са свободни, а всъщност се боят да поемат отговорност за собствената си съдба и лесно се подчиняват на чужда воля. Най-често между нас се срещат индивиди, които се стремят към свобода само за себе си и не се съобразяват с околните – дори с най-близките си. А свободата е абсурдна, когато е във вреда на другите.

Свободата е нравствена категория и може да бъде извоювана само от духовно богата личност, от личност, която дълбоко в душата си е попила елементарните морални принципи за достойно човешко поведение. Ето това най-много ни липсва на нас, днешните българи: духовно разви-

ти личности с кураж и воля на водачи, на обществено ангажирани с промяната на държавния и културния живот.

Несвободният човек се превръща в свободен чак когато намери в себе си сили да освободи другите хора от своята собствена воля. В гениалния роман на Михаил Булгаков „Майстора и Маргарита“ едва когато главният герой казва на Пилат Понтийски: „Ти си свободен“, осъзнава, че всъщност се обръща към себе си и че чак тогава напълно е освободил духа си от всички окови.

Несвободният човек се превръща в свободен по отношение на останалите хора и на себе си чрез чистата съвест, чрез добротата, милосърдието и всеотдайността. Най-тежко сякаш е за политика да поддържа тези свои човешки качества и затова му е много трудно да бъде свободен, но съвсем не е вярно, че това е невъзможно.

Във всички области на живота могат да се установят одухотворени взаимоотношения – зависи от качеството на хората и от стремежа им да бъдат наистина свободни. Подобни взаимоотношения се основават на толерантността и на способността да се прощават личните обиди. А щастието (доколкото изобщо съществува човешко щастие) – зависи от духовното богатство и от вътрешната хармония на личността, от свободата на събудените в нея творчески сили.

Какво по-голямо щастие от това – да притежаваш такива душевни стимули, че да можеш да се чувстваш свободен дори когато си материално притеснен.

Бог и Църквата

Необходимо за духовното ни здраве е да живеем с Исус Христос, а не с догмите на Църквата. Великият Инквизитор от романа на Достоевски „Братя Карамазови“ е с Църквата, но не е с Исус. На него Исус изобщо не му е необходим. Неговите догми са антихристови и антихуманни. Исус донася на хората свободата, а Великият Инквизитор на Достоевски е срещу свободата, той е убеден, че човекът не иска да бъде свободен, че се страхува да бъде свободен, че предпочита спокойствието, дори смъртта пред свободния избор в познанието на Доброто и Злото. Противникът на Бога предлага хляб срещу свобода и спокойствие срещу гласа на собствената съвест. Великият Инквизитор говори като човек, който поема тотално властта, знаейки, че хората предпочитат друг някой да решава съдбата им вместо тях и доброволно искат да продадат свободата си, за да получат хляб вместо нея, че искат да бъдат управлявани, несвободни, но богати, нахранени.

За нас, православните християни, както и за протестантите, религията и религиозното съзнание е значително по-различно от формалната привързаност към църквата и към църковните обязаности. Ние знаем, че Божието Царство е „свобода дори без хляб“, знаем че „човек не живее

само за хляба“ и че никоя институция не може в името на хляба да ни управлява и да решава вместо нас кое е Добро и кое е Зло. Нашата съдба е в Божиите ръце, сиреч – управлява я нашият Дух.

В България, заедно с идеите на демокрацията, се върна и дълбокият смисъл на религията. Тя нахлу в културата и изкуството като философско мислене на постмодернизма; възкръснаха традициите на българското църковно хорово изкуство, на иконната живопис, на религиозната литература... Съвременното българско изкуство, което следва традицията, не е безбожно, нито църковно лицемерно. В днешна България завръщането на вярата в Бога не е придружено с възраждане на Църквата, която трудно се възстановява след ударите, които ѝ нанесе комунистическият войнстващ атеизъм.

Днес всички сме особено чувствителни към каквато и да било институция, която иска да ни наложи определени догми на мислене и поведение. Българската православна църква, за разлика от Римокатолическата, никога не се е обявявала и не се обявява за единствен носител на истината и спасението на човечеството. Православните служители в България до 1944 г. винаги са били далеч от позициите на Великия Инквизитор, чиято неограничена църковна власт лесно се превръща в тираничност и в антихристово учение.

Нашата съвременна религиозност е свързана най-вече със загадката на екзистенцията и със стремежа на личността към усъвършенстване и към хуманност. Ние вярваме, че Бог е във всеки един от нас, в нашите души; вярваме, че сме надарени с Божествен разум и с Божествена етичност, със съвест и с чувство за собствено достойнство. Бог е навсякъде, където сме и ние с благородните си намерения да бъдем полезни за околните. Всяка осъзната човешка личност е Божие чедо и има свещено право да вярва в своя Бог, да изповяда своята религия – при условие че тя не вреди никому, не проповядва омраза и отмъщение и не се обявява за единствена на света, притежаваща правото на съществуване. Няма по-опасни и по-абсурдни войни и конфликти от тези между хората с различни религии, а помирението между религиите е начин за спасение на човечеството.

Гласът на Бога напомня на вярващите, че са Божии чеда и че това ги задължава да бъдат добри и справедливи един към друг. А дълбоката почит, която изпитваме към нашата Източноправославна църква, се дължи на нейната предана Божия служба и на висшите морални принципи, които проповядва и които се старае да спазва. И не на последно място – на нейната демократична същност. За съжаление, разкъсвана от противоречия, днешната Източноправославна българска църква не е в състояние да поеме истинските си функции.

Чувстваме душевна необходимост да ходим на черква, за да слушаме словото Божие, за да не забравяме, че Синът Божи е също човек като нас и по-често да си припомняме ученията и делата му. Но как да постъпваме като християни, как да живеем с Христа, когато сме заобиколе-

ни с престъпници, с „фарисеи“ и „пилатовци“? Като ги изгоним от Храма, както е постъпил Исус Христос.

Религията е общокултурен феномен в България, който днес след посттоталитаризма все още не играе онази основна роля, която е играла в епохата на Възраждането и след Освобождението. Чрез постепенното връщане на хората в черквата у нас след 1989 г. българската култура се връща към своята идентичност, възкресявайки единадесетвековните си народностни културни и художествени традиции. Религията навлиза в умовете и в душите на българите, а това означава, че ще се съхрани духовното здраве на нацията.

Просветеният рационализъм на интелигенцията

Разпространява се мнението, че в Западна Европа интелигенцията се саморазрушава, че елитът от образовани хора загубва правото си на съществуване, отказвайки се доброволно от елитарната си роля в обществото и от мисията си на ръководител – дори в областта на просветата, науката и културата. Този процес съвпада с упадъка на идеята за обществения експеримент, ръководен и проектиран от интелигенцията. В отделни статии четем, че западната интелигенция престава да изпълнява дълга си на проектант и мотор на историческото развитие, че вече се е изчерпала, че няма сили да бъде духовен водач на народа си, че доброволно дава път на масовата култура, дори че се е самоликвидирала в края на епохата на модернизма и че с нейното самоотстраняване от авангардните обществени просветителски позиции започва новата ера на постмодернизма...

Подобни твърдения, разбира се, не могат да бъдат верни, след като за нас са очевидни безспорните успехи на западната интелигенция в областта и на науката, и на образованието, и на културата и изкуството. Струва ми се, че западните интелектуалци сами си отнемат палмата на първенството само по отношение на политическия живот. В духовните сфери обаче те възраждат религията, провеждат демократични реформи в Църквата, създават и популяризират елитарната култура...

Западната интелигенция престава да бъде посредник между управляващите и народа, тъй като в истински демократично устроените държави подобен посредник не е необходим. Гражданите, свикнали с принципите на демокрацията, сами уреждат взаимоотношенията си с властта. Гражданските общества спонтанно се развиват чрез свободната самоинициатива на всяка отделна личност.

Този естествен за демократичните страни процес на самоизключване на интелигенцията от политическите борби (подобен процес се наблюдава в днешна Полша, където доскоро именно интелигенцията ръководеше демократизирането на политическия живот) съвсем не означава, че интелигенцията се саморазрушава, че изчезва като елит в културата заедно с въображаемия „край на историята“.

Не е вярно твърдението, че западната интелигенция се приравнява с масите, че доброволно отстъпва пред масовата култура, че се отказва от мисията си на просветител и духовен водач на народа. Напротив – тя продължава да създава висококачествени духовни ценности и да бъде начело във всички културни дейности.

Подобно на западноевропейската, интелигенцията от страните на Централна Европа започва постепенно да се убеждава, че трябва да се оттегля от политическата сцена, за да позволи на гражданското общество самт и спонтанно да се развива. Полската интелигенция например (начело със свързаните с борбата на „Солидарност" творци като Анджей Вайда, Густав Холубек, Тадеуш Конвицки и т. н.) днес брани главно елитарната си същност в конкуренцията с масовата култура. Дори политически най-ангажираната доскоро полска интелигенция не иска вече да бъде посредник между властта и народа, защото разбира, че тази функция ѝ е излишна.

Но да оставим настрана проблемите на интелектуалците от чуждите държави. Нашият български свят днес е различен поради своята икономическа изостаналост, поради специфичните трудности на мъчителния ни преход към демокрация със забавени реформи в селското стопанство и в индустрията, със слабо действаща пазарна икономика. В сегашния исторически момент, когато България е все още застрашена от дивия капитализъм на мафиите, от растящата престъпност и масовото обедняване на населението, българската интелигенция няма морално право да бърза да се оттегля от политическия живот. Тя трябва да участва в провеждането на ефективни и съобразени с българските условия икономически и културни реформи. Докато в България демократичните процеси не станат напълно необратими, както са станали в Унгария, Чехия и Полша, интелигенцията ни трябва да изпълнява авангардна роля в цялостния живот на страната. Вместо това тя се затваря в себе си, преждевременно се алиенира от политиката. Особено младата творческа и техническа интелигенция, чиято аполитичност е опасна, макар и разбираема.

Просветеният елит на нацията се оттегля в духовните сфери, потъва в света на личните си творчески видения. Няма нищо чудно при това положение, че в обществото си пробиват път мафиотите, които постепенно изтласкват честните и всеотдайни граждани и старателно доразрушават българската икономика и държавност.

Историята на човечеството доказва, че с упадъка на основните просветителски идеи сред нацията започва и упадъкът на интелигенцията. Съвременните български интелектуалци най-добре разбират, че и сега сме застрашени от подобен упадък, който би се отразил фатално на България. За разлика от западната интелигенция, чиято посредническа роля между народа и властта се отменя от самата същност на демокрацията, българският просветен елит още дълго време трябва да посредничи между населението и управляващите и да бъде активен коректив

на държавното управление, или да участва в него, налагайки своя просветен рационализъм. И това ще продължи, докато и у нас демократичните принципи се вкоренят дълбоко и трайно във всички сфери на общественото ни битие.

За вярата и науката

Английският писател Гилбърт Честъртън дава следното определение на вярата в Бога: „Вярата в Бога – пише той – е като любовта." Или я има, или я няма. Когато е дълбока и искрена, тя не се нуждае от доказателства, просто съществува и нищо не може да я унищожи – нито откритията на науката, нито доводите на атеистите. Те изобщо не могат да въздействат на вярващия, а са напълно безразлични по отношение на религиозното му чувство. Също както на влюбения не могат да въздействат никакви външни фактори и чужди мнения.

Вярата в Бога е силна опора на човешката душа, защото ни дава надежда, че от нас зависи да живеем в хармония със себе си и с околния свят.

Много са загадките на Вселената и на нашата вътрешна вселена, на които не можем да си отговорим освен с присъствието на Бога. Много често не можем да си обясним причините и момента, когато настъпват угризения на съвестта ни, трудно се ориентираме в дълбоката и тайнствена същност на индивидуалните си видимо безпричинни терзания. Както не можем да си обясним усещането за връзка със сили извън Земята, с астрални явления – връзка, която никой сериозен учен днес не може да отрече. Очевидно е за всички влиянието върху организма и психиката на слънчевите петна, лунното затъмнение, пълнолунието, дългите зимни нощи. Древните хора не са можели научно да обяснят тази безспорна връзка между човека и астралните сили и са ги обявявали за най-различни богове.

Основата на религиозността изобщо е в усещането на всеки човек за висша сила, от която сме зависими, която безспорно ни въздейства, пред която сме безпомощни и на която се молим за пощада и защита. Вярата в Бога като вяра във висше присъствие, което е над всички и над всичко, винаги е съществувала у човека, винаги го е придружавала в земното му битие от най-дълбока древност до днес. Религиозните хора вярват в Провидението, в Божията справедливост.

Най-великият мислител на човечеството, родоначалникът на немската класическа философия, чието учение изиграва значителна роля в развитието на диалектиката като наука – Имануел Кант, твърди, че е еднакво невъзможно да се докаже научно съществуването на Бога, както и отсъствието му във Всемира. Според Кант и едното, и другото са еднакво научно недоказуеми.

Редица съвременни учени не виждат никакви противоречия между науката и религията, между вярата в човешкия разум и вярата в Бога.

Така например руският академик Борис Раушенбах, който е един от създателите на космонавтиката, е убеден, че науката и религията абсолютно не са свързани помежду си, че са от съвсем различни сфери, че „са от двете различни полукълба на човешкия мозък".

Академик Раушенбах разглежда богословието като наука и вярата в Бога като чувство и доказва, че те нямат нищо общо помежду си. „И атеистът може да бъде богослов" – пише той и твърди основателно, че религията не бива да се отъждествява с богословието. А за атеизма пише: „Атеизмът лишава човека от нещо много важно: интуитивното усещане за връзка с нещо свръхестествено, с Космоса, с процесите, които протичат във Вселената."

Ако се съгласим с Борис Раушенбах, че вярата в Бога няма нищо общо с науката и не е в противоречие с нея, лесно ще можем да си отговорим на въпроса: защо мнозина физици, биолози, медици са дълбоко религиозни, въпреки че науките, на които са се посветили и в които са добри професионалисти, не могат да докажат съществуването на Бога? Самият Борис Раушенбах като човек на положителните науки е неопровержимо доказателство, че науката и религията нямат нищо общо и не бива да се сравняват или съпоставят помежду си.

Човешката история ни доказва, че благодарение на вярата в Бога хората успяват да извършат много добри дела за народа си и за човечеството. Религията и в бъдеще няма да загуби значението си за човешкия живот. Тя ще се променя и видоизменя в зависимост и заедно с промените на личността и на народите.

БЕЛЕЖКИ

[1] **Tilich, Paul.** Biblical Religion and the Search for Ultimate Reality. Chicago, 1955, p. 85. Авторът спори с Паскал и търси общото между библейската религия и философията на религията.

Калин Михайлов
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Христологичният наративен модел в романа „Клетниците“ на Виктор Юго[1]

Фигурата на епископа на Дин, Монсеньор Биенвьоню, заема уникално място не само в икономията на романа „Клетниците“ (1862), но и в творчеството на Юго изобщо. Вероятно една от причините за това близките на писателя да се смутят от „отстъпките, направени на религията“ в романа (*Barrère 1967*, 209), се корени тъкмо в подчертаното религиозно измерение на този персонаж и на неговото влияние (пряко или косвено) върху съдбата на по-голямата част от значимите романни герои в творбата.

Монсеньор Биенвьоню отговаря на основното изискване към един христоподобен персонаж – да е въплъщение на любовта към Бога и към ближния, да се стреми с цялото си същество да откликне на двете основни новозаветни заповеди за любовта: „Тази смирена душа обичаше и с това се изчерпваше всичко.“ (*Кл. I*, 86[2]). Епископ Мириел няма претенции, които да се простират отвъд служението на християнската любов, но за сметка на това може да се каже, че любовта, изпълваща сърцето му, се доближава максимално до идеала, заложен в така наречения от екзегетиката „химн на любовта на ап. Павел от неговото Първо послание до коринтяни[3]: тя е наистина любов, която не завижда и не се превъзнася, дълготърпелива е и не търси своето, извинява всичко и на всичко се надява. Епископът спечелва за своята нравствена и религиозна кауза Жан Валжан именно чрез любовта, чрез дейната милосърдна любов, която намира завършен израз[4] в поведението му към току-що освободения каторжник – приемайки го тогава, когато всякакъв друг прием му е отказан, и връщайки го на онази висота, на която го поставя изконният му статут на сътворено по Божи образ и подобие същество. „Епископът, когото той [Жан Валжан] взема за беден свещеник, не само го поканва на своята трапеза, но го нарича *братко мой* – обръщение, което може би събужда нещо у него от някогашния християнин; нарича го и *Господине* – обръщение, което му връща човешкото достойнство.“ (*Bellesort 1951*, 253) Не е случаен фактът, че в тази ситуация разказвачът акцентира повече върху поведението на епископа, отколкото върху неговите думи – при епископа на Дин делата и думите, кредото и поведението са се слели в такова неразчленимо единство, че самото поведение носи елементите на „проповед“, а думите, които могат да бъдат възприети като проповед, излизат

толкова естествено, ненатрапчиво от устата на героя, че не могат в никакъв случай да бъдат възприети като предумишлено привнесен в хода на разговора елемент. И в трите случая, в които епископът си позволява да изговори подобни думи, те се явяват не като абстрактни назидателни речи, а като някакъв вид отговори: на смайването на Жан Валжан, на дълбоката му екзистенциална тревога, на критичната ситуация след неговото арестуване с откраднатите сребърни прибори на Мириел. В първия случай Мириел просто обяснява на смаяния каторжник защо може да се чувства като у дома си на мястото, където е попаднал: къщата, в която е влязъл Жан Валжан, не е собственост на епископа, а е „дом на Исуса Христа", и тук не питат влезлия за името му, а го питат „какво го мъчи" (*Кл. I*, 107)[5]. При втория случай казаното от Монсеньор Биенвьоню – за голямата радост на небето, предизвикана от „обляното в сълзи лице на един разкаял се грешник" (*Кл. I*, 108), не е просто перифраза на известна новозаветна формулировка, а отговаря на потребността на каторжника от утешение – отношението на епископа към него не издава снизходителност, а съпричастност. И най-сетне, когато епископът казва на Ж. Валжан, че вече не принадлежи „на злото, а на доброто" и че изтръгва душата му „от черните мисли", за да я предаде на Бога (*Кл. I*, 141), тези думи стоят съвсем на място, „отразяват" патетиката на самата критична ситуация, видяна и усетена през погледа на стъписания каторжник. Затова тук тържествеността на словото (une sorte de solennité[6]) не изглежда неуместна, Юе звучи фалшиво. Ето защо няма да е пресилено да се каже, че при епископа на Дин любовта към ближния е почти неразчленима или много трудно разчленима от любовта към Бога – в съответствие с една новозаветна фраза, принадлежаща на апостола на любовта – св. Иоан Богослов – ако някой не обича брата си, когото е видял, как може да обича Бога, Когото не е видял? (вж *I Иоан* 4:20) Все пак битието на героя е белязано и от моменти на чисто богосъзерцание – когато след дългия и уморителен ден той остава насаме със себе си – или по-точно казано – с природата и с Бога – с природата, която му говори за Бога, за „Неведомото" (l'Inconnu[7]).

Тук е мястото да отбележим една важна подробност от биографията на персонажа – факта, че самият Монсеньор Биенвьоню е някогашен обръщенец във вярата: син на благородник от съдийското съсловие, готвен да наследи попрището на своя баща, бъдещия епископ на Дин, „според приказките и слуховете, които се носеха по негов адрес при пристигането му в епархията", е „отдал цялата първа част от съществуването си на светски живот и любовни похождения" (*Кл. I*, 21). Този факт, който причислява персонажа към категорията на религиозните хора не по традиция, а по убеждение (без двете категории да се изключват непременно една друга), не е за пренебрегване, тъй като преминаването на самия герой през обръщането към Бога, през един процес на цялостно духовно и морално обновление, предполага по-голяма способност за обръщане и на другите – примерът с „апостола на езичниците" Павел, който сам е обръщенец във вярата, е достатъчно красноречив в това отношение. Не е случаен и фактът на

ситуиране на историята на героя, на неговото „портретуване“ в самото начало на романното повествование – този факт показва значимостта, която самият разказвач отдава на персонажа – като че ли тъкмо от величествената в своята евангелска скромност фигура на Мириел започват всички сюжетни нишки на начеващото повествование. Все в този смисъл може да се каже, че главата „Един праведник“ играе ролята на експозиция, от чийто наративен потенциал ще черпи – по-скоро косвено, отколкото пряко – всичко случващо се по-сетне в романа на Юго.

* * *

В случилото се между епископа и Жан Валжан се откроява отчетливо онзи жест „в повече“, който дефинираме като жест, отключващ решително и безвъзвратно процеса на обръщението[8] – жестът, с който епископът прибавя към откраднатите от каторжника сребърни прибори и двата свещника, като оневинява по такъв начин арестувания крадец и му връща свободата (*Кл. I*, 137–141). Става дума за свободно избран жест, който не се налага от никакви прагматични съображения и върви по-скоро в разрез с изискванията на „здравия разум“ – ако под здрав разум се разбира самодостатъчността на човешката преценка, изправена пред аргументите на страха, възмущението и осъждането. Читателят е подготвен за този необикновен жест от своеобразната градация на упование в Бога, което демонстрира героят на Юго и което е в тясна връзка с изтъкнатата вече негова основна характеристика – милосърдната любов, възприета и живяна като пълна отдаденост на Божията воля[9]: от главата „Кому беше поверил охраната на своя дом“ разбираме, че вратата на епископския дом се затваря само с мандало; следващата глава („Кравaт“) ни разказва случката с едноименния разбойник[10], показваща безстрашието на Мириел, а приемът, оказан на току-що освободения каторжник, който със самия си вид всява подозрителност и уплаха у динските жители, ще подготви финалния жест на епископа, увенчаващ неговия образ с ореола на праведността.

Преди да стигне до този жест обаче, романът ни подготвя за неговата грандиозна „естественост“ чрез символиката на предшестващите го събития. Имаме предвид главно възможността ситуацията, в която се озовава Ж. Валжан, да бъде прочетена през призмата на притчата за добрия самарянин от новозаветния библейски разказ (*Лук.* 10: 29–37). Нека първо да обърнем внимание върху едно екзегетическо наблюдение, което не винаги се взема предвид, когато се работи с определението „ближен“ и с неговите многобройни конотации. Понякога се забравя, че притчата за добрия самарянин, която задава параметрите на евангелското разбиране за „ближния“, се явява като отговор, даден от Иисус на конкретното питане (от страна на един законник) – питането „Кой е мой ближен?“. Придържайки се към маниера на иудейските равини да отговарят на подобни въпроси с притчи, Иисус премества акцента на питането в посока, различна от началната: „Вече не става дума за това да се питаме като законника *„Кой е мой ближен?“*, а *„Как аз да бъда ближният на всеки*

човек?" (*Т. О. В. 1972*, 231, note p.)[11]. Ако все пак е допустимо да се остане в перспективата на зададения от законника въпрос, без да се изневери на вътрешната логика на самата притча, можем да заключим, че ближен (ми) е не този, който ми е близък в социално и дори в религиозно отношение, т. е. в някакво отношение на общностна съ-принадлежност – какъвто е бил случаят с членовете на иудейската общност по времето на Иисус Христос, възприемащи автоматично всеки чужденец като не-ближен; ближен ми е всеки истински нуждаещ се от моята помощ, човекът, на когото мога да помогна ефективно и безкористно, според силите си – в момента, в който той има най-голяма нужда тъкмо от моята подкрепа. По този и само по този начин самият аз ставам „ближен" на нуждаещия се от помощта ми. Ако сега се върнем към жителите на Дин в романа на Юго, ще констатираме, че болшинството от тях страдат от немощ на погледа, от неверие на погледа, коя(е)то се проявява най-ярко в нечовешкото им отношение към освободения каторжник. Тази духовна и нравствена немощ не им позволява да постъпят по християнски с подозрителния чужденец с жълт паспорт, появил се в техния град, да постъпят според предписанието съвет на английския писател, философ и богослов *К. С. Луис* от книгата му „Обикновено християнство" – човек да не се доверява на своя първи порив към другия, да не чака да му дойде благоволението, а да действа, сякаш това благоволение е постоянно налице, да действа така, сякаш вече обича човека в нужда и тогава наистина ще го обикне (*Луис 1991*, 122–124[12]). Читателят на романа има чувството, че епископът на Дин винаги пребивава в подобно благословено състояние на духа, в тази така трудно постижима единствено с човешки сили нагласа на постоянна отвореност към другия[13] и към неговите болки, която намира пределния в простотата и лаконичността си израз в поканата към всеки, който почука на вратата на Монсеньор Биенвьоню: „Влезте".

Повечето жители на Дин – с изключение на техния епископ и на маркиза Р., която насочва „окаяника" към дома на Мириел – не припознават в току-що освободения каторжник „ближен"; те не просто отминават нуждата му – което би било може би извинимо в някаква степен – но изразяват активно своето негативно отношение към него, стигащо до заплашителна враждебност. Дори сестрата на Мириел, г-ца Батистин, която е много близо до брат си по своята духовна нагласа, влиза в синхрон с гостоприемното поведение на епископа единствено защото е свикнала да му се подчинява безпрекословно, но имаме всички основания да подозираме, че този синхрон е и остава до голяма степен само външен, че тя запазва докрая своите резерви по отношение на поведението на Мириел в този конкретен случай. (Впрочем разказвачът не е пропуснал да се възползва майсторски от възможностите за контраст и нюанси в реакциите на персонажите, които му предлага ситуацията с появилия се в дома на епископа каторжник – особено що се отнася до поведението на прислужницата, г-жа Маглоар, която не се отличава с фината, почти „ефирна" чувствителност на г-ца Батистин. Все пак всичко е по-скоро подска-

зано и внушено, отколкото изказано от персонажите или от разказвача - читателят е подканен да се опре на своето въображение, за да си представи истинското вътрешно състояние на присъстващите.)

Подготвени чрез различни наративни процедури за финалния и решителен жест на Мириел към Ж. Валжан, ние трябва да признаем, че този напълно нелогичен – от гледна точка на повседневния „здрав разум" – жест, ни изглежда съвсем логичен и завършен в себе си: персонажът на Юго просто не би могъл да постъпи другояче, без да измени на своята христоподобна същност.

* * *

В процеса на обръщение на Ж. Валжан можем да откроим няколко по-важни етапа, които ще разгледаме и коментираме в тяхната последователност.

А) *„Издигане" на героя обръщенец до висотата на един човешки статут, който все още не е придобит от него.*

С тази формулировка визираме поведението на Мириел от появата на Ж. Валжан в неговия дом до раздялата на двамата герои – визираме същността на поведението му и неговия преобразяващ потенциал. Както вече имахме възможност да отбележим, подобно поведение намира смисъл и оправдание в онова, дълбоко библейско в същността си, разбиране за човека, според което дори най-закоравелият престъпник продължава да носи някъде дълбоко в себе си „Божия образ"; макар и безкрайно „затлачен" от наслоенията на злото, този образ не може да не бъде добър и именно към неговата скрита доброта, към това неузнаваемо, но все пак налично достойнство апелира поведението на епископа. Стъпвайки преди всичко върху основанията на вярата и любовта (а може би – и на духовната прозорливост), героят на Юго е воден от убеждението, че човекът, който е пред него, рано или късно неизбежно ще се изкачи на висотата, която този Божи образ у него му отрежда. (В историята на героя разказвач от романа „Змийско кълбо" на Мориак подобен смисъл имат думите на абат Ардуен, че Луи е „добър" – те са казани, преди той да е станал наистина добър, но в някакъв метафизичен смисъл могат да се считат за вече верни, за вече изпълнили се.[14])

Б) *Изтръгване на персонажа обръщенец от състоянието на бунт, в което той се е затворил.*

За бунта, в който Ж. Валжан се е затворил като в „пашкул", определено подхожда определението „метафизичен бунт" – бунт, който надхвърля социалните измерения, за да се прицели в трансцедентното, в Бога. За този аспект от душевното състояние на Ж. Валжан след излизането му от каторгата текстът на романа ни дава няколко преки индикации: изгонен дори от кучешката колиба, в която е потърсил подслон, героят излиза вън от града с намерение да потърси купа сено, в която да пренощува, но се оказва лице в лице с враждебността на мрачния пейзаж, който навява „дълбока печал", и връщайки се отново в града, „вдига закани-

телно юмрук по посока на църквата“ (*Кл. I*, 98–99). По-късно, когато вече е пристъпил прага на епископския дом, но все още има всички основания да вярва, че няма да бъде приет в него, освободеният каторжник обяснява своето връщане в града с това, че небето е било беззвездно; че времето е било на дъжд и не е имало Кой да попречи на дъжда да завали (*Кл. I*, 105). В ситуацията, в която е изпаднал, Ж. Валжан се чувства отхвърлен не само от хората, но също и от природата, а „отхвърлянето“ от природата се изживява като отхвърляне от Бога, като тотална отпадналост от милостта – както от страна на творенията, така и на Твореца. Впрочем от ретроспективния поглед в миналото на каторжника, свързан с неговите среднощни размисли в дома на епископа, читателят разбира, че той отдавна е осъдил обществото на своята ненавист (sa haine) и осъждайки го, е осъдил и самото Провидение, „което е създало обществото“ (*Mis. I*, 113–114[15]).

В романа на Юго затварянето на персонажа в „пашкула“ на метафизичния бунт и на ненавистта (които вървят ръка за ръка) е видяно преди всичко като *лишеност от светлина* и не просто от светлина, а от нравствена светлина, от просветленост на нравственото съзнание на човека. Изтръгването на персонажа от това състояние предполага възможност той да се погледне отстрани, да погледне с нови очи „стария човек“ у себе си – човекът от миналото – и да се разграничи решително от него. В историята на Ж. Валжан този човек от миналото е видян в измеренията на физическия облик на каторжника, а виждащият го (= родилият се вече за „нов живот“ човек[16]) е като че ли изцяло „обезплътен“: „В момента, когато възкликна: „Аз съм окаяник!“, той се видя такъв, какъвто беше, но сега така се беше отърсил вече от себе си, като че ли се беше превърнал само в дух, а пред него, в плът и кръв, с тояга в ръка и дреха до кръста, с натъпкана с крадени вещи раница на гърба, с мрачно, решително лице и изпълнена с гнусни помисли душа, стоеше противният каторжник Жан Валжан.“ (*Кл. I*, 148). Нужно е освободеният каторжник да се види отстрани, за да се разграничи решително от своя предишен облик, който отвежда към представата за животинско, нечовешко или дочовешко състояние. Той трябва да се отврати от своята нравствена уродливост, да я оплаче, възненавиди и погребе завинаги.

В) *Перипетиите (моралните дилеми) в историята на обръщенеца Ж. Валжан.*

Може да се каже, че с жеста на среднощното коленичене на Ж. Валжан пред дома на Динския епископ (*Кл. I*, 149) до голяма степен завършва първият и решителен етап в процеса на духовно и нравствено превръщение на каторжника. Перипетиите в този процес обаче не свършат дотук, защото основният проблем на персонажа е по-сложен и той е свързан тъкмо с невъзможността героят на Юго да се освободи, веднъж и завинаги, от своето минало – да го загърби („забрави“) и заличи от своето битие. Включването на „вечния полицай“ Жавер в интригата на романа като фигура-олицетворение на буквата на закона създава условия не

толкова за изграждане на един „манихейски“ модел в противоборството между доброто и злото[17] (защото в крайна сметка Жавер е победен морално от Ж. Валжан, а манихейският модел не предполага подобно морално крушение на злото), колкото за едно интересно раздвояване в личността на самия каторжник и за постоянното възобновяване на процеса на обръщението, за затвърждаването на неговите резултати, които се ситуират на равнището на съвестта[18]. Това възобновяване-затвърждаване е свързано с моралните дилеми, които възникват пред героя и от които той трябва всеки път да излиза „умален“ като социално битие и възвеличен в нравствено отношение[19]. Нека припомним, че още в началната фаза на историята, когато освободеният каторжник се събужда посред нощ в дома на Мириел, съвестта му се изправя пред две жизненоважни за него и тясно свързани помежду им дилеми: да ограби ли своя благодетел или не; да го погуби ли (за да го ограби) или не (*Кл. I*, 131–137). Следващите дилеми в съдбата на героя са по същество варианти на една и съща дилема, преформулирана в съответствие със ситуацията, към която се отнася. Бихме могли да определим същността на тази „инвариантна“ дилема така: да остане ли верен на епископа (на неговия светъл образ, пример, кредо, завет) или да му изневери. Ще направи ли Ж. Валжан всичко – и възможното, и невъзможното – за да пребивава с чиста съвест пред Бога и пред хората, по примера на Динския епископ[20] или ще допусне петната на моралната уродливост, на измяната и отстъплението да бележат и новия му нравствен облик? Защото една от основните характеристики на неговия благодетел е, че той е човек с чиста, с „прозрачна“ съвест и именно лъчистата чистота на тази съвест, сложила ясен отпечатък върху спящото лице на епископа, оказва своето властно, възпиращо въздействие върху престъпното намерение на каторжника: „Челото му сякаш беше прозрачно. Впрочем небето бе в него самия – то бе неговата съвест.“ (*Кл. I*, 136[21]). Когато спасява коларя чичо Фошльован с огромен риск да бъде разпознат от присъстващия на местопроизшествието Жавер, когато отива в Арас да се предаде, за да не попадне в каторгата друг човек вместо него, когато разкрива пред Мариус тайната на своята идентичност, съзнавайки, че може да изгуби Козет завинаги, Ж. Валжан *избира* (с цената на драматични борби със самия себе си) да продължи по един и същи път – тесния път на верността към един образ, който ще го съпровожда и подкрепя невидимо до края на дните му.

Г) *Превръщане на Ж. Валжан в христоподобна фигура и мултиплициране на жеста на благодетеля.*

От казаното дотук се разбира, че превръщането на Ж. Валжан в христоподобна фигура, мултиплицираща жеста на своя благодетел, може да бъде видяно само условно като отделен, четвърти по ред етап в историята на персонажа. На практика този етап до голяма степен съвпада по време и си кореспондира в смислово отношение с етапа на възникване и разрешаване на поредицата от морални дилеми, пред които романните случвания изправят съвестта на каторжника – като се изключат първите

две от тях (вж. по-горе). Колкото по-успешно Ж. Валжан се справя с изпитите по себеотрицание, които му поднася случаят, т. е. Провидението (ако се изразим по маниера на разказвача), толкова повече се уподобява той не само на своя благодетел, но отвъд него и чрез него – на самия Христос. Ще изброим само някои от големите благодеяния, сторени от каторжника след напускането на Дин[22], за да се насочим след това към определени пасажи в текста, които препращат читателя към моменти от евангелския разказ за страданията и изпитанията на Христа по време на Страстната седмица: освен споменатите благодеяния (към чичо Фошльован и към Шанматийо) бихме могли веднага да прибавим: спасяването от пожар на двете деца на жандармерийския капитан в Монтрьой-сюр-Мер; спасяването от смърт на един моряк (докато героят е отново в каторгата след процеса срещу Шанматийо); спасяването на Фантин от „лапите" на Жавер; спасяването на Козет от гнета на Тенардие; спасяването на един от участниците във въстанието от 1832 г. от смърт чрез принадлежащата на Ж. Валжан униформа на национален гвардеец; спасяването на Жавер от разстрел; спасяването на полумъртвия Мариус чрез пренасянето му през клоаката на Париж[23].

Най-голяма концентрация на алюзии, насочващи към текста на евангелския разказ за изживяното от Иисус Христос по време на Страстната седмица (и особено в Гетсиманската градина) и успоредяващи фигурата на страдалеца Ж. Валжан с тази на „великия мъченик", се наблюдава в онази част на романа, която отразява терзанията на г-н Мадлен преди заминаването му за Арас, за да се предаде на правосъдието. По време на „мрачния диалог", който героят води със себе си, той се подчинява на „тайнствената сила, която му шепн[е]: „Мисли!", както две хиляди години преди това [е] шепнала на друг един обречен: „Иди!" (*Кл. I*, 276); отиването в Арас се представя пред съзнанието му като „възможно най-голямата жертва, най-сърцераздирателната победа, най-мъчната стъпка", която не може да бъде избегната, защото – подобно на Христос – Ж. Валжан „не може да бъде праведен в очите на Бога, ако не бъде опозорен в очите на хората" (*Кл. I*, 278); неговите терзания са сравнени с „агония" (*Кл. I*, 287[24]), а малко след това главата, посветена на тези терзания („Тревожна съвест"), завършва по следния красноречив начин: „Хиляда и осемстотин години преди този нещастник – сред маслинената горичка, тръпнеща под безпощадния вятър на безконечното – загадъчното същество, което въплътява в себе си всички добродетели и страдания на човечеството, също така отстраняваше с ръка зловещата препълнена чаша, изливаща мрак и тъма в звездната шир." (*Кл. I*, 288).

* * *

Въпреки многобройните философски, политико-социални и дори филологически отклонения и отстъпления, с които изобилства усложнената композиция на романа „Клетниците", разказвачът неведнъж държи да отбележи, че разказва историята на Жан Валжан. Историята на освободения

каторжник, с нейните криволици и перипетии, е историята, която „крепи" цялата творба, която задава нейните наративни параметри, а тази история е историята на едно обръщение (conversion) и на резултатите от него. Романът е рамкиран от началната и крайна „точка", между които е заключен христологичният наративен модел: портретът на епископа благодетел и смъртта на обръщенеца, който е станал „такъв, какъвто жела[е] да го види епископът" (*Кл. I*, 270). Умиротвореният край на героя обръщенец бележи неговата окончателна победа над миналото (във всички смисли на думата), оцелостяването на личността му преди смъртта и зад нейните предели чрез пълното съвпадане на нравствено и социално битие, осъществено в промененото отношение на Мариус към него. В този сюблимен момент на романа, който наистина може да бъде разглеждан като „контрапункт" на края на „Дядо Горио" на Балзак (*Barrère 1967*, 213), умиращият старец и неговият благодетел са свързани повече от всякога – от думите на героя, че „не е страшно да умреш, а да не си живял", и от онова, което той изрича, посочвайки към разпятието („Ето великият мъченик." – *Кл. II*, 801); от невидимото присъствие на епископа, което бившият каторжник сякаш винаги усеща близо до себе си в най-трудните мигове на своя живот (*Кл. II*, 802); от двата сребърни свещника в неговата стая – „свидетели", които освет(л)яват и живота, и смъртта на Ж. Валжан (*Кл. II*, 805)[25]. Интересен е и паралелът, който може да се направи между две-те беззвездни нощи в началото на историята за каторжника и в нейния край – в първата картина на спускащата се над Дин нощ (*Кл. I*, 98; 105); беззвездното небе е знак за пустота, за отсъствието на всяка надежда, зловещият мрак е плътен и непрозрачен за всяка трансцендетност; в края на романа беззвездната нощ е „прорязана" от усещането за някакво мистериозно присъствие от отвъдното: „Навярно в мрака стоеше изправен огромен ангел, с прибрани криле, който чакаше душата му." (*Кл. II*, 805).

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Библия, сиреч книгите на Свещеното Писание на Ветхия и Новия Завет. София: Св. Синод на Българската Църква, 1998.

Кл. I; II: В. Юго. Клетниците. Том I (част първа – трета на романа) и том II (част трета – пета). Прев. от фр. Л. Сталева. С., Нар. култура, 1965.

Луис 1991: К. С. Луис. Обикновено християнство. С., Нов човек, 1991.

Мориак 1978: Фр. Мориак. Змийско кълбо. Пловдив, Христо Г. Данов, 1978.

Хаджикосев 1994: С. Хаджикосев. Сред шедьоврите. С., Сампо, 1994.

* * *

Barrère 1967: J. B. Barrère. Hugo. Paris: Hatier, 1967.

Beauchamp, Vasse 1991: P. Beauchamp, D. Vasse. La violence dans la Bible. Paris: Cerf, 1991.

Bellesort 1951: A. Bellessort. Victor Hugo. Essai sur son oeuvre. Paris: Librairie académique Perrin, 1951.

Bertaut, 1965: J. Bertaut. Victor Hugo. Paris: Louis-Michaud, 1965.

Imhoff 1998: G. Imhoff. Figures christiques chez Mauriac: de l'enfant chargé de chaones jusqu'a Thérise Desqueyroux. – New Zealand Journal of French Studies. 1998, 19/2, 33–43.

Larousse 1971: Nouveau dictionnaire étymologique et historique. Paris: Larousse, 1971.

Mis. I; II: V. Hugo. Les misérables. Paris: Garnier, 1963. Tome I et tome II (édition de M.-F. Guyard).

T. O. B. 1972: Traduction œucuménique de la Bible. Nouveau Testament. Paris: Cerf – Les Bergers et les Mages, 1972.

Todorov 1979: Ch. Todorov. Histoire de la littérature française. XVIII-e–XX-e s. Sofia: Naouka i izkustvo, 1979. Première partie: le roman.

Vitalini 1990: S. Vitalini. Christologie. Cours de Théologie Dogmatique. Fribourg: Université de Fribourg Suisse, 1990.

БЕЛЕЖКИ

[1] Предлаганият текст е част от по-голямо изследване, замисълът на който предполага проследяване на различни версии в разгръщането на христологичния наративен модел в историята на френския роман от епохата на романтизма насам. Понятието „христологичен" е заето от теологическата дисциплина „христология", която се занимава с най-съществените страни от спасителното дело на Иисус Христос, видени през призмата на основните събития в неговия живот на земята: въплъщение, служение сред хората, смърт и възкресение (вж напр. *Vitalini 1990*, 142С143). В литературния аспект, който ни занимава тук, става дума за христоподобни романни персонажи, които представят не фигури на някакъв спасител изобщо (вж. в този смисъл *Imhoff 1998*, 33С43), а носят в себе си определени и съществени черти на Спасителя, на Иисус Христос.

[2] Всички позовавания на българския текст на романа на Юго са по изданието: **Юго, В.** Избр. произведения. В 2 т. Т. I. Клетниците (част първа-трета на романа). Т. II. Клетниците (част трета-пета). Прев. от фр. Лилия Сталева. С., НК, 1965; томовете са означени съответно като *Кл. I* и *Кл. II*.

[3] Вж. *I Кор.* 13.

[4] Сюблимен в своята „обикновеност" и необикновен в своята делничност. Впрочем подобен, от гледна точна на вътрешната нагласа на епископа, е и жестът му с отиването в планината, владяна от безмилостния разбойник Крават – разбойникът за него е просто човек, който – както и всички останали – има нужда да чуе благата евангелска вест (*Кл. I*, 48–51). Ако перифразираме една от любимите сентенции на епископа, гласяща, че смелостта на свещеника трябва да бъде миролюбива (tranquille), ще кажем, че необикновеността на свещеника трябва да бъде обикновена.

[5] Подход, диаметрално противоположен на подхода на обществото, което винаги пита Жан Валжан за „името" му на каторжник и никога за това, което го мъчи. В този случай е интересен и жестът на докосване по рамото – когато Мириел се обръща към каторжника с „братко мой" – този жест силно напомня за жеста на Иисус, когато се докосва до блудницата – за обществото на Дин Жан Валжан има същия статут като блудницата – на „прокълнат" в социалния смисъл на думата.

[6] *Mis. I*, 133.

[7] *Mis. I*, 73.

[8] Смятаме, че думата „обръщение“ (или „обръщане към Бога“) изразява по-адекватно смисъла на случващото се с визирания персонаж, идеята за цялостен *поврат* в посоката на неговото съществуване (=ценностната му ориентация и духовна нагласа), отколкото по-употребяваната и по-широка в значението си дума „покаяние“ или словосъчетанието „нравствено превращение (прераждане)“. Етимологията на френската дума Lconversion“ отговаря напълно на подчертаното от нас значение – тя идва от латинския глагол Lconvertere“, който означава „обръщам се към“ (*Larousse 1971*, 196–197).

[9] В едно от посланията на ап. Иоан Богослов се казва, че в абсолютната любов няма страх, а страхуващият се човек е несъвършен в своята любов, което означава, че любовта му е „ущърбна“, от духовна гледна точка (срвн. *1 Иоан*: 18). Когато Мириел отвежда своя гост към отреденото за спане място (в непосредствена близост до леглото на самия епископ), каторжникът го запитва „с дрезгав глас“ дали е размислил добре и сигурен ли е, че не настанява близо до себе си убиец; на което Мириел отговаря: „Господ си знае работата“; невъзмутимото (свръхестествено) спокойствие (tranquillité), излъчващо се от цялата фигура на епископа – и в будно състояние, и когато спи – е един от „знаците“, които говорят за силата на упованието му и оставят незаличим отпечатък в съзнанието на Жан Валжан (*Mis. I*, 105; срвн. *Кл. I*, 113).

[10] Вж. бел. 4.

[11] В този смисъл притчите на Христос наистина нямат характер на илюстрации към една или друга теологическа спекулация, а показват примери на поведение, които трябва да се избягват или да се следват (*T. O. B.* 1972, 231, note i).

[12] Според Луис това прави любовта, в християнския смисъл на думата, „състояние не на чувствата, а на волята“ (*Луис 1991*, 122).

[13] Френският език притежава една дума, която изразява великолепно това състояние на духа: disponibilité.

[14] Вж *Мориак 1978*, 56. В тази перспектива злото наистина се явява като „нанос“, който не принадлежи собствено на носителя на образа, не е нещо същностно за него, а е привнесен, външен за душата на човека елемент. Затова – за да се стигне до божественото у човека – трябва наистина да се „слезе“ до онова място в неговото аз, което е по-дълбинно от самия него (както учи Бл. Августин). Да се премине отвъд неговия ад. Слизането в ада предшества възкресението и възнесението. За връзката между Божия образ у човека и преодоляването на насилническите импулси, които го изкушават, в библейска перспектива, вж *Beauchamp, Vasse 1991*, 7–8.

[15] Можем само да гадаем какво точно има предвид разказвачът, когато твърди, че „Провидението е създало обществото“ (*Mis. I*, 114).

[16] Ж. Валжан е мечтал още преди решителния миг на своето духовно превращение да започне „нов живот“ (une vie nouvelle) след излизането си на свобода, но отношението на хората към човека с жълт паспорт бързо е разбило илюзиите му (*Mis. I*, 121–122); след финалния жест на Мириел превращението вече не е непостижима мечта – то е реалност, срещу която героят не може да устои, на която трябва да се „предаде“: „Едно беше сигурно – без сам да подозира, *той не беше вече същият човек*, всичко в него бе променено, не беше в негова власт да върне назад казаните от епископа думи, нито да им попречи да го вълнуват.“ (*Кл. I*, 147, к. м. – К. М.).

[17] Както смятат някои български изследователи на Юго – вж напр. *Todorov 1979*, 62; *Хаджикосев 1994*, 278.

[18] В духовно-нравствен смисъл героят вече е загърбил „стария човек", но не може да загърби неговата (на „стария човек") социална „обвивка". В този факт може би се крие обяснението за онова, от което недоумява А. Белсор – че героят пази до края някаква, трудно обяснима според него, двойственост – хем е хрисим християнин, хем не губи рефлексите и уменията си на каторжник (вж *Bellessort* 1951, 263); за подобно раздвоение, разбира се, може да има и съвсем просто обяснение – намерението на разказвача да удържи докрай авантюрно-сензационната канава на повествованието.

[19] Срвн. *Мат.* 23: 12; *Лук.* 14: 11.

[20] А в този пункт Мириел следва изцяло принципа за поведение на ап. Павел: да бъде винаги „с непорочна съвест пред Бога и пред човеците" (*Деян.* 24: 16).

[21] В оригинала е употребено словосъчетанието „лъчиста прозрачност" (une transparence lumineuse), което предава идеята на разказвача, че в този миг лицето на Мириел се осветява не само отвън – от лунната светлина, стигаща до него него през „високия прозорец", но и отвътре – от сиянието на невидима вътрешна светлина (*Mis. I*, 128).

[22] Без да включваме в това изброяване икономическото и нравствено въздигане на цял един град, Монтрьой-сюр-Мер, тъй като това голямо благодеяние няма достатъчно конкретно лице.

[23] Любопитен детайл, с който би могъл започне един подробен каталог на благодеянията на Ж. Валжан, е, че още първият жест на осъзналия се „окаяник" е необикновено щедър – търсейки отчаяно Малкия Жерве, когото е ограбил почти несъзнателно, той се натъква на един свещеник и му предоставя огромна (от гледна точка на положението му в момента) сума, предназначена „за бедните" и съставляваща приблизително една пета част от парите, изкарани за 19 години каторжен труд (*Кл. I*, 145)! Макар този жест да е израз и на гузна съвест, подобно заключение не може да ни накара да си затворим очите за стойността на жертвата, направена от човек, който – броени часове преди това – е бил почти готов да извърши убийство за пари. Тази жертва предвещава, носи в зародиш поредицата от щедри жестове на благодетеля Ж. Валжан.

[24] *Mis. I*, 289. Говоренето за страданията на Иисус Христос в Гетсиманската градина като за „агония" (agonie) е много характерно за романистиката и есеистиката на френския писател Ж. Бернанос (1888–1948).

[25] За отбелязване е все пак, че Ж. Валжан умира без изповед и без причастие – две задължителни изисквания към всеки католик. Вероятно тук може да се търси автобиографичен паралел с духовното завещание на самия Юго, който отказва молитвите „на всички Църкви" при неговото погребение, но би искал в този час всички души (toutes les âmes) да се молят за него и декларира вярата си в Бога (*Bertaut, 1965*, 178).

Пламен Панайотов
Шуменски университет „Еп. Константин Преславски“

Неизбежност, чието откровение не идва никога
(Смъртта в „Смъртта на Иван Илич“)

Проблемът за смъртта занимаваше проф. Тончо Жечев като писател и като личност. Интересът му към тази тема е изразен най-силно в „Пигмалион“. Тук той излага редица оригинални мисли, породени от задълбоченото четене на неговите любими философи Платон и Соловьов. Начинът, по който те разработват проблема за смъртта, безсмъртието, любовта и творчеството, го занимаваше много сериозно. През последните години Тончо Жечев някак неочаквано започна да говори за тезата, че животът е битие към смъртта. В началото бях учуден, след това разбрах, че той се раздвоява между две противоположни концепции за смъртта и смисъла на битието – развитата от Соловьов, Фьодоров, Карсавин, и другата, изложената в „Битие и време“. Дано в тази статия, провокирана от разговорите с него, има поне малко от онази проникновеност, с която той разсъждаваше за големите философски теми.

Твърди се, че руската литература има подчертано философски характер. Това е така, обаче въпросът за нейната философичност се решава предубедено. Понеже руските писатели се вълнуват от проблема за Бога и безсмъртието, злото и неправдата, се смята, че тяхната метафизика е религиозна. Понеже творбите им са пронизани от социален и морален патос, от загриженост за съдбата на човека, се говори, че в тях се обосновава идеята за една нова философска антропология.

Ала това е повече от проблематично. Откъде следва, че теологията и антропологията трябва да имат приоритет като същински философски територии? Не е ли тук налице едно привилегироване на популярно-онтичната проблематика за сметка на трансцендентално-онтологичната? Въпросите „кое е висшето съществуващо?“ и „какво е човекът?“ – казва Хайдегер – вече предпоставят едно определено схващане за това, което е предметът на метафизиката: онтологията[1]. Ето защо начинът, по който се прояснява битието в художествената творба, трябва да има за нас преимуществено значение като същински философски въпрос.

Словесното изкуство има метафизичен смисъл, доколкото е опит за вникване на екзистенцията във фундаменталните възможности на човешката реалност. За да бъде една творба философска, не е непременно необходимо да използва езика на абстракциите. По-важно е да изразява отношението на героите към съществуващото в цялост, да ни предложи

едно разбиране за битието, осъществяващо се в самата екзистенция като избор между владеенето на собствените възможности на аза и тяхното погубване и банализиране.

Не абстрактната аргументация на една предпоставена теза и не робуването на определени догми (религиозни, морални, идеологически), а решимостта на писателя да застане пред лицето на абсолютно другото – Бога или неговото отсъствие (нищото, смъртта) – е това, което прави една творба философска. Именно в това състояние на тревожност битието ни се явява в същностното си присъствие. В най-значимите текстове на руската литература тази интуиция е развита по един наистина превъзходен начин.

Да вземем знаменитата повест на Лев Толстой „Смъртта на Иван Илич". Тук пътят към битието се представя като битие към смъртта, а самата смърт – като трансцендентална възможност. В творбата паралелно се анализират две неща: делничното съществуване чрез поставянето му „в скоби", за да се открои това, което Хайдегер по-късно ще нарече структури на публичността, и екстатичното отношение на човека към истината на битието. В повестта писателят не защитава някакъв конкретен екзистенциален идеал, не прави светогледно-етически оценки на човешкия живот. Популярно-онтичните позиции, които защитава в други творби, донесли му славата на моралист, критик на обществото, религиозен учител на човечеството, тук са загърбени. В „Смъртта на Иван Илич" човешкото съществуване се разглежда с оглед на неговите онтологически основания, а смъртта се интерпретира, без да се предпоставя някакъв смисъл на това събитие. Тук отношението на човека към битието е представено като нестабилно отношение, конституиращо същността в неговата проблематична неопределеност.

В елементарното си съществуване ние бягаме от смъртта, като си затваряме очите за нея, сякаш я няма. Анонимната безликост на всекидневната екзистенция дотолкова ни обсебва, че ни прави слепи за неизбежното. „В дълбочината на душата си – пише Толстой – Иван Илич знаеше, че умира, но не само че не беше свикнал с тази мисъл, но дори не можеше да я разбере. Оня пример за силогизъм, който той беше учил в логиката на Кизеветер – „Кай е човек. Хората са смъртни, следователно Кай е смъртен", му се струваше цял живот правилен само по отношение на Кай, но съвсем не по отношение на него, Иван Илич."[2]

Героят на Толстой възприема смъртта като нещо, което сполетява хората въобще. Силата на тази убеденост е толкова голяма, че ни кара да вярваме: това, което може да се случи с другите, не може и не бива да се случи с нас. Инерцията на делника ни позволява по думите на Хайдегер да кажем „man stirbt"[3], „умира се"; тя ни дава основание подобно на Иван Илич да смятаме, че класическият пример, с който се илюстрира първият модус на първата силогистична фигура, не се отнася лично до нас.

Близките на Иван Илич възприемат смъртта по идентичен начин. У неговия училищен другар Пьотр Иванович тя предизвиква ужас, но съ-

щевременно и успокоението, че всичко това – страданието и смъртта – „е станало с Иван Илич, а не с него и че с него това не може и не трябва да се случи“ (83). За Шварц смъртта на неговия колега е „инцидент“, който, колкото и неприятен да е, все още не е достатъчен повод за отлагане на планираната игра на карти. Всъщност всички те (Пьотр Иванович Шварц, съпругата и дъщерята на героя) виждат в смъртта на Иван Илич нещо, за което не бива да се говори, свеждат – както пише Толстой – „страшния, ужасен акт на умирането до степента на случайна неприятност или неприличие“ (108).

В началото Иван Илич съди за смъртта както другите – възприема я като нещо външно. Той се крие от мисълта за неизбежното в празните разговори, в преструването, че нищо особено не се е случило. Болестта обаче сломява неговата самоувереност и той е принуден да погледне истината в очите – а тя е, че крушението ни дебне отвсякъде. Смъртта, старателно пропъждана, изтласкана, се завръща в съзнанието на героя като събитието, изтръгващо ни от анонимната безликост на делника. Едва сега, пред последната граница на своето битие, Иван Илич намира сили да не се страхува да бъде самия себе си.

Издигането до битието, което се е скривало зад грижата за съществуващото, е представено в повестта като преживяване, преобърнало из основи душата на героя. Безпокойството, което разтърсва екзистенцията, почувствала заплахата на нищото, открива пред героя бездната на свободата, враждебността на другите, крехкостта на човешкото битие. Смъртта в повестта на Толстой е изтълкувана като събитието, което поставя под въпрос нашата идентичност. Смъртта е пробуждане от живота, тя е мъчително изтръгване на личността от илюзиите на безличното съществуване.

Към подобни мисли ни насочва знаменитият финал на повестта. Светлината, която съзира Иван Илич при прехода от „тукашното“ към „отвъдното“, е символ на духовното озарение, метафора на прозрението, че „всичко, с което си живял и живееш, е лъжа, скриваща от теб живота и смъртта“ (119). Другото тълкуване на финала – неговото разбиране в духа на християнската идея за безсмъртието на душата или в аспекта на мислите, развити в „Светът като воля и представа“ – също е възможно. Силата на голямото изкуство е в недоизказаността. Все пак аз отдавам предпочитание на първото тълкуване. Според мен разказът и неговият финал визират едно разбиране за човека, което на езика на екзистенциалистите (Хайдегер например[4]) би могло да бъде представено така: присъщият на човека начин да бъде (т. е. неговата екзистенция) е стоенето в прояснението на битието (in der Lichtung des Seins)[5]. В „Краят на философията и задачите на мисленето“ Хайдегер припомня, че тази дума (Lichtung) произхожда от глагола lichten (разредявам гора, но и облекчавам) и че тя има връзка със съществителното Licht (светлина) и с прилагателното leicht (лек)[6]. В друга статия философът казва, че това пребиваване в откритостта на битието е люшкане между „силата на тайната и

притеснението на заблудата". „Човекът – пише Хайдегер – пребивава в теснината на принудата, затворен между едното и другото."[7]

Толстой изобразява предсмъртната агония на героя (състоянието, което в тази творба е метафора на живота като едно непрекъснато страдание) по следния начин: „Струваше му се, че го пъхат в някакъв тесен, черен и дълбок чувал, пъхат го все по-дълбоко и не могат да го пъхнат." Някой може би ще каже, че присъствието на ключовите думи „светлина" и „теснина" („тясно") в двата текста произтича от обстоятелството, че тези образи са архетипни. Ще отговоря с думите на Кант: „С оглед съществените цели на човешката природа най-висшата философия не може да изведе по-далеко, отколкото ръководството, което природата е предоставила и на най-обикновения разсъдък."[8]

Това, което отличава философа и писателя от другите, е силата на творческото въображение. То прави философията философия, а изкуството изкуство. Не бива да забравяме и чувствителността на писателя и философа. В случая с Толстой и екзистенциалистите очевидно се касае за един и същи тип чувствителност.

В „Смъртта на Иван Илич" е изразено едно разбиране за човешката реалност, към което се придържат такива изтъкнати писатели като Кафка, Рилке, Хайдегер. Тяхната интерпретация на смъртта удивително точно съвпада с редица постановки на Толстой. Трите големи екзистенциалистки мислители, с чиито имена свързваме най-дълбоките разсъждения върху смъртта, които нашето време познава, са чели задълбочено повестта на Толстой. Те я цитират и коментират по начин, който поставя извън всякакво съмнение определящата роля на тази творба за екзистенциалистката интерпретация на смъртта.

Според Хайдегер Толстой изобразява в „Смъртта на Иван Илич" рухването на една илюзия: укриването в анонимността на „умира се" – каз-ва философът – е нещо ефимерно; мисълта за собствената смърт рано или късно разтърсва екзистенцията. Най-голямото достойнство на Толстоевата повест Рилке вижда в това, че руският писател не възприема смъртта като нещо външно, а я разглежда като същинското ядро на живота. „Този човек – казва Рилке – е изпитал безпаметен ужас, когато е прозрял, че смъртта зее отвсякъде. Той пише, изхождайки от едно чувство за живота, което е тъй тънко пропито от смъртта, че тя се долавя сякаш навсякъде."[9] Кафка най-вероятно е привлечен от превъзходния финал на творбата: моментът, в който идва смъртта, е представен от Толстой като абсолютно неопределен. През 1921 г. Кафка чете „Иван Илич". От същата година е следната бележка в дневника му: „Жестокостта на смъртта се съдържа в това, че тя носи истинската болка накрая, но не и края."[10]

Да се мисли краят на екзистенцията е действително логически невъзможно, тъй като да екзистираш значи да бъдеш в отношение към битието. Затова или трябва да предположим, че от настоящето няма никакъв излаз, или да приемем, че „докато живеем, умираме". Първата ин-

туиция лежи в основата на Гоголевите художествени внушения (появява се също в произведенията на Кафка), втората има определяща роля в „Смъртта на Иван Илич".

У Гогол битието се разкрива като една ужасна пустош. Хората и вещите ни изненадват със своята призрачност, сякаш изникват от нищото. Тук, както в Дантевия ад, няма време. Има едно застинало настояще, без възможност за излаз от него. Няма събития, тъй като не може да се осъществи каквато и да било хипостаза. Поради това нито „Женитба", нито „Ревизор" имат същинска развръзка.

Героите на Гогол са като автомати, задвижени от някаква натрапчива празна идея. Те обитават едно царство на скуката. В този свят действително няма събития, има само едно постоянно утвърждаване на живота в собственото му унищожаване. Тук дори смъртта не е събитие. „Пустотата и безсилната празнота на живота „просто се заменят с „неясна, нищо неговореща смърт". Тъй като смъртта е без никакво значение, животът също се оказва без смисъл.[11]"

В Толстоевата творба смъртта се мисли по друг начин, но представата за живота е не по-малко угнетяваща. Тук пътят към битието се схваща като битие към смъртта, а самата смърт – като истински призив за автентичност. Според писателя всичко във всекидневното ни съществуване е „лъжа, измама". Смъртта е това, което придава смисъл на живота; тя пронизва цялото битие.

Истината на смъртта е несъмнена, само че винаги надхвърля нашето съзнание. За нея не можем да имаме никаква емпирична сигурност. Тя винаги ни убягва. Толстой описва предсмъртната агония на Иван Илич по следния начин: „Той почна да търси своя предишен, постоянен страх от смъртта и не го намери. Къде е тя? Каква смърт? Нямаше страх, защото нямаше и смърт. (...) В гърдите му нещо клокочеше; изнемощялото тяло потрепваше. После клокоченето и хъркането станаха по-редки и по-редки. „Свършено е!" – каза някой над него. Той чу тия думи и ги повтори в душата си. „Свършена е смъртта" – си каза той. „Няма я вече" (121).

Като възможност за абсолютната невъзможност на екзистенцията смъртта е противоречив термин. Тя не може да се определи нито като биваща, нито като небиваща; принадлежи на нашата същност като нейна най-присъща възможност, същевременно никога не присъства в настоящия момент. Ето защо някои екзистенциалистки мислители говорят за невъзможността на умирането. „Да не живееш – казва Рилке – още не е смърт." („Реквием за граф Волф фон Калкройт") В своя дневник Кафка отбелязва: „Плачът над смъртния одър е всъщност плач заради това, че тук не се е умряло в истинския смисъл. Все още трябва да се задоволяваме с това умиране. Все още играем тази игра."[12] Мотивът за невъзможното умиране присъства също в една великолепна творба на Г. Бюхнер – писателя, когото мнозина смятат за предходник на екзистенциалистите. В „Смъртта на Дантон" четем: „Нищото е смъртта, но тя е невъзможна. (...) Творението е запълнило всичко, няма празно мяс-

то, всичко гъмжи. Нищото се е самоубило, творението е негова рана, ние сме неговите капки кръв, светът е гробът, в който гние..."[13]

Тази невъзможност на умирането може да бъде почувствана като заплаха за нашата свобода. Затова Кирилов от „Бесове" на Достоевски предпочита самоубийството. С този акт той цели да покаже, че неговата воля не е ограничена от ничия друга воля. Със самоубийството си героят иска да постигне абсолютната свобода; той иска да направи смъртта възможна, защото ако има безсмъртие, то му е дадено от Бога и то е заробване. Ако човекът е обречен да бъде безсмъртен, самоубийството е единствената му възможност да бъде свободен. Такава е странната логика на този странен инженер, избрал пътя на една „нова, страшна свобода".

Но постига ли Кирилов това, което замисля? „Самоубийството – казва М. Бланшо в едно прекрасно есе – не може да се замисли. То е цел, в която не можеш да се прицелиш." Когато самоубиецът се прострелва, той иска да „привърже" смъртта към определен миг, към „сега". Но това е невъзможно, защото смъртта никога не присъства в настоящия момент. „Доброволната смърт – пише Бланшо – е отказ да се гледа в очите другата смърт – неуловимата, вечно недостижимата."[14]

Екзистенциалистките мислители, които говорят за невъзможното умиране, и тези, за които смъртта е начин на битие, който екзистенцията приема, докато съществува, изхождат от разбирането, че краят може да бъде мислен само като трансцендентална възможност, като границата, на която се раждат смисълът и ценностите. В „Иван Илич" смъртта се схваща именно по този начин. Тук краят е представен като мистерия – край, който не настъпва никога.

Съзнанието за невъзможността на абсолютното небитие дава основание на руския религиозен мислител Л. Карсавин да изрече следните думи: „Ние само се разпадаме, само умираме, а не сме се разпаднали и не сме умрели." „Всъщност – продължава авторът – как може да умре живеещата смърт, щом вечното умиране е нейният живот."[15] Невъзможността на екзистенцията смърт се изстрадва от Карсавин като ужас от ентропийните тенденции в живота. Спасението от този ужас мислителят вижда в доброволното, жертвено самоотдаване на Бога, което пък се тълкува като преодоляване и преобразяване на тварната природа. Карсавин е много по-близо до Фьодоров, отколкото до Толстой, който не обвързва своята интерпретация на смъртта с онтична проблематика. В неговата повест съзнанието за невъзможността на нищото не предизвиква ужас, а успокоение, смирение пред тайната.

Забележителното в „Иван Илич" е, че смъртта се интерпретира, без да се изхожда от някаква предпоставена теза. За разлика от другите произведения на писателя, където решаваща роля играят светогледно-етическите оценки, тук липсва какъвто и да е опит разглежданата тема да се постави в отношение към някакъв конкретен екзистенциален идеал. В повестта на Толстой смъртта се интерпретира с оглед индивидуализацията на човешкото битие, като отликата между автентичното и неавтентично-

то съществуване, към която ни насочва творбата („животът му не беше това, което трябва“ и т. н.), визира не наличието на определена морално-екзистенциална разлика, а екстатичното отношение на човека към истината на битието.

Иван Илич цял живот се уповава на привидности. Едва пред лицето на смъртта той разбира, че всяка негова постъпка е била едно бягство, повод да не стигне до същността на нещата. В началото смъртта го ужасява, защото не може да свърже с нея никакво понятие или реалност. След това той вече не се страхува, тъй като осъзнава, че смъртта е истинското средоточие на живота, нашата решаваща битийна възможност, както казват екзистенциалистите. Че в случая се касае за сходство между Толстой и екзистенциалистките мислители, е очевидно. Думите „свършена е смъртта, няма я вече“ от финала на Толстоевата творба означават същото, което има предвид Рилке, когато определя смъртта като „пустота, нуждаеща се винаги от нас“. „Ние я живеем тук – казва поетът – и никъде не сме тъй близки с нея.“ („Реквием за граф Волф фон Калкройт“)

До болестта Иван Илич възприема смъртта като нещо, което идва в края на живота. За него тя е смъртта на другите, смъртта „изобщо“. После разбира, че смъртта се откроява чрез отсъствието си, пронизвайки ни чрез очевидността на ужаса, който събужда. Накрая той се пита: „Нима само тя е истината?“ (105) И макар този въпрос да не получава категоричен отговор, е ясно, че смъртта се разглежда като събитието, чрез което животът ни се явява в неговата цялостност.

Всичко това присъства като проблематика в „Битие и време“ на Хайдегер, в „Дуински елегии“ на Рилке и в дневниците на Кафка. Да започнем с първия важен момент – смъртта и тривиалната представа за нея. Този проблем Хайдегер разглежда в 51 параграф на „Битие и време“. Именно тук философът се позовава на самия Толстой. Превръщането на смъртта в нещо външно, всекидневно оттласквано далеч от нас, занимава Рилке в „Записките на Малте Лауридс Бриге“. Разбирането за смъртта като празнота (das Hohle, die Leere), определяща същността на екзистенцията, е един от ключовите мотиви в „Дуински елегии“ и в дневниците на Кафка. Връзката между смъртта, страха и грижата привлича вниманието както на Рилке, така и на Кафка. Хайдегер анализира този въпрос с оглед битийната конституция на Dasein. Определящото в анализите им е разбирането, че смъртта е небитие, присъстващо в екзистенцията като възможен смисъл на цялото.

След като и Толстой разглежда смъртта в същия план, би трябвало да предположим, че тук е налице известно влияние от страна на руския писател. Но аз мисля, че това е неразумно. Значимите литературни текстове живеят в пространството на едно постоянно диалогизиране и тъкмо този диалог, а не „влиянието“ (термин, който трябва да избягваме поради обективистките му конотации), е съществено за битието на философските идеи.

Споменатата хипотеза е лишена от смисъл и поради още едно обстоятелство. В годините 1890–1910 – епохата на Jugendstil – в немската

литература се появяват, освен „Записките на Малте Лауридс Бриге“, още две творби, в които същността на екзистенцията се извежда отново от крайността на човека, т. е. от смъртта. Това са: „Приказката от 672 нощ“ на Хуго фон Хофманстал и „Буденброкови“ на Томас Ман. Тук човешката реалност се разглежда също с оглед екстатичния характер на екзистенцията. Азът е представен като загрижено битие, съществуващо, което постоянно живее своята собствена смърт (lebt dem Tod entgegen)[16]. Затова и страхът от смъртта е разкрит като страх от самото битие. Новелата „Приказката от 672 нощ“ с много по-голямо основание от „Смъртта на Иван Илич“ би могла да претендира за влияние върху Кафка, още повече че Хофманстал разказва по начин, твърде близък до този на Кафка. Но работата, както вече казах, не е във „влиянието“.

Амбицията на този текст е да постави въпроса за философския характер на руската класическа литература върху една нова основа, като отхвърли несъстоятелността на утвърдилия се още през XIX век мит, че руското мислене е персоналистично, а немското – обективистично. Позициите, от които трябва да се разсъждава за философичността на руската литература, са изложени в началото на работата. Колкото до несъстоятелността на мита, тя става очевидна от анализа на Толстоевата повест и от съпоставките, които бяха направени.

Схващането, че руското мислене е персоналистично, а немското – обективистично, се поддържа главно от руските религиозни мислители (Соловьов, Бердяев, Розанов), но също и от редица съвременни изследователи. Митът се основава на разбирането, че в руската литература истината се разглежда есхатологически (в аспекта на окончателното тържество на истината и справедливостта), а в немската философия – гносеологически. Според този мит въпросът за смисъла на битието се решава от руските писатели антропологически и в това неговите поддържници виждат някакво решаващо предимство на руската литература.

Въпросите за Бога и безсмъртието, за злото и неправдата действително са много важни за руските писатели. Но тази проблематика е онтична. Тъй като художествената творба излага един въображаем опит, съвсем естествено е съпринадлежността на позитивно-онтичната и трансцендентално-онтологичната проблематика да бъде това, което конституира произведението като цялостна визия за света и човека. Писателят създава един конкретен образ на света, без да се грижи да разграничи тези две страни на своята мисъл. Критиката обаче е длъжна да знае къде минава границата между онтичната и онтологичната проблематика. Тя трябва да може да обясни кое дава основание за вътрешната възможност на съответната светогледна позиция. Иначе проблемът за философичността на литературната творба рискува да потъне в една неопределеност.

Повестта на Толстой е философска, защото разглежда човешкото съществуване с оглед на неговите онтологически основания. Тук проблемът за истината е поставен, като се изхожда от екстатичния характер на екзистенцията. Самата истина се схваща като нещо винаги проблематич-

но. Въпросът за смисъла на битието е решен чрез „заскобяването" на човека и неговия свят. Така азът се разкрива пред нас не в светлината на определена мирогледна позиция, а като екзистенциална участ. Тоест нещата стоят точно така, както в екзистенциалистката литература.

Защитниците на мита за персоналистичния характер на руското мислене ще кажат, позовавайки се на Фьодоров и Карсавин, че „Смъртта на Иван Илич" със своята отстраненост от религиозната и етическата проблематика е едно изключение в руската литература. Но в изкуството всяка значима творба е нещо уникално и в този смисъл изключение. Твърдението за обективисткия характер на немската философия също не издържа на критика. Самият Бердяев в разрез с тази поддържана от него теза казва, че у Кант има много повече персонализъм, отколкото у Тома Аквински[17]. Фактът, че един писател споделя истините на християнското откровение, съвсем не означава, че неговата философия е персоналистична.

Досега говорихме за близостта на Толстоевата повест до екзистенциалистката интерпретация на смъртта. Време е да посочим различията между творбите, които съпоставяме. В статията „Същността на езика" Хайдегер пише: „Смъртни са тези, които могат да узнаят смъртта. Животното не е способно на това. То не може да говори. Осенява ни интуицията за същностната връзка между смъртта и езика, интуиция, която обаче остава непромислена."[18] Авторът е прав само отчасти. Мисълта, че съществува такава връзка, занимава както Рилке, така и Кафка. Друг е въпросът, че тя е представена по-различно – като връзка между изкуството и смъртта. В „Реквием за граф Волф фон Калкройт" четем:

.....War das so
erleichternd wie du meintest, oder war
das Nichtmehrleben doch noch weit vom Totsein?
Du wähntest, besser zu besitzen dort,
wo keiner Wert legt auf Besitz.
.....
Dies war dein, du, Künstler; diese drei
offenen Formen. Sieh, hier ist der Ausguß
der ersten: Raum um dein Gefühl; und da
aus jener zweiten schlag ich dir das Anschaun;
und in der dritten, die du selbst zu früh
zerbrochen hast, da kaum der erste Schuß
bebender Speise aus des Herzens Weißglut
hineinfuhr -, war ein Tod von guter Arbeit
vertieft gebildet, jener eigne Tod,
der uns so nötig hat, weil wir ihn leben
und dem wir nirgends näher sind als hier.
Dies alles war dein Gut und deine Freundschaft;
du hast es oft geahnt; dann aber hat

das Hohle jener Formen dich geschrekt,
du griffst hinein schöpftest Leere
und beklagtest dich.
.....
Hättest du nur ein Mal
gesehn, wie Schiksal in die Verse eingeht
und nicht zurÌckkommt, wie es drinnen Bild wird
und nichts als Bild, nicht anders als ein Ahnherr,
der dir im Rahmen, wenn du manchmal aufsiehst,
zu gleichen scheint und wieder nicht zu gleichen-,
du hattest ausgeharrt.

.....Облекчи ли те това,
тъй както бе мечтал, или
да не живееш още не е смърт?
Ти се надяваше, че по-добре е
да притежаваш нещо там, където
собствеността е нищо.
.....
И твоето художнико бе в тези
три форми. Ето: първата съдържа
пространството около твоето чувство;
във втората е онзи възглед, който
не иска нищо, възглед на твореца;
а в третата – ти я разби тъй рано,
когато първият стопен метал
на твоето сърце я бе изпълнил –
там бе смъртта, усърдно изкована,
великолепно: собствената смърт,
нуждаеща се винаги от нас,
защото ние я живеем тук
и никъде не сме тъй близки с нея.
Това бе твой имот и твоя дружба;
ти го предчувстваше, но се изплаши,
когато, бъркайки в онези форми,
загреба пустота.
.....

Да би могъл
да видиш как в стиха съдбата влиза,
остава там и се превръща
в картина, в образ, сякаш в прародител,
когото гледаш в рамка на стената:
на теб прилича, но и не прилича –
ах, ти би издържал.[19]

Както виждаме, тук изкуството е поставено в един метафоричен ред със смъртта, а притеснението на поета, че неговите занимания са празни упражнения, е изтълкувано във връзка с това, което най-много плаши в смъртта – нейното отсъствие.

У Хайдегер проблемът за смъртта е анализиран, както вече посочихме, с оглед битийната конституция на Dasein. Dasein е това съществуващо, което има своето битие не като твърдо фиксирана наличност (Vorhandensein), а като загриженост. То е своето бъдеще, битие, което постоянно живее собственото си унищожаване. Затова страхът от смъртта е страх пред нашата „най-истинска, безотносителна, непреодолима екзистенциална възможност“[20]. Именно в този смисъл, като nichtende Nichts[21] (онищостяващо нищо) – условието за появяването на съществуващото – смъртта е Lichtung des Seins.

Когато Рилке във финала на „Реквием...“ говори за „съдбата, която влиза в стиха и става образ“, той е воден от едно разбиране за същността на битието, смъртта и изкуството, твърде близко до Хайдегеровата концепция за езика като подслон на битието и за изкуството като „начало“. Проблемът за същностната връзка между смъртта и изкуството по разбираеми причини не присъства в „Смъртта на Иван Илич“. Самата смърт обаче е представена така, както модерното мислене схваща естетическия факт – като неизбежност, чието откровение не идва никога.

БЕЛЕЖКИ

[1] **Heidegger, M.** Phänomenologie und Theologie. Frankfurt am Main, 1970. Също и В: **Хайдегер, М.** Кант и проблемът за метафизиката. С., 1977, с. 37–38.

[2] **Толстой, Л.** Съч. В 15 т. Т. III. С., [1928], с. 104. По-нататък се сочат само цитираните страници.

[3] **Heidegger, M.** Sein und Zeit. 17. Auflage. Tübingen, 1993, s. 253.

Макар Хайдегер да не е съгласен неговото име да се свързва с екзистенциализма, той е авторът, който има най-голям принос за налагането на тази мисловна нагласа като една от господстващите мисловни нагласи във философията на XX век.

[4] **Хайдегер, М.** Същности. С., 1993, с. 138.

[5] Пак там, с. 207.

[6] Пак там, с. 46.

[7] Пак там.

[8] **Кант, Е.** Критика на чистия разум. С., 1967, с. 736.

[9] **Рилке, Р. М.** Мелодията на нещата. С., 1993, с. 64.

[10] **Кафка, Фр.** Дневници. С., 1993, с. 98.

[11] **Гоголь, Н. В.** Собр. соч. в восьми томах. Т. 5. М., 1984, с. 306.

[12] **Кафка, Фр.** Цит. съч., с. 98–99.

[13] **Бюхнер, Г.** Пиеси. С., 1984, с. 85.

[14] **Blanchot, M.** L' espace littéraire. P., 1978, p. 210.

[15] **Карсавин, Л.** Религиозно-философские сочинения. Т. 1. М., 1992, с. 246, 251.

[16] **Die deutsche** Literatur in Text und Darstellung. Band 13. Stuttgart, 1977, S. 212.

[17] **Бердяев, Н.** Самопознанието. С., 1993, с. 112.

[18] **Heidegger, M.** Unterwegs zur Sprache. Stuttgart, 1993, S. 215.

[19] **Heidegger, M.** Sein und Zeit. 17. Auflage. Tübingen, 1993, S. 258.

[20] **Рилке, Р. М.** Лирика. С., 1979, с. 125–126. Прев. Петър Велчев.

[21] За понятието Nichten (Nichtung) вж в Was ist Metaphysik? – In: **Heidegger, M.** Wegmarken. Frankfurt am Main, 1967, S. 115–117.

Асен Игнатов
Национален институт за международни изследвания
и проучвания на Изтока, Кьолн

Хармония и дисхармония

Ако под хармония се разбира съгласуваност, солидарност и съзвучие, взаимно допълване, разбирателство и липса на контрасти, то хармонията е била много рядък гост в нашия свят. Кога в отношенията между хората и народите е имало хармония? За нашата епоха няма защо да говорим, но и миналото не предлага нищо по-добро.

Хармония в античния свят – с неговите роби? Хармония в средновековието – с неговите клади, с неговото невежество, с епидемиите? Хармония в Ренесанса – с непрестанните кървави битки, с виртуозното коварство на Борджиите, с религиозните войни?

Но ако под хармония се разбира всестранно развитие на човешката личност – без едностранчивост и противоречия, без пренебрегване на някоя от съществените човешки страни, то, изглежда, някои епохи са били по-щастливо надарени от нашата. „Здрав дух в здраво тяло" беше идеалът на античността и ние го виждаме в древногръцките статуи, където прекрасното съвършенство на формите се съчетава с чист, светъл израз, говорещ за вътрешна душевна красота, за мир и спокойствие в човешката гръд. Още по-близък до нас и по-добре проучен е ренесансовият идеал за човека. Известни са и прочути примери – исторически личности, за които се приема, че са въплътили този идеал или максимално са се приближили до него. Ренесансовият човек е развит телесно и душевно, ловък е във всички състезания и изкуства, говори много езици – мъртви и живи, блести в много области на творчеството, владее много науки. През XVI и XVII век в доброто общество неспособността да отговориш в стихове, да съчиниш веднага някакъв куплет се смята за такава некултурност, за каквато днес се смята да влезеш в една стая, без да кажеш „Добър ден" на присъстващите. Кралици като Елисавета Първа и Христина Шведска *беседват интелигентно и осведомено*, водят задълбочени беседи с големи учени. Екатерина Велика прекарва дълги вечери в разговори с Дени Дидро, съчетава държавническото изкуство с начетеността. Живописта на онова време ни показва прекрасни хора, дори и злодеите са ярки, те са така съвършено изобразени, че реалното злодейство е смекчено, филтрирано от изображението му, което доставя наслаждение и се възприема именно като изкуство.

Каквото изкуството, такива и хората. *Някои* хора поне. Леонардо да Винчи е хармонично сложен, физически толкова силен, че, както разказва легендата, чупел с ръце конска подкова. Той е гениален художник и гениален архитект, гениален инженер и гениален мислител. Един истински ренесансов човек, макар и живял след Ренесанса, е Гьоте. Той е висок, красив и силен, говорел гръцки, латински и староеврейски още като дете; поет, писател, драматург, естественик, пише безсмъртни творби в поезия и проза, създава теория за цветовете и светлината; театрален директор и министър.

От всичко това в наше време няма и помен. Изкуството като че ли е избрало за свой ръководен принцип именно дисхармонията. Процъфтяват учения, школи, стилове, които като че ли демонстративно се гордеят с дисхармоничността си. А хората? Да се търсят всестранно развити личности, универсални гении, дори само енциклопедисти на знанието е невъзможно и немислимо. Как би изглеждал еквивалентът на Гьоте и Леонардо в нашите дни? Отговорът би гласял: представете си, да речем, Алберто Моравия, сър Карл Попър, Луис Армстронг и Мохамед Али в едно лице. Но това е гротескно, това е немислимо. Наистина знае се, че лорд Бертран Ръсел е писал за свое развлечение и криминални романи и че те не били никак лоши; че Салвадор Дали е писал и романи, и то не без качества; и че Хемингуей беше ловец, обичащ рисковете. Но все пак това са хобита и поради това се различават основно от ренесансовия „случай", при който една личност блести в много духовни и физически отношения.

Но дисхармонията на днешния едностранчиво развит човек и днешното изкуство, в което дават тон дисонансите, трябва ли да предизвиква съжаление и носталгия по времената на универсалните гении, на хармоничното възприемане и хармоничното претворяване на света? Толкова абсолютна ценност ли е хармонията?

Нека отговорим на този въпрос с един друг въпрос: откъде в нашия век дойде протестът на литературния и художествен авангард против академизма, против традиционните стилови средства? Ние се възхищаваме на безсмъртните Омирови епопеи, на майсторството на Рембранд и Рубенс, но опитайте се да предадете в *наше* време чувствата на съвременните хора в ямб и хекзаметър, да ги изобразите в позите на херцозите и кардиналите, на светиите и ангелите по ренесансовите платна. Това не разбират конвенционалните критици на авангарда, които в името на „красотата" се възмущават от „чудовищата" и „изродите" в картините на Пикасо и Дали. Серафичната красота на Рафаело и равномерният ритъм на повествованието на Толстой са неуместни в нашия неврастеничен век; на него пò съответства онази атмосфера на абсурда, която вярно предава изкуството на XX век.

Изобщо хармонията има и една обратна и твърде коварна страна. Грози я опасността да застине, да придобие някаква студена, мраморна красота. Отрицателната страна на хармонията са неподвижността, засто-

ят. „Аз Ви обичам – но *живия*, а не *мумията*“ – така с пълно право Маяковски се обърна към Пушкин, чиито стихове са съвършени, но които тъкмо поради това механично се предъвкват от педантите и старателните, но вътрешно безразлични ученици – без, разбира се, Пушкин да има вина за това. Обратно, положителната страна на дисхармонията – в човешката личност, в изкуството, в мисленето, е, че тя е жива и творческа; тя подбужда към нови и оригинални неща. Кое е по-ценно – съвършенството, към което нищо не може да се прибави, или драматичното, стремящо се напред несъвършенство? Отговорът на този въпрос далеч не е нещо, разбиращо се от само себе си.

Магда Карабелова
Институт за литература – БАН

Одисеевите цикли и универсалната теория за завръщането

Троя е достижима, все така недостижима е Итака.
Тончо Жечев, „Митът за Одисей“

Прието е да се мисли, че митът за Одисей символизира човешката страст към пътешествия: когато искаме да обозначим неоседлания, неспокоен, бурен, пълен със странствания живот на някого, когато се обръщаме към откривателския дух на ренесансовия пътешественик и търсач на нови земи, архетипът на Одисей услужливо изскача из глъбините на съзнанието ни, сравнението с митичния герой услужливо проговаря и казва всичко... *Така е вече векове, късно е да се спори.* Културното съзнание на човечеството си е извоювало и отстоява правото си да приспособява за своите неведоми цели големите митове, но погледнато отблизо, просто и естествено, без по-късните наслоения и интерпретации, *историята на Одисей не е история на едно Пътуване, а историята на едно Завръщане.*[1]

Ето как „Митът за Одисей“ с кръговата си интерпретация на завръщането според тълкуването на Тончо Жечев се превръща в част от фундаментална, изконна представа за „движещия се човек“, представа колкото древна и предрождена, толкова и ренесансова по мащабите си, защото дава израз на едно от най-могъщите движения в човешката мисъл: стремежът и волята за завръщане към корените и изворите на живота, нелекият път, който води дотам. Става дума за същия онзи път, който в древните индиански учения е белязан с предупреждението, че „пътят-истина не бива никога да се търси направо, а винаги по обиколката на Свещения кръг“.[2]

Енциклопедист по нагласа и по творчество, Тончо Жечев е отличен познавач на древните теории, но не ни е известно да се е интересувал от индианските учения. Затова собственият му Одисеев път като мислител и автор няма как да е щастливо налучкан и съобразно вярванията на древните индианци. Въпреки че никой не е пророк в собствената си родина, в миг на истинско прозрение Тончо Жечев се е докоснал до свещеното ядро на обиколната истина, тази, която не се постига с манипулиране на цели общества и с опасни команди от рода на „пълен напред към светлото бъдеще“, а с дълбоки философски прозрения.

След по-дълго общуване с текста на „Митът за Одисей“, който Тончо Жечев успоредява с духовните модели на Дон Кихот, на Щастливеца, на Калипсо и лотофагите, може да се проумее универсалното начало, до което авторът не само е достигнал, но и предлага като модел. Той може да се сглобява и надстроява с различни мисловни конструкти, които ни помагат да осъзнаем общата устроеност на Вселената и на действието ѝ като единна надчовешка система, към чието знаково разчитане човекът винаги се е стремял. Глобалният вселенски модел дава възможност за различни интерпретации, за обяснение на нагласи и духовни възможности, за съпоставяне на представи и състояния, които отчитат наличието на уравновесеност или нарушеност в системата.

Благодарение на интерпретацията на Тончо Жечев *съзнанието за завръщащия се при рожденитe начала странстващ човек прави от мита за Одисей една от фундаменталните опори на човечеството, което се старае да осъществи движение в хармония със самото себе си, с функциите на Вселената и с въртежа на основните ѝ сфери.*

В тази връзка човешкото поведение, разглеждано като *неотменима потребност за движение*, притежава пребогата биография и много сюжетни наслагвания, положени в руслото на един общ мегасюжет. Ако извадим пред скоби указаната тенденция за „одисеево движение напред към рожденатa Итака“, то интерпретацията на Одисеевия образ и на самата *Одисея* в текста на Тончо Жечев се нареждат сред онези тълкувания, които не просто анализират митичната тъкан, каквато сме я наследили и я знаем до днес, а търсят да открият първоначалните пластове на онова, което „Одисеевият кръг“ е бил, преди да се превърне в архетип на пътника и „опасно да се отдалечи от зададения смисъл“.

Само до това философско-онтологично заключение да беше стигнал авторът на „Митът за Одисей“, пак бихме били възмездени за лутанията и загубата на време в историческото ни пътуване към себе си. Новото качество на митологичната интерпретация у Тончо Жечев свързва текста на книгата с онова основополагащо значение на *Кръга като съвършен израз и еманация на вселенските форми*, познат от хилядолетните древни учения, в които движещите се сфери или мисловните конструкти, с които са обозначени те, биват само и единствено сферични и окръглени в завършеността си. Оказва се, че посоката на основополагащ мит като Одисеевия не е била и не би могла да бъде „напред към пътуването“. Онова важно, фундаментално, което работи в структурата на този мит и в надстройките му, се съдържа в разказа за завръщането и в страстното усилие, по думите на Тончо Жечев, което древногръцкият герой полага, за да преодолее „онова напред зад гърба си“, за да достигне до „онова назад пред себе си“. Одисей тръгва, пътува и обикаля, като всичко туй е бегло маркирано. Истинският разказ започва там и тогава, когато героят понечва обиколно да се завърне, та да получи на финала рожденатa Итака, а не някаква си чужда Троя. Митичният подвиг, заради който го помним, не е онзи, който го е накарал да тръгне и стигне донякъде, а

този, който го движи, за да се завърне оттам. Ако не успее с лявата полуокръжност, нито Одисей си е свършил работата, нито митът за него.

Тезата на Тончо Жечев предлага неизползвана досега възможност да осмислим по нов начин преживяното през последните петдесет години, след Втората световна война. Разширена и развита не само върху собствено българския ни, а и върху целия източноевропейски опит, тази хипотеза ни помага да открием нови пътища и други тълкувания за съвременното йерархизиране на ценностите, такива, каквито те са и каквито се проявиха в поведенческите модели на нежните революции. Защото „Одисеевото" поведение на Новия човек от Източна Европа предлага неподозирани възможности за анализ на ценностите и на поведенческата мотивация в универсални прагови ситуации, каквито бяха указаните революции. Подчертахме, че идеята за кръговото съвършенство е заложена още в индианските учения. Тя е и общото място в съчиненията на иначе така различаващите се древногръцки материалисти и идеалисти.

Преди да се спрем върху последиците от една глобална теза за смисъла на Одисеевия мит обаче, беше необходимо да помислим върху първоначалната му същност, защото големият наш енциклопедист твърди, че в потока на времето Одисеевият мит с прилежащите му функции е бил подменен от мита за Язон и аргонавтите, на който много повече приляга авантюрната история за човешкото пътуване, а не за завръщането.

Сред банализираните твърдения сме срещали и това, че пътят към истината е непряк, понеже до значимите прозрения не се стига лесно. Ние, като бели хора, според думите на великия духовен водач на индианците лакота, сме прекъснали предрождената си връзка с космическото единоначалие и общност и по тази причина смятаме твърдението за баналност. Изгубили сме пътя и спомена за неговата сакрална обиколност и сферичност. *„Когато белите хора говорят* – обяснява Уолъс Черният лос – *техният език идва от мозъка, докато нашият идва също и от Космоса. Нашите думи и изречения са планети, които кръжат около една мисъл или образ. Те се въртят и понякога е трудно да се разбере, че трябва да се гледа към вътрешността на орбитата им. Там се намира истината, която фразите могат да доближат, без обаче никога да успеят да я докоснат или постигнат, защото истината е свещена. Ако се насочите право към нея, тя ви убягва."*[2]

И още: *„В символичната фигура на свещения кръг вие ще откриете всичко, което вашата бяла култура разделя: живота и не-живота, движението и неподвижността, земята и небето, животинското и растителното царство... Затова още сега мога да ви кажа в какво се съдържа цялата философия на Народа на земята – да се запази кръгът непокътнат."*[3]

Тезата на Тончо Жечев практически стига до съдържащата се в Одисеевия мит древна представа за кръговото съвършенство, но без да я извежда по-нататък и без да я показва като една от най-универсалните за всички времена. Кодираният смисъл в тези учения, който упорито ни убяг-

ва, е: не става дума за зависимост на земното от вселенското, а за взаимообвързаност; всичко, което съставлява силата на Вселената, действа в кръг. И тази взаимообвързаност се изразява с две думи: „Свещен кръг", чието значение не бива да приемаме като метафора, понеже то е сакрално.

И тъй – „Кръг, но свещен", и в това си качество трудно достъпен за лимитираното съзнание на земния човек. Оттук следва, че кръговата зададеност на Одисеевия мит е част от общочовешко завръщане, която би трябвало да ни е ясна по предрождение, но тъй като сме загубили пътя, трябва да извървим лявата полуокръжност, за да се върнем в Итака и после отново да поемем на път, в нова обиколка, което ще ни помогне да намерим себе си, без да се откъсваме от Пътя и без да се губим по вселенската карта. Новата обиколка ще ни придвижи напред, като ни върне при изворите на древните, познали Пътя и притежавали съзнанието за неговата сакрална обиколност.

Оттук и важните последици за мисленето ни като съвременни хора, които трябва да осъзнаят, че завръщането е неизбежно, дори когато е нежелано, защото то не е само практическо действие, а преди всичко духовно – уравновесяващо, хармонизиращо ни с функциите на Вселената и с неизбежното търсене на истината.

Одисеевото поведение на новия човек може да предложи интересни модели и непроучени възможности за тълкуване на постмодерното ни светоусещане и прилежащата му поведенческа мотивация, особено когато се намираме в прагови екстремни ситуации, както през 1989 г., когато пластовете се обърнаха. В случаи като този, с „нежната ни революция" и смяна на обществения строй, митът за завръщащия се Одисеев човек предлага тълкувания на различни нива: от дълбинни психоаналитични изследвания до разкриване на стратегически модели и конструкти на мета-ниво. Възможностите за значими смислови разкрития и за напипването на незабелязани или неразкрити досега пластове, както и за улавяне на постефектите, са сред обозримите възможности при осмисляне и моделиране на явлението. Но те естествено „влизат в игра" при определени условия.

„Митът за Одисей" със скромните си сто и петдесет страници буквално взриви блатното спокойствие на обществото ни през осемдесетте години, когато комунистическата идеология и нейните все още неотмиращи апологети твърдяха, че при развития социализъм нямало табуирани теми. Още с първите страници, отпечатани в сп. „Септември", текстът повлече лавина от дискусии, спорове, обиди и хор „Разпни го!", защото се оказа не просто поредното съчинение на тема „Одисей", а преобръщащата философските и екзистенциалните ни представи еретична версия на древния мит. Нещо, което подразни до предела душманите на автора и допълнително ги влуди със съвършено забраненото предложение да се осмисли митът и неговото функциониране не според марксическата теория за спираловидното развитие, а според вселенското разбиране за кръговите цикли.

Тази интерпретация на Одисеевия мит преобърна представите на учения свят не само у нас. Особено силно отекна тя сред нашите емигранти, хората, тръгнали на Одисеев път, които не знаеха дали някога ще се завърнат в рожденатa Итака. Световноизвестният френски професор от български произход Цветан Тодоров преведе част от Одисеевата сага и я помести в престижното литературно списание *Lettre Internationale* (1986, № 10), което излиза в Париж. Проф. Тодоров заяви, че тезата на Тончо Жечев е преобърнала ценностната му система и начина, по който досега е осмислял „завръщането си към родното".

Съвременната хуманитаристика, включително и българската, тепърва ще има да установява как работи истината за този древен мит в динамично променящите се условия и поведенчески състояния, когато паднаха политическите стени, когато емигрираните одисеевци тръгнаха да се завръщат и настъпи време за равносметки.

През праговата 1989 година българското общество се видя разкрепостено. Около него падаха стени и граници, търсеха се спешно нови ориентири и неизползвани параметри, които да ни приведат в съответствие със световното време-пространство. След научената наизуст команда „Напред към светлото бъдеще", която опасно изправи поредния исторически цикъл в нашето следвоенно развитие и го изтегли в магистрална права, българите чуха нова покана. Пак да вървят напред, но този път към демокрация и гражданско общество. И тук възникна въпросът на въпросите. Щяха ли да хукнат ***те*** в онази позната до втръсване посока, която изведе обществото ни толкова далеч и така напред на авансцената на живота, че едва-що не ни сгромоляса в дупката за оркестъра, или Одисеевият модел на завръщането щеше да ни поднесе своите изненади...

Едва след прочита на „Митът за Одисей" ние пределно осъзнахме, че през споменаваните петдесет години до 1989-а нашето общество е било лишавано от реално и мисловно одисеевско завръщане поради много отдалечилото се от Свещения кръг наше линеарно пътуване към светлото бъдеще с прекъсната възвратна диря за затваряне на кръга. Осъзнахме го не само ние, несъстоялите се одисеевци вътре в българското пространство, но и онези, които бяха успели да го напуснат без право на връщане. Тежестите на подобно изгнание за интелектуалците са смазващи, защото хем не можеш да се завърнеш при родната азбука и при читателите си, хем в чужбина не можеш да издаваш творбите си на роден език, понеже там няма кой да ги прочете. Такава самота в световното духовно пространство е по силите на малко хора. За да се утвърдят в приемащата среда и за да хармонизират душевния си мир, някои от тях започнаха да се припознават ту като чужди интелектуалци, ту като космополити, когато им се стори, че напълно са уредили сметката си с рожденатa Итака. Вероятно тук е била скрита голямата изненада, а по думите на Цветан Тодоров – и потресът, когато след прочитането на „Митът за Одисей" става ясно, че *такова нещо – като окончателно скъсване с кореният – няма*. Подобно дългогодишно насилие над личността и ней-

ната идентификация е много опасно за психиката на интелектуалеца и на твореца, защото изправя пред незатворената лява полуокръжност на завръщането онази мисловна и духовна дейност, която Уолъс Черният лос определя като философия на Народа на земята: стремежът да се запази кръгът непокътнат.

Непостижимостта на колосалното усилие да загърбиш своята Итака коментира проф. Юлия Кръстева, споделяйки опитите си да се идентифицира като френска интелектуалка, след това и като космополит.

В едно интервю тя разказва за пребиваването си в България заедно с президента Митеран преди 1989 г., когато делегацията посетила тържествената литургия в храм-паметника „Св. Александър Невски" и попаднала на изпълнението на прекрасния църковен хор, в който тогава пее и бащата на Юлия. Изведнъж почувствала, че земята се люлее под краката ѝ, задушило я вълнение, сълзи се появили в очите ѝ. Тогава си дала сметка, че завръщането в рожденатa Итака може да стане и мимо волята. Няма сила, която би могла да го изтрие, то е част от „космическата ни идентификация", която не бива да осъзнаваме само с езика на ума. В случая на Юлия Кръстева това е френският език, който тя нарича „бащин", за разлика от рождения майчин. Тогава вероятно си е дала сметка, че съществуват категории, „преводими" само на рождения майчин език.

Подобен Одисеев спомен разказва и проф. Асен Игнатов, известният български философ, който живее и работи в Кьолн. Напуснал България преди тридесет години, той най-напред се озовал в Белгия. „Беше около шест месеца след моето бягство от България. Шефът ми в университета в Лувен ме помоли да отговоря на руски език на едно писмо от Москва. Намерих пишеща машина с кирилски букви от факултета по славистика. Когато седнах пред машината и започнах да удрям по клавишите, буквите заиграха пред очите ми. Струваше ми се, че земята под мен се залюля или че съм пил силен алкохол. С кирилските букви в главата ми нахлу един свят, който имаше екзистенциално значение за мен и който бях изтласкал в отдалечени зони на съзнанието си, за да мога да се концентрирам вър-ху изучаването на новия свят, в който се намирах. Буквите на моя роден език бяха символи и вестители на спомени и чувства, на книги и автори, на разговори и приятели, на отминали радости, тъги и страхове."[5]

Одисеевото завръщане чрез езика или лишаването от такава възможност е голяма и важна тема, сама по себе си неизбродна. Но тя е част от задължителните състояния на твореца и не случайно се превръща в разгорещена дискусия, която водят в Париж велики писатели емигранти като поляците Витолд Гомбрович и поетът Чеслав Милош с румънеца Емил Чоран.

С проблематиката „завръщане в Итака" са свързани моделното поведение и реакциите на творческата личност. Но не само на нея, а на движещия се човек изобщо. Това означава, че твърдението на Тончо Жечев за неизбежното завръщане ни отпраща към неподозирани простран-

ства. Излиза, че осведомени или не, ние се оказваме трайно свързани със Свещения кръг на нашето съществуване като част от вселенската истина, понеже тя самата представлява „една въртяща се на мястото си кръгообразна Вечност".

Така стигаме до онзи мит, който бихме могли да наречем мита майка, този за ***кръговото съвършенство*** – общо място и пресечна точка, както установихме, на много философии и религии от древността до днес.

Неизвестен, но плодоносен път е извървяла древногръцката култура, за да узрее у Платон мисълта, че **идеалното движение е кръгово (...), че Началото се събира с края, краят достига своето начало.** За древните божият лик е кръгообразен. Космосът е образуван от сфери, по тях се движи всичко, от което е съставен. **Една въртяща се на мястото си подвижна Вечност.** Това е общото място на идеалистите и материалистите от древността... Или както се казва в апокрифа: „Бог е сфера, чийто център е навсякъде, а повърхността – никъде.[6]

Така можем да открием дълбокото значение на мита за Одисей като производен на мита за кръговото съвършенство.

(...) И в този момент ме интересува одисеевият кръг, сферата, описана от най-прочутия пътешественик, защото, както видяхме, Омир само отбелязва най-крайното отдалечаване на своя герой от изходната точка, маркира описания от него полукръг от Итака до Троя, за да съсредоточи вниманието си върху противоположната сфера, върху обратния път и така идеално да закръгли участта на Одисей и жребия на Одисеевци.[7]

Оттук тръгват и неметафоричните ни основания да говорим за „Одисеев човек" в различни периоди и пластове на човешката цивилизация, а също така и „одисеева извадка" – термин, взет от социологическите изследвания, който може да ни предостави поне хипотетична възможност да обосновем явлението не само качествено, но и количествено, като направим опит да очертаем различни типове одисеевци.

Одисеевият човек, който се движи по земята или се стреми към такова движение, може да ни отведе към едно друго митологично движение, което се явява перпендикулярно спрямо хоризонталното Одисеево придвижване. То представлява полет към небесата. Става дума за летежа на Икаровия човек и за Дедал-Икаровия модел като друг вид движение в духовните пространства на личността, които имат обща отправна точка с Одисеевия. Двата мита, за Одисей и за Икар, всъщност очертават и двата основни типа движение, на които е способен и към които се стреми човекът: хоризонталното движение по земята и вертикалното – към свободата и свободната истина. Щом Одисеевото движение е реално, а Икаровото е духовно, то и двете заедно покриват особено важна част от човешката същност – всестранния и всепоглъщащ стремеж към движение. И както ще стане дума по-нататък, всяко нарушение на тази равновесност, всяко накърняване на Одисей-Икаровата цялост води до познатото

нещастие с Икар, който не успява с восъчни криле да избяга от Слънцето Абсолют.

Преди да стигнем до този въпрос обаче, имаме възможност чрез тезата на Тончо Жечев да сверим сегашната си българска посока на движение с изконната и да открием интересна зависимост. Смятайки се за ученик на големия български учен и мислител, откривам възможности за продължение на неговите разсъждения и за приложение на универсалното му твърдение при обясняването на българското поведение в прагната 1989 година. Както казахме, след петдесетгодишни команди „пълен напред" българското общество дочака 1989-а с нова покана за „пълен напред". В отговор на новата покана българското общество издигна два лозунга на първите си свободни митинги: „За чиста и свята република" и „Искаме си царя".

„За чиста и свята република" е призивът на Апостола Левски и мечтата на поробените българи, която не се осъществява след Освобождението. Несъстоялата се република е национална ценност, датираща от деветнадесети век. А „Искаме си царя" е монархическият лозунг, който визира последното българско царство, приключило със смъртта на цар Борис III преди Втората световна война.

Излиза, че в момента, в който българският социум чу познатата до втръсване команда „напред", той вкупом хукна назад. На пръв поглед внезапното „кръгом" на българина прилича на обърквање и паническо бягство или отказ от демократично гражданско общество. Според Одисеевата теория на нашия голям мислител обаче излиза друго. Усетили при новата линеарна команда „напред" зейналата в краката им празнота, българите тръгнаха назад към лявата Одисеева полуокръжност, която петдесет години е стояла опасно отворена. Безотговорно отведени към някаква далечна и чужда им интернационална Троя и забравени там, с поръката да усвояват чужди ценности, чужди исторически притчи и идеологии, българите се усетиха на прага на катастрофата в момента на новия избор. Видяхме го с очите си: цялото общество, независимо от политическите си пристрастия, вкупом тръгна назад, докато стигне здравата почва на националните си ценности, които пет десетилетия бе принуждавано да загърбва, за да затвори лявата полуокръжност, да свърже Началото и Края.

Тласкано безотговорно към преданост не към националните ни идеали, а към прословутата интернационална дружба, етикирана със съветски символи и болшевишки знаци, обществото ни трябваше да изтрие от съзнанието си за петдесет години онова, което турците не успяха да заличат за петстотин години: да се откаже от идеалите си, да стане атеистично, да забрави създателите на азбуката си, границите и историята на държавата си. Теглейки с мощни тласъци обществото ни към необозримото „напред", комунистическият ред го тласна в тресавище от обърквания и прекъснати връзки, корозира ценностите му, затри себеуважението, съсипа националното самочувствие, изцяло подменяйки го с интернацио-

нална жертвоготовност, табуирайки и практически закривайки цели области от националната памет и езика. Псевдоодисеевото пътешествие „напред“ по времето на комунизма трябваше на практика да изтрие хилядолетната християнска традиция и добродетели, десетте Божи заповеди, човешкото милосърдие, любовта към ближния, чувството за грях и изкуплението му – всичко това беше обявено за отживелица и извадено от контекста на образованието и възпитанието на младите хора.

Ценностно-мотивационният климат, в който се озоваха по-младите поколения след 1989 година, ескалацията на престъпността, агресията на сектите на мястото на напълно разхлопаната и раздвоена църковно-православна институция, показаха резултатите от атеистичното възпитание на едно общество, което бе лишено от задръжките си и започна системно да бърка свободата със слободията.

Последиците от духовното насилие и липсата на алтернатива след падането на комунизма бяха десетките емигрантски вълни, едно одисеевско напускане на Итака не от любопитство и пътешественическа страст, а за препитание. Така ни напуснаха много млади, образовани и кадърни хора, на които обществото би трябвало да разчита занапред. Последиците от тоталитаризма, от предишната изкривеност и бездуховност още дълго ще съпровождат обществото ни, защото те по определен начин са последици от затварянето на българите за половин век и от прекъсването на техния естествен одисеевски път. В тази трудна ситуация известна надежда ни дава фактът, че хукнахме да се спасяваме назад, без да сме се наговаряли, с инстинкта на все още жизнена нация, която предотвратява собствения си духовен колапс.

В началото на осемдесетте години, когато проф. Тончо Жечев публикува „Митът за Одисей“ като самостоятелна книга, идеологическият хор, споменахме, изрева страховитото „Разпни го!“ и книгата беше арестувана по складове и мазета. Изгубили доскоро посоката, четящите хора на България започнаха да преписват текста и той тръгна като апокриф на отделни части и глави, че и на странички. Българското общество се сепна, даде си сметка как е било отведено неизвестно колко далеч пред вратите на някаква не-своя Троя и изоставено там, в кухата затвореност на троянски кон, който всеки момент може да тръгне на кръстоносен поход, повлечен от създателите си Бог знае в каква посока, като ни отдалечи фатално от рожденатa Итака, тази в душите ни.

Все пак съществува определена възможност едно общество като нашето, станало клаустрофобично поради затварянето, да издържи на подобно духовно насилие и на прекъснат Одисеев път. Тъй като **човекът е сътворен като движещо се същество**, щом Одисеевият път е прекъс-нат, остава Икаровият.

Полетът на Икар е свързан с духовното усъвършенстване, породено от необходимостта да се замени реалното пътуване с друго, макар и въображаемо, каквото е по принцип всяко духовно пътуване. Дедал-Икаровият мит ни предлага своята вертикала, но не с щастлив край. Обяснени-

ето за силата на българския духовен потенциал и интелектуални възможности в онези затворени години, както и шансът да се появи книга като „Митът за Одисей“ изглежда най-вече свързан с Икаровата вертикала.

Сега не е трудно да си представим как изконната потребност на човека от движение е разположена между хоризонталата на Одисеевия мит и вертикалата на Икаровия. Стабилността на модела е пряко зависима от равновесността, защото така необходимото равновесие е осъществимо, когато и двата пътя са отворени. Пресичането на Одисеевия път и затварянето му превръщат митичната конфигурация в самоубийствена.

Нека си припомним Дедал-Икаровия мит и да се опитаме да открием друго обяснение за неуспеха на Икар, освен обичайното.

Дедал е атински архитект, който построил Лабиринта – дворец на остров Крит за чудовището Минотавър. Архитектът бил затворен в него, за да не издаде тайната на входовете му. Намерил изход, той излетял заедно със сина си Икар, чиито изкуствени криле били слепени с восък. Икар със своя млад и дръзновен дух полетял високо, устремил се към Слънцето и то разтопило крилете му. Паднал в морето и се удавил. Упоителното усещане за свободен, волен летеж Икар платил с живота си. Летейки право нагоре към Слънцето Абсолют, към Слънцето Истина, Икар е забравил за Свещения кръг, или по-скоро не е подозирал за него. Предупреденото човечество обаче би трябвало да го помни оттам насетне.

Ако човекът можеше да съществува, без да се движи, то Одисеевият мит не би могъл да е толкова жизнен, нито основополагащ, а Дедал-Икаровият вероятно не би бил жертвено-самоубийствен. Сътворен като движещо се същество, човекът е открил необходимата му равновесна система във време-пространството и за по-голяма достоверност я е превел на достъпния му митичен език. Предупредил е, че хармонията между физическото и духовното движение гарантира равновесната изява на Одисей-Икаровия човек. Но ведно със стремежите и възможностите на земния човек за движение и летеж този митичен модел носи в себе си ограниченията, предела и табутата на човешкото можене, така както те са били разчетени и усвоени като знаци на началната митична тъкан и нейната обвързаност с древните учения за устроеност на Вселената. Тази моделна конструкция според нас, с основополагащата си знаковост, е с продължение и прочит в друго пространство и на друго знаково ниво от кръговия Одисеев модел.

Помним отлично, че след Втората световна война Одисеевият ни път бе прекъснат, единствено възможна бе Икаровата вертикала. Повтаряме познатото, за да ни послужи за заключение – че след предоставената на нашето общество възможност да се върне назад, към автентичните национални ценности, то доказа, че си дава сметка за смисъла и значението на „левия полукръг, този към Итака“. Очевидно. Българите не бяха чели напразно забранената книга на Тончо Жечев, нито бяха забравили прочетеното.

Проблемът за завръщането по левия полукръг обаче едва ли има само това проявление като следствие от нарушеността. Неговата фундаменталност предполага да потърсим и други последици.

След „сатурновата" 1944 година българските стремления и духовни опити да се опознае световната култура придобиват споменатия индиректен вид: *искаме да научим нещо за френската, немската или английската култура и история, моля! Там не може да се отиде, забранено е, но книгите са на разположение*. Може да се мечтае тихомълком и да се лети само из духовното пространство. Винаги съм смятала, изхождайки от собствения си опит на невръстна почитателка на френския романтизъм, че дълбокото ми увлечение по „Трите мускетари", „Граф Монте Кристо" или „Пармският манастир" е било свързано в детското ми съзнание с *възможността за движение*, с бясното препускане на героите от тези романи, с тяхната свобода и неограниченост, със способността им да се спускат или да се катерят шеметно, без оглед на граници, терито-рии и държави.

Духовното придвижване без съмнение е нещо важно, но то не може да остане завинаги скрито в личността, в определен момент трябва да се превърне в Одисеев път, в реално движение. Неприложените възможности, непроявеният талант след време започват да тежат поради друга изконна човешка потребност: да се направи избор. Понечилите да се изправят срещу забраните и срещу водещата до клаустрофобичност затворена система на комунистическата идеология обаче непременно получаваха заслуженото. Те се превръщаха в обекти на системата и най-вече на психиатрията. Високо излетелите самотници биваха изпращани в Бездната. Да припомним, че слънцето, към което излита Икар, не е само източник на светлина, то е **абсолют**, от който човеците имат безусловна зависимост. Мъдрецът на Народа на земята, Уолъс Черният лос, вече ни предупреди. По тази причина духовните източноевропейски икаровци потвърждават една колкото обяснима, толкова и разтърсваща закономерност:

Случай първи: през шестдесетте години в българското поетическо пространство заявява възможностите си младият поет комунист Пеньо Пенев. Освен всичко друго, което е създал, за да възпее новото време, той е автор на един стих, от който българската поезия не би могла да се лиши при никакви обстоятелства: „Човекът е човек, когато е на път..."

Дали е съзнавал Пеньо Пенев какво изрича, закрепостен в своя работнически Димитровград, без право да избира свободно дори местожителството си, камо ли да осъществи правото си на Одисеев човек? Алкохолизиран от безизходица и от проблеми, които не разбира, мечтал-недомечтал, вървял-недовървял по строго разчетената география на България, Пеньо Пенев слага край на живота си. Слънцето на комунистическата идеология, от което е така запленен, разтопява восъчните му криле.

Случай втори: живели в Москва двама велики съветски поети: Есенин и Маяковски.

За Есенин в по-старото издание на енциклопедията на БАН четем следното: „Руски съветски поет, свързан през 1913–1921 с имажинистите. В ранните си творби възпява идилично-патриархалния бит на руското село и руската природа. Възторжено посреща Октомврийската революция. Но в творбите му, писани след нея, се преплитат патриотично-революционни мотиви и песимистични и анархистични настроения („Москва кръчмарска“). Възпява социалистическите преобразувания и героиката на революционната борба.“

Защо ли не е отбелязано, че великият Есенин, голямата любов на английската балерина Айседора Дънкан, се самоубива през 1925 година, изпепелен от слънцето на своята революция, която започва да се превръща в крематориум за свободомислещите и неподчиняващи се поети. Разтърсен, уплашен и отвратен до смърт от резултатите ѝ, както и от отношението към имажинистите и всички творци с божествен знак на челото, Есенин напуска този свят, защото подпалената от Лениновите болшевики Русия започва да пари под краката му.

Владимир Маяковски (1893–1930) е записан в същата енциклопедия като: „Руски съветски поет и драматург, участвал в революционното движение. Първите му стихове са под влияние на футуризма. (Внимание, читателю, чети между редовете: който веднъж е мислил като имажинист или футурист, може отново да сгреши!) Революционизира руския стих, въвежда нова поетическа лексика. Създава ярка агитационна поезия, подлага на остра критика буржоазното общество (трагедията „Владимир Маяковски“, поемата „Облак в гащи“, „Флейта – гръбнак“, „Война и мир“, „Човек“ и т. н.).“ Следва познатото ни клише: „Посреща възторжено Октомврийската революция и възпява величието на класовата борба. Следват „Мистерия Буф“, рисунки на политически плакати, разкрива същността на империализма в книгата си „Моето откриване на Америка“. Бичува буржоазната идеология и бюрократизма в пиеси като „Дървеница“, „Баня“, оказва изключително влияние върху съветската и световната поезия.“

В съветските енциклопедии от онова време няма да откриете повече. От биографията на Маяковски, както и от тази на Есенин, са извадени всички неудобни факти, съмненията, мятането, трагичната смърт. Самоубийствата не влизат в бодряшко-възторжените модели на болшевизма. Странното при изписването на биографията му е и друго. То може да е случайност, но за нас е важно. В тези „житейски притчи“ липсва поемата за съветския паспорт, в която Маяковски гръмогласно обявява дуел на целия свят, защото светът в този миг вероятно му завижда: „Четете, завиждайте, аз съм гражданин на Съветския съюз“ – в бял стих, на цяла страница, плакатно поетът обявява изключителната си придобивка, по повод на която си струва да се запитаме дали не е осъзнал нейната парадоксалност и илюзорност. *За цивилизования свят паспортът е документ разрешителен*. Личността го притежава, това е нейният пропуск за Одисеево пътуване в четирите световни посоки.

Съветският паспорт обаче, станал повод за такава оглушителна гордост в поемата на Маяковски, е замислен и изпълнен по съвсем друг начин. Това е документ **забранителен**. Също както и правеният по негов тертип български паспорт, притежател на какъвто е Пеньо Пенев.

Давал ли си е сметка Владимир Маяковски, със своя дори не съветски, а просто московски паспорт, че високата му фигура, видна отвсякъде, предизвикателно размахала по плакатите червения паспорт, *е материализирано въплъщение на една идеология, олицетворяваща не само отделната личност или група от личности, а цяло общество, спряно от движение,* с държавна забрана за Одисеево придвижване? За отговора на този въпрос можем само да се досещаме, защото поредният Икар с разтопени крила слага край на живота си в ужасяващата с процесите си срещу „враговете на революцията" 1930 година.

Всички големи поети самоубийци, приели възторжено комунистическата идеология и безкрайно стъписани от нейната, на практика, човеконенавистна същност, избират да си тръгнат от „такова" общество по собствена воля и поради отчаяние. Ако потърсим в практиката на Източна Европа, лесно ще се убедим, че списъкът на прекършените икаровци след Втората световна война е доста обемист. Вариантите са различни, има случаи като този на полския поет Владислав Броневски, който напуска света поради алкохолно отравяне. И това е било изход, очевидно.

Сама по себе си темата за самоубийствената практика при комунизма е доста обширна и неизследвана. Формулирайки забраната за Одисеево движение като една от вероятните причини за това, си запазваме правото да разгледаме явлението по-обстойно в отделен текст.

До този списък на изгорелите вътре икаровци по право трябва да приложим и този на напусналите одисеевци, които светът зове различно: емигранти, изгнаници. Предпочели нелеката съдба в свободния свят, където никой специално не ги очаква, след „нежните революции" те започнаха да се връщат в рожденатa Итака, нарамили тежкия багаж на собствените си равносметки... Тяхното завръщане, както отбелязахме, има пряко отношение към експлозията на табуирания ред в Източна Европа. Изгнаниците одисеевци са част от непригодните по своята същност исторически, социални и духовни уроци на комунизма.

След всичко, на което бяхме свидетели, а и участници през последното десетилетие, не можем да твърдим, че Одисей-Икаровият модел е резултат само на митична практика. Съвършенството на Кръга е космически обвързано и така ситуирано в универсалното пространство, че е могло да съвмести хоризонталното и вертикалното човешко движение в равновесна система. Поетиката на кръга, рожба на древната философия и мисловност, е не по-малко присъща и нужна на съвременния човек. *Свещеният кръг не е измислен в митовете, а е отразен в тях.* ***Той ни е даден за ползване,*** *за да се завръщаме и да оцеляваме, да не нарушаваме свещеното правило.* Ето защо съвременният Одисей може да се справи със завръщането само ако е извлякъл необходимата поука при

отдалечаването. И ако също тъй е осъзнал, че равновесието и хармонията означават още и мяра, която ни помага да осъществим един по-друг тип завръщане – това към самите себе си.

Именно при въпроса за мярата авторът на „Митът за Одисей" стига до една от парадоксалните си на пръв поглед истини. Тя е свързана с пророческия му коментар за това, колко ще ни липсва мярата в новото свободно битие, когато се видим неограничавани от стени и мрежи. Може да се окаже, предупреждава ни авторът на Одисеевото завръщане, че не сме използвали ценностно натрупаното от Одисеевия мит, а сме усвоили Одисеевия рефлекс и Одисеевия стереотип, а те ни говорят единствено за човека, който напуска, за рискуващия субект. Най-неочаквано точно на това място Тончо Жечев заключава, че Одисеята е Апология на умерността.

Големият въпрос, който човечеството може и да не съзре в Одисеевия мит, ако не е толкова остаряло, че да помъдрее достатъчно, казва Тончо Жечев, е причината, поради която за покровителка на скитника и моряка Одисей от боговете е „назначена" Атина Палада, любимка на Зевса, отгледана в главата му, богиня на мъдростта, а не на авантюризма. Избрана е именно тя, убеждава ни големият наш мислител, защото по негово мнение е единствената, която не би изоставила капризно Одисей край вратите на Троя, разбирайки колко славно е пътешествието и колко е важно да се завърне в рожденатa Итака, като оцелее в царството на сенките и излезе оттам с избистрени сетива за дълбините на онзи непознат нам свят, за да може с просветлен разум да продължи обиколното си изпитание, понесъл ненарушеното съзнание за съдбовността на своя обратен път.

Излиза, че единствено богинята на мъдростта и самата мъдрост в чистия ѝ вид могат да помогнат на одисей-икаровците, поели личен риск. Ако те можеха да си въобразят, а и ние заедно с тях, приликата и разликата между отиването и завръщането, щяхме да знаем всичко за драмата на човешкия живот. Това ни казва авторът на „Митът за Одисей", вероятно без да е имал предвид, че тези думи биха били израз и обяснение и на типичното в едно постмодерно светоусещане, което ни потиска и с което трудно се справяме.

Щом Одисеевият кръг е свещен не защото е митичен, а защото е вечен, нечувано дръзко се оказва за онези посърнали времена предупреждението на автора, който се обръща с настоятелна молба към всички българи да осъзнаят незатворената лява полуокръжност в душите си, завръщайки се при началото: „След първородния грях човекът затвори прекия път към Рая и остави за себе си само обиколния, сферичен, **изкупителен страдалчески** път към блаженото **начало**. Така човешката мъка стига до своята оголена завършеност: „Лама сабахтани", „Защо ме изостави, Господи?". Само от изживяната докрай непоносима мъка на нашата човешка богоизоставеност, от крайния предел на завръщането започват озарените начала, идва победата над невъзкръсната смърт."[6]

И малко по-нататък, след предупреждението, идва същинското послание: „Най-далечното, рисковано, опасно и славно човешко пътешествие ще бъде не към Златното руно и Новия свят, към победата над смъртта, а зашеметяващата обиколка, която ще свърже раждането и умирането във вечен живот, към перихорезата, в **която Бог става човек, за да може човекът да стане Бог**."[7]

Такава ще да е цената на нашето съвременно проглеждане назад към озарените ни начала и вътре в себе си: с Одисей, с Икар, с древната философия на Народа на Земята, през царството на сенките и с лъжливи троянски коне, но винаги в посока към рождената Итака, откъдето и да се завръщат душите ни, накъдето и да ни теглят новите ни пътища.

БЕЛЕЖКИ

[1] **Жечев, Т.** Митът за Одисей. С., 1985, с. 10.

[2] **Рабан, П.** Индиански урок. Разговор с Уолъс Черния лос. С., 1997, с. 77.

[3] **Игнатов, А.** Похвално слово за емигранта. – В: *Изгнаничеството* – драма и мотивация. С., 1996, с. 4.

[4] **Жечев, Т.** Цит. съч., с. 11.

[5] Пак там, с. 13.

[6] Пак там, с. 18.

[7] Пак там.

Клео Протохристова
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Митът за Одисей и утопията на завръщането

Измежду изключително многообразните интерпретации, формирали се в дълговечнатата културна биография на митичния герой Одисей, най-разноречиви са онези, които пряко се ангажират с аспектите на мита, проявени чрез пътуването на героя. Въпреки изявената разнопосочност на тези интерпретации в критическата традиция те съжителстват някак непротиворечиво. Обяснението за това любопитно препокриване на различие и съвместимост между отделните интерпретативни подходи може да се търси с най-голяма степен на вероятност в специфичната многозначност на самия герой. Безконфликтността на разночетенията обаче не е абсолютна. Съществува един момент от мита, спрямо който алтернативността на интерпретациите произвежда активни и непреодолими противоречия. Въпросният семантичен възел се отнася до странстванията на Одисей и представлява следствие от колебаещото се във времето мислене за тях, в съответствие с което ценностният акцент бива поставян или върху мащаба на Одисеевото пътуване и природата му на търсачество, или върху доминиращия в това пътуване и неотклонно насочващ го порив към завръщане. Оттам произтича възможността героят да бъде едновременно виждан като парадигматичен образ както на пътешественика и авантюриста, така и на носталгичния рефлекс.

Отношението между тези два противопоставящи се интерпретативни модуса има своята история, която е достатъчно добре изразена, но поради колебанията в доминиращите аксиологии, представителни за един или друг исторически момент, се оказва често с размити контури и податлива на превратни внушения. Съществува нагласата описаната драма на нетъждествено смислопораждане, присъща за начина, по който се мисли митът за Одисей, да бъде свеждана до работна формула с предразполагаща степен на елементарност и яснота. В резултат на подобна операция тя ни се представя като тристепенна схема, в която е снета еднаединствена и също така лесно обозрима развойна логика. Първият етап в така очертаното развитие се идентифицира обичайно с Омировия епос и се разбира като начално състояние, в което основният семантичен акцент маркира аспекта на завръщането. Като втори етап се посочва последвалата инверсия на мита, в резултат на която Одисей започва да се

мисли като образ на търсачеството и авантюрата. Това антропоцентрично и индивидуалистично пресемантизиране бива отнасяно предимно към епохата на Ренесанса и се обяснява с активния интерес на времето към пътувания и откривателство, както и със самите Велики географски открития. И като трети етап в динамиката на сменящи се интерпретации се вижда вторичната актуализация на разбирането за идентичността на Одисеевия мит преди всичко като разказ за завръщането, мислено като изначално, но преднамерено пренебрегвано в продължение на дълги векове от Ренесанса насетне.

В тази интерпретативна парадигма работи активното противопоставяне между такива могъщи творчески визии за Одисей като тези на Данте и Казандзакис, от една страна, в които героят се явява като дързък и неутолим търсач, и от друга – характерната за поствоенната литература от 40-те и 50-те години на XX век интерпретация на героя, която го представя като войника несретник, страдалчески устремен към завръщането у дома (например в романите на Лион Фойхтвангер и Ханс Носак)[1]. Пак по модела на тази триетапна схема рационализацията на героя се осъществява и в един от най-вдъхновените текстове на Тончо Жечев – книгата му „Митът за Одисей", където странстванията на героя са видени в тяхната подчиненост спрямо импулса на завръщането и така структурираната кръговост на човешкото битие се промисля в магистралните аксиологически ориентири на съвременността, анализирани в съпоставката им – носталгично и донякъде песимистично укоризнена – с останали в миналото морални ценности и устои[2].

Така очертаната схема изглежда непротиворечива със своята симетрична прегледност. Силното ѝ въздействие се дължи на способността ѝ да приласкае в уютното усещане, че с помощта на основните ѝ доказателствени аргументи се възстановява някаква изначална хармония, че дава шанс за припомняне на фундаментална мъдрост, някога много отдавна постигната и сетне несправедливо забравена. Освен другото тезата, която тази постановка не само обслужва, но и априорно имплицира – за Одисеевия мит като мит на завръщането – притежава и магическата сила да убеждава. Защото онова, което според нея ни казва историята за Одисей, е нещото, което и без това желаем да вярваме – че животът ни може да бъде мислен в термините на съвършената кръговост, че краищата, които изглеждат безнадеждно разпилени и разнищени, в крайна сметка могат да бъдат събрани и свързани, че времето може да бъде смирено, а пороят на промените – обуздан. И най-сетне, че винаги съществува някаква наша единосъщност, която ни чака търпеливо, колкото и да се отклоняваме и да грешим, за да можем да се завърнем към нея подобно на Одисей, който след всичките си авантюри ще се озове накрая в родната Итака и при вярната му Пенелопа.

Още по-утешителна е подобна надежда, ако тя идва с ореола на изначална промисъл, като знак за една култура, на която са присъщи пословутите „благородна простота и спокойно величие", колкото и да сме при-

добили съзнанието, че тези идеални ценности са родени векове по-късно от бляна на просветителската идеализация. И още повече ни импонира тя, ако видим собствената си човешка и народностна поставеност като завръщане към това митологизирано блажено състояние, измечтано като някаква споделена културна памет, с която идентифицираме общото си начало (ако не на човечеството изобщо, то поне на Европа).

Представен в подобна оптика, митът за Одисей се оказва носител на една основна аксиологична пулсация, която противопоставя *собствено* и *чуждо*, *дирене* и *завръщане*, посоките *напред* и *назад*, *навън* или *навътре* с редуваща се смяна на ценностните акценти. В една или друга степен рационализирането на древния мит чрез подобна бинарна схема предпоставя „забравянето" на цялата сложност, присъща на самия герой. Одисей обаче е фигура, която изключва каквито и да е еднозначни идентификации. И дори ако все пак, с оглед на фундаменталната роля, която семантиката на завръщането играе в мита за Одисей и неговата Итака, решим да съсредоточим интереса си изключително върху този аспект на пътуването, като задължително предусловие за по-пълното проникване в проблема се изпречва необходимостта от възможно най-пълната реконструкция на контекста, в който тази семантика се е наложила като водеща. Ако „Одисеята" съставлява образцовата и най-представителна версия на мита за Одисей, тъкмо чрез полагането ѝ в един по-широк и в същото време исторически адекватен контекст могат да се открият механизмите, с помощта на които сюжетиката на Омировия епос конструира своето препотвърждение на мита за завръщането. Пак с помощта на подобна реконструкция може да се хвърли допълнителна светлина и върху своеобразията на онази парадигматика на мита за завръщането, изградена най-вече в съответствие с една конкретна негова версия, представяща пътуването на Одисей.

Въпросът за множествената функционалност, присъща на фигурата на Одисей, е общо място в класическата митология и изглежда достатъчно изяснен[3]. В културните традиции на Древна Гърция като качество, което най-адекватно представя Одисей, се мисли неговата многостранност (***polytropeia***). Точно тя прави героя пригодим към множество най-разнообразни интерпретации. Изключително гъвкава и адаптивна фигура при Омир, Одисей се представя от героико-епическата традиция най-вече като майстор в изкуството на оцеляването. Онова, което му помага да се справи с каквито и да е обстоятелства, е способността му да се адаптира към непрекъснатите промени, която на свой ред е предпоставена от двойствения характер на собствената му природа. Той е смел, но и благоразумен; хитър и лъжлив, в същото време и честен; алчен и щедър; арогантен, но и мил; многострадалец, но и човек на радостта от живота; верен съпруг, но и вероломен любовник.

Това многообразие на митичния материал, отложено във фигурата на Одисей, предпоставя нееднозначното възприемане на героя още в гръцката култура. При това разминаванията се проявяват не само между кон-

кретизации, представителни за различните ѝ фази, но и вътре в идеологическата система на отделни културно-исторически периоди. Изявено разнопосочна е интерпретацията на Одисей в литературата от Атическия период, където многообразните характеристики на героя отразяват както хетерогенните, вътрешноконфликтни идеологически реакции на времето, така и собствената неоднозначност на мита[4].

Надеждно свидетелство за множествеността на значенията, съпровождащи фигурата на Одисей в древността, представят някои доминантни повествователни модуси в старогръцката историография, които отразяват мощното влияние на Омировата „Одисея" върху ранните фази от формирането на историческия дискурс[5]. Особено отчетливи подобия с Омировия герой може да бъдат открити в маниера, с който историографите моделират чрез разказа си своя собствен образ. Той им се привижда в контурите на Одисей, който разказва за страдалческото си пътуване пред цар Алкиной. Основните няколко линии, по които се проявява коментираното влияние, показват, че Одисей се разбира предимно като пътешественик изследовател, страдалец, предводител и разказвач (понякога и като лъжец) и това са именно ролите, които ранните гръцки историографи последователно си присвояват. С изненадваща систематичност маниерът на уподобяване, който имплицира своеобразно подражателство и дори съперничество по отношение на знаменития пътешественик и авантюрист, се оказва присъщ на редица историографи, между които и на самия Херодот.

Надеждна основа за по-нататъшното изясняване на многозначността в мита за Одисей предлагат традиционните епитети, съпровождащи името на героя. Измежду десетките назовавания най-устойчиви и най-продуктивни за формирането на геройната му идентичност са ***polytropos*** (многоопитен, много пътувал, изкусен, хитър, умен – Омир, *Одисея*, I, 1; *Одисея*, X, 330), ***polymetis*** (многоумен, богат със съвети – Омир, *Илиада*, I, 311; *Одисея*, XXI, 274), ***polymechanos*** (хитроумен, изобретателен – Омир, *Илиада*, II, 173; Софокъл, *Филоктет*, 1135) и ***polytlemon*** (многострадален – Омир, *Илиада*, VII, 152; *Одисея*, XVIII, 1319; Аристофан, *Мира*, 236; Овидий, *Метаморфози*, Кн. 13).

Водещият измежду тези епитети несъмнено е ***polytropos***, в който равноправно присъстват две значения – *хитроумен* и *многоскитающ*. Така чрез него се проявяват двете базисни характеристики на героя, определени от това, което той е (интелигентността му), и от това, което той върши (измежду множеството активности, които го идентифицират, очевиден обаче е приоритетът, даден на пътуването). Умът и хитростта на Одисей са свръхозначени и чрез неговата генеалогия. Дядо му Автолик, баща на майка му Антиклея, стои в традицията като „велик клетвопрестъпник и крадец" (Омир, *Одисея*, XIX, 396), самият той син на Хермес, комуто помагал във всички хитрости. В отделни варианти на мита Одисей е всъщност син на Сизиф (Софокъл, *Филоктет*, 417, 1311; Еврипид, *Ифигения в Авлида*, 524; Софокъл, *Аякс,* схолии към трагедията, 190), който съб-

лазнил Антиклея преди брака ѝ с Лаерт. За целия род, към който принадлежи Одисей, умът, практицизмът и ловкостта са идентификационни характеристики.[6]

Друг важен акцент в митологичното мислене за Одисей е посланическата му роля, свързана тъкмо с качеството му на човек, „притежаващ умните съвети". За разлика от герои като Аякс, Диомед или Ахил Одисей умее да побеждава не само с физическа сила, но и с хитроумие и сладкодумност. Тъкмо той успява да придума войните, подведени от хлевоустието на Терсит (*Илиада*, II, 244–336). Пак Одисей е избран като един от посланиците, изпратени да преговарят с Ахил (*Илиада*, IX песен). Когато взема участие в дискусиите на съвета, думите му „се устремяват като снежна виелица" и никой смъртен не може да се състезава с него (*Илиада*, III, 221–224). Същият аспект на личността му е акцентиран и в сюжета на Софокловата трагедия „Филоктет".

В мисленето за Одисей по времето на Омир все още е била осезателна една фундаментална за ранната гръцка култура семантична обвързаност, отложена в логиката на самия език. Става дума за проявената чрез старогръцката лексика близост между ***noos*** (ум, разум) и ***neomai*** (завръщам се у дома) – обстоятелство, което свидетелства, че за гърка, чиято ценностна система се ориентира към благополучието на уседналото, стабилно, непроменящо се съществуване, основна мярка за разумност е стремежът да се завърнеш при корените си. Несъмнено логиката на разказа в Омировата „Одисея" обслужва преди всичко тъкмо такава презумпция. Затова и толкова централна е ролята, отредена в поемата на драматичния епизод с лотофагите, където заплашена се оказва тъкмо паметта на героя и спътниците му – онази проява на ума, която в ситуацията на устност се мисли като най-същностна, значима и решаваща. Тази смислова насока на разказа при Омир е ориентирана към ранен културен пласт, отложен в комплексната историческа памет на поемата, който е присъщ само на единия аспект от двойствената природа на гръцката народностна идентичност, а именно – земеделската привързаност към родната земя, към стабилното, не-променящо се битие, регулирано единствено от цикъла на годишните времена.

Омировият епос обаче съдържа и проявява в достатъчна степен и другия аспект от Одисеевото пътуване – центробежните сили на търсачеството, авантюрата и дързостта, които представят доминантната аксиологическа ориентация на йонийската цивилизация, към която исторически принадлежи и епическият певец, идентифициран като Омир.[7] Особено важен в този комплекс от изяви на героя е моментът на хюбриса, защото ако странстванията на Одисей са показани някак все пак преимуществено като наложени от обстоятелствата или конкретна чужда (най-вече божествена) воля, разпънатостта на героя между благоразумието и разрушителната гордост е заложено в собствената му природа. От една страна, готовността му да бъде търпелив и разумен (най-често под влияние на Атина) се явява основна предпоставка за успеха на завръщането в

смисъл на възстановяване на задълго отнетото благо, конкретизирано като богат дом, вярна съпруга и добър син (тъкмо тук работи разбирането за етимологичната сроденост на *noos* и *neomai* – разумност и завръщане). От друга страна обаче, тъкмо гневливата гордост, проявена неведнократно от Одисей (особено пагубно в епизода с Полифем), е решаващият фактор за непрестанните отклонения и пречки по пътя му към Итака. Самото име на Одисей, което произлиза от гръцкото ***odyssao*** – гневя се, свидетелства за склонността му към нарушаване на умереността, гарантираща хармонията на битието. Наречен от Омир „човек на божествения гняв, ненавистен на боговете" (*Одисея,* XIX, 407 и нататък), Одисей бива присвоен и за характерната героична роля на „разрушител на градове" (*Одисея*, I, 2; XXII, 230; *Илиада*, II, 278; X, 363).

Цялата така представена комплексност на фигурата показва, че в нея присъстват две съперничещи и до голяма степен несъвместими смислови доминанти – на авантюрно-импровизационния дързостен модус и на мъдро удържаната нагласа на родова принадлежност и непротиворечива цялостност.

Описаната дотук вътрешна неоднородност и противоречивост, характерна за митичната традиция и препотвърдена от самия Омиров епос, се разгръща в последваща разнопосочност, която отразява всъщност напрежението между първичната митологична представа, от една страна, повелите на наративната логика, заредена от парадигмата на наличните и актуални за конкретния исторически момент повествователни модели, от втора, и произвеждания вторичен мит, от трета. Ето защо е важно да се опише онази мрежа от значения, спрямо която историята на Одисей натрупва своите смислопораждащи възможности.

Както е характерно за героикоепическите наративни конвенции, „Одисея" е произведение с открита композиция. В сравнение с „Илиада", която прекъсва разказа си в един до голяма степен произволен момент спрямо представата за някаква относително по-оцелостена история на Троянската война, „Одисея" изглежда значително по-закръглена и завършена. Втората поема произвежда впечатлението за окончателност както по отношение завръщането на Одисей, така и спрямо възстановяването на благополучието в неговия дом. Ако „Илиада" предполага продължение, което се набавя от други, по-малки по обем епически поеми или от разказа в „Одисея", самата „Одисея" като че ли финализира окончателно събитията от Троянския митологичен цикъл.

Подобно впечатление обаче е илюзорно. Според собствената логика на поемата на Одисей предстои да продължи странстванията си и след момента, когато, завърнал се в Итака, възстановява реда в двореца си, избивайки женихите на Пенелопа. Така поне гласи предсказанието на Терезий от XI песен на „Одисея". Вече отвъд границите на героикоепическата конвенция мегатекстът на гръцката митология предлага също продължение на историята, което Омировата поема съзнателно игнорира. Сведена до основните събитийни моменти, по-нататъшната съдба на

Одисей включва изгонването му от Итака по волята на разгневените роднини на избитите женихи, десетгодишното му отсъствие, през което той отива далеч навътре в сушата, построява светилище на Посейдон, за да се помири напълно с него, жени се за местната царица и накрая отново се връща в Итака. По време на отсъствието му на негово място властва синът му Телемах. Когато Одисей се завръща обаче, Телемах е свален от трона заради предсказание на прорицателя, според което син на Одисей ще стане негов убиец. Появява се Телегон, син, роден на Одисей от Кирка (в отделни версии от Калипсо), който е тръгнал да търси баща си. По погрешка, без да го разпознае, Телегон убива Одисей. След като героят умира в ръцете му, Телегон се жени за Пенелопа, а Телемах отпътува при Кирка (съответно Калипсо) и се жени за нея. Въпреки несъмнената симетрия между женитбите на двамата синове на Одисей, всеки от които се жени за майката на другия, трудно може във всичко това да се открие аксиологията на битието, изразявана чрез хармонично затварящия се кръг на човешкото пътуване и завръщане. В представения по-широк фабулен контекст всяка ценност на житейските стремежи и привързаности в крайна степен се оказва подрита по някакъв удивително уродлив начин.

Ако стъписани от приведените парадоксалистични събитийни развития, изберем пътя на усъмняване в надеждността на тези по-малко популярни версии на мита, които са в една или друга степен маргинализирани чрез вторичното му моделиране при Омир, остава възможността да проверим адекватността на наложената от „Одисеята“ представа за завръщането на героя чрез разчитането на същия сюжет в контекста на определени съдържателни съгласуваности, чрез които гръцката митология е функционирала в архаичната и класическата епоха.

Несъмнено е, че редом с древния сюжет за смелия моряк корабокрушенец поемата помни и приказничния фолклорен мотив за завръщането на мъжа. Пристигането на Одисей в Итака възпроизвежда цялостната парадигма на традиционната сюжетна схема – дългото отсъствие на съпруга, появата му в момент, когато на съпругата предстои да се омъжи наново (или по време на самата сватба), завръщането му като непознат и триетапното му разпознаване. Омировият певец се придържа последователно към опита на традицията, като същевременно и преодолява схемата. Това личи много ясно в трактовката на тристепенното разпознаване, тъй като по белега на крака си Одисей бива разпознат от своята дойка Евриклея, Пенелопа го приема, след като е чула от него тайната на брачното им ложе, а моментът с оръжието е трансформиран в самостоятелна интрига, около която се осъществява епизодът с избиването на наглите женихи.

В семантичните параметри на фолклорната приказнична традиция завръщането е пълно и непротиворечиво. Изисква го логиката на самия сюжет. Тя обслужва без уговорки една много древна, наследена още от времето на матриархата, ясна и непроблематизирана ценностна система, в която домашният стабилитет представя основен ориентир за стремежите на индивида.

С равностойна валидност обаче завръщането на Одисей поражда смисли чрез своята съгласуваност с други подобни митични сюжети. Част от тях познаваме във варианти, представени по-късно от сюжетиката на атическата трагедия, но те имат несъмнено по-дълбоки корени в традицията на гръцкото митологично мислене. Въпреки че на синтагматично ниво завръщанията на различни митични герои от отделните трагедийни произведения изглежда различно, то все пак показва и голяма степен на съгласуваност. Въпреки това обаче утвърдената от традицията интерпретация на трагедийните сюжети акцентира преди всичко върху уникалността на всеки от тях, изразена чрез синтагматичното му разгръщане. Този приоритет на външната сюжетна съгласуваност, който е характерен за възприемането на старогръцките митологични разкази от покъсните епохи, често напълно затъмнява една почти пълна идентичност в парадигматиката на съответните митове и по този начин близостта между тях става неразличима. Същите тези парадигматични съвпадения между отделните митични разкази за завръщането обаче са били до голяма степен осезаеми за традицията, предхождаща героическия епос, и те биват използвани и препотвърдени от Омир.

В една такава перспектива завръщането на Одисей може да се види в съпоставимостта му със завръщането на други герои като Агамемнон и Херакъл – все мъже втйни, които дълго отсъстват от домовете си, извършват множество подвизи и накрая се прибират като победители.[8] Тази връзка се проявява особено отчетливо в традицията на атическата трагедия. Сюжетът на „Трахинянките“ от Софокъл например ползва достатъчно наг-ледно митичния мегатекст, за да представи трагедийното действие като разпънато между две подобни и същевременно противоположни парадигми. Историята, разказана от Софокъл, представя последната фаза от героичния живот на Херакъл. След като дълго е отсъствал от дома си, разтревожената Деянира изпраща сина им Хил да го търси. Междувременно вестоносец съобщава, че Херакъл се завръща като победител и води със себе си пленници, една от които е спечелила любовта му. Деянира решава да си възвърне любовта на Херакъл. Някога, преди много години кентавърът Нес, умирайки, убит от Херакъл, ѝ е оставил като вълшебно средство, с което да пази любовта в семейството си, собствената си кръв. Деянира напоява с нея дрехата, която изпраща като приветствен дар на Херакъл. Оказва се обаче, че подаръкът на Нес е бил замислен като отмъщение. Кръвта е отровна и дрехата, веднъж облечена от Херакъл, се впива в тялото му, причинявайки ужасна агония. Потресен от случилото се, Хил обвинява майка си в убийство, а самата Деянира се самоубива. Херакъл повелява да бъде изгорен, за да се спаси от поредния пристъп на агонията.

Видян в тези най-общи контури, трагедийният сюжет влиза в естествена съпоставка с историята на Одисей, както и с тази на Агамемнон, който след завръщането си от Троянската война бива убит от собствената си жена. Всеки от героите в основния персонажен триъгълник в „Тра-

хинянките“ се оказва обвързан със съответен член от останалите два митични сюжета. Деянира преповтаря в началото Пенелопа като вярна и търпеливо очакваща съпруга, а във финала наподобява Клитемнестра, която убива мъжа си. Хил също е разколебан между двата модела – на Телемах, комуто прилича в търсенето на баща си, и на Орест, в момента, когато трябва да избира между майка си и баща си и е готов да се присъедини към убийството на Деянира, за да отмъсти за Херакъл. На свой ред Херакъл прилича едновременно и на Одисей, и на Агамемнон със скитането си далеч от дома като изпълнител на героични дела и със завладяването на чужди градове. При завръщането си обаче той актуализира само единия модел – на Агамемнон, гордия и жесток мъж, който се прибира, нарушавайки светостта на дома и брачната вярност, съпроводен от по-млада жена, взета и доведена като пленница, но еротично привлекателна и несъмнено предпочитана пред съпругата.

В логиката на тази съпоставка между трите сюжета за митичния мегатекст Одисей се оказва парадигматичен образ на мъжа, който се завръща при жена си сам, неразколебан в моралната си принадлежност. По пътя към дома обаче се случват подозрително проточилите се престои при Кирка и Калипсо, а също така и срещата с очарователната Навзикая – потенциалната Касандра от сюжета за Агамемнон или Иола от трагедията за Херакъл и Деянира. Функцията на изоставените по пътя жени специфично се прояснява от съвпадението между Одисеевия сюжет и историята, разказана в „Трахинянките“, в един много характерен момент. Преди смъртта си Херакъл повелява Хил да се ожени за Иола, което е аналогично на брака между Телемах и Кирка (или Калипсо) в споменатите версии на мита за Одисей. Затова никак не е маловажно обстоятелството, че завръщането на Одисей като добродетелен съпруг се маркира от срещата му с Атина, богинята дева, която по принцип не само се явява фигура със силно подтиснат сексуален и прелъстителен елемент, но и при въпросната среща е специално преоблечена като мъж... Очевидно е, че Омировият текст полага усилия, за да вкара героя си в схемата на предпочетената парадигма на битово-приказничния сюжет, като подтиска други възможни семантизации на митичния материал, налични в мегатекста и заявили за себе си в събитийната конкретика на самата „Одисея“.

Разсъжденията в тази посока могат да се опрат и на друг аргументационен ред. Ако в класическата епоха близостта между трите мита, в които присъства мотивът за завръщането на мъжа, е била неоспоримо валидна и е присъствала осезателно в интерпретацията им чрез една или друга трагедия подобно на начина, по който това се осъществява в „Трахинянките“ на Софокъл, логично е да се мисли, че тя е била наследена от някаква по-ранна и вече експлоатирана идея за смислово препокриване, съществувала още в Омировата епоха. Свидетелство за това, че завръщането на Одисей още в тази ранна фаза се мисли в активна съпоставка с други парадигматични завръщания на мъжа, от типа на тези на Агамемнон или Херакъл, е позоваването на мита за Атридите в началната

част на „Одисея“, известна като „Телемахия“, където е направена експлицитна съпоставка между Телемах и Орест. Тази съпоставка на свой ред вече имплицира съпоставката между бащите Одисей и Агамемнон.

В редицата тълкувания на мита за Одисей изключително като мит на завръщането специфично място заема интерпретацията му от Левинас. В „Следата на другия“[9], разсъждавайки върху въпроса за другостта и защищавайки тезата си, че тя е постижима единствено чрез надхвърляне на рационалните мисловни операции, в параметрите на образцовата непредставимост, Левинас рационализира Одисей чрез съпоставката на неговото пътуване с това на библейския Авраам. Изходната теза на философа се състои в това, че ако Авраам е онзи, който по божествена повеля трябва да напусне родината си, за да не се върне никога, Одисей е парадигматичният образ на завръщащия се. В характеристиките, които предпоставят тази роля на Одисей, Левинас отчита първоначално ума, хитростта и завоевателския нагон. Впоследствие обаче той съсредоточава вниманието си върху други аспекти от фигурата на Одисей – особено на способността му да се адаптира безпроблемно към новите условия и в същото време да не позволи да бъде асимилиран в новата си среда. Като акцентира интеграционната му нагласа, Левинас открива залога за тази адаптивност в нагласата на Одисей да абсорбира другостта и да я приспособява към своето.[10] Така завръщането му престава да бъде еднозначно пътуване назад към родината и започва да означава най-вече пътуване към себе си. Оттам Левинас прави генерализиращия жест да разпознае във фигурата на Одисей фундаменталното своеобразие на европейската мисловност, съсредоточена в своето и същото и неспособна да възприеме другостта освен чрез уподобяването ѝ със своето. Или пътуването (завръщането) на Одисей изразява модела на едно съзнание, което е склонно да присвоява света в цялата му несъщост, за да го пригоди към себе си.

Някъде в границите на тъкмо този мисловен модел, чиито корени стигат до битуващата в Омировата древност нагласа светът да бъде опознат чрез уподобяването му с гръцкото, може да се открие логиката, която е опитомила многообразието на Одисеевия мит и така, присвоявайки и адаптирайки го, е намерила толкова необходимите си основания в произведения, съдържащи персонализиран вариант на мита за вечното завръщане. В това „редактиране“ на митичния материал присъства немалка доза насилие. Защото митът за завръщането е мит на космическото, тъй че той не притежава безспорна валидност в сферата на човешкото. Ако природното всестранно препотвърждава и ни убеждава в ултимативността на кръга, човешката съдба е по-скоро – безприютно и скръбно – положена върху несигурния наклон на вектора. И тъкмо за това необходимостта на хората от механизми за прекъсване на профанното време е толкова силна.[11] Освен ритуалните практики, с помощта на които се опитваме да трансформираме „протегнатото“[12] време в циклично, са ни необходими и разказите, които да подхранят вярата във възможността на вечното завръщане, на неизтощимата наличност и възраждането. Със същата па-

радоксална вяра, с която на всяка Нова година се опитваме да започнем живота си начисто и отначало, се храни и на пръв поглед противоположният импулс да припознаваме жизнения си път като неотклонно завръщане към неизменно същото.

За разлика от Омировия епос, който полага достойни усилия, за да утвърди парадигмата на завръщането към Итака като балансираща алтернатива на други идеологически доминации, модерното европейско мислене, с натрапливата си пристрастеност към своето и същото, упорства в практиката си да рационализира познанието, притежанието и умението изключително в режима на присвояване. Там някъде се крие предпоставката в лицето на Одисей да бъдат разпознавани тъкмо онези черти, които ще го преобразят безконфликтно в конкретизация на възжеланото ни съединяване с началото. Това е съответно механизмът, с помощта на който Одисеевият мит се превръща в утопия на завръщането.

БЕЛЕЖКИ

[1] Вж **Ziolkowski, J.** The Odysseus Theme in Recent German Fiction. – *Comparative Literature*. 1962, № 14.

[2] **Жечев, Т.** Митът за Одисей. С., Бълг. писател, 1985. 172 с.

[3] **Stanford, W. B.** The Ulysses Theme. Oxford, 1963.

[4] **Suksi, A.** Odysseus in Democratic Athens. PhD Dissertation. http://www.ualberta.ca/~asuksi

[5] **Marincola, J.** Odysseus and the Historians.

[6] Одиссей. – В: Мифы народов мира. В двух томах. Т. 2. М, 1982, с. 243–246.

[7] За двата аспекта на старогръцката култура вж **Богданов, Б.** История на старогръцката култура. С., Наука и изкуство, 1989. 292 с. С още по-голяма отчетливост въпросът е поставен и в статията на **Б. Богданов**. Хомо балканикус. – *Съвременник*, 1989, № 3, с. 424–436.

[8] Аргументация за четенето на гръцката митология като мегатекст вж **Segal, Ch.** Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text. Ithaca&London: CornellUP, 1968, 48–74.

[9] **Levinas, E.** En decouvrant l'existence avec Husserl et Heidegger. Paris, 1967.

[10] В тази насока се тълкува постановката на Левинас В: **Ziarek, Krzystof.** Inflected Language: Toward a Hermeneutics of Nearness. N.Y.: State University of New York press, 1994 (главата Semantics of Proximity, с. 65–84).

[11] Логиката на подобно неутрализиране на емпиричното време и историята е подробно изследвана от **Елиаде, М.** Митът на вечното завръщане. С., 1994, с. 48–62.

[12] Формулировката „протегнато време“ присъства в **Елиаде, М.** Цит. съч., с. 187.

Боян Манчев
Нов български университет

Вечното завръщане на Одисей

Националноекзотическият проект на Тончо Жечев

През 1997 г. българската литература е мястото на едно странно събитие: идването (или завръщането) на Одисей. През същата година се появяват две поетически книги и една драма, които споделят сюжета и героя на Одисеевия мит. Това са „На острова на копрофилите" на Златомир Златанов, „Митът за Одисей в новата буколическа поезия" на Кирил Мерджански и „Одисей Периагон" на Георги Тенев. Ако приемем това събитие като симптом, то дали не трябва да мислим Одисей не само като поетическа фигура, но и – доколкото се появява в една и съща национална традиция (език) и в идентичен политически момент – като фигура на национално-политическото?

Но преди всичко: възможно ли е изобщо да отнасяме фигурата на Одисей към проблематиката на политическото, и още повече – на национално-политическото? Не би ли било абсурдно твърдението – каквото именно ще бъде твърдението ми, че фигурата на Одисей е легитимираща фигура на новата българска култура?

Нека започна аргументацията си от по-далеч. Парадигматичната роля на митологическите и историческите фигури на древногръцката култура е безспорна за всеки „класически" национален проект, както и за модерната европейска култура като цяло. Древна Гърция е мислена като автентична територия на инкарнацията на Духа и поради това тя е виртуалният генеричен топос, универсалният архифантазъм на всяка европейска нация. Имайки предвид, че модерната епоха е белязана от идването на един нов универсализъм – абстрактният, философски национален универсализъм, можем да предположим, че новата национална универсалност ще имплицира по необходимост класическите фигури (и съответно класическия фигуративен език) на универсализма: тези на Древна Гърция (конструирането на немската „философска" нация у Фихте и Хегел е парадигматично в това отношение).

От тази гледна точка националният проект на държава, която се оказва непосредствен географски съсед на Гърция, на виртуалния топос и на фантазматичния исторически наследник на тази култура, се оказва твърде сложна задача. Нека не забравяме, че националният проект е винаги огледален, миметичен. Така и националният универсали-

зъм винаги се оказва изправен пред други „партикуларни“ универсализми, което заковава националния проект на границата, обвързва нацията с нейната земя и така поражда Тялото на Родината. От тази гледна точка отказът от миметично съперничество спрямо гръцкия национален проект и приемането на апроприирания като свой от този проект античен модел за база на българската национална идентичност, или по-точно за генератор на фигуративна мощ, за фигурирането, тоест формирането на създаващата се българска нация, е невъзможен[1]. Това обаче поставя под въпрос „онтологическите“ устои на тази нация. Тя не може да се „присади“ върху архетипния модел на европейската универсалност, която се партикуларизира у романските и германските нации. Така легитимационният проект на българската нация се сблъсква с изначално препятствие, непозволяващо достъп до „корените“ на европейската универсалност.

Парадоксът изглежда неразрешим, а самолегитимирането на българската нация според механизмите за самоидентифициране на европейските нации изглежда невъзможно. И все пак от тази ситуация би могъл да се намери спасителен изход. Той се крие във факта, че самият гръцки модел – архификцията на европейската култура, фикцията на „основата“ – съвсем не е единен и лишен от вътрешни разломи. До лицето на Гърция (или ако бъдем по-точни, Елада), люлката на Духа, се изправя едно друго лице, мрачно и заплашително, почти трансфигурирано – лицето на „Другата Гърция“, лицето, което *немският* романтизъм противопоставя на *френския* класицизъм – опозиция, която ще бъде персонифицирана от Ницше във фигурите на Аполон и Дионис. Това второ лице е „Ориентът“ на Гърция – лицето, което вижда и Хьолдерлин в знаменития си и знаменателен за нас поради заглавието си химн „Der Ister“.

Именно това вътрешно раздвоение прави възможна една рискована и изключително значима операция – отъждествяването на България с Другата Гърция, което означава ни повече, ни по-малко отварянето на възможност за един нов алтернативен легитимационен проект за българската нация – за едно ново *произвеждане* на българската нация.

На основата на казаното дотук ще е значително по-лесно да разберем дълбинната структурна мотивираност на избора на фигурата на Одисей от страна на Тончо Жечев като легитимираща българския национален проект. Съзнателното[2] отъждествяване на България с Другото на Гърция, с Другото на универсалната култура се оказва най-благодатната почва за разгръщането на българския *националекзотизъм.* През 1987 г. в прочутата си книга „Фикцията на политическото“ френският философ Филип Лаку-Лабарт въвежда понятието „националестетизъм“, за да обозначи същностната характеристика на философския проект на Мартин Хайдегер. Използвам това понятие по-широко, следвайки импликациите на самия Лаку-Лабарт, за да обознача базовия европейски онто-политически проект, чиито корени лежат именно във фундамен-

талната Платонова идея за моделиране, *фигуриране* на Града – скулптирането на социалното тяло като естетически обект, което същевременно е въплъщаване на една идеална трансцедентност – идея, водеща логично към концепцията за политиката като изкуство, не случайно получаваща експлицитен израз, както не пропуска да отбележи Лаку-Лабарт, и през устата на Йозеф Гьобелс. Понятието *националекзотизъм* въвеждам очевидно по аналогия с Лаку-Лабартовото понятие *националестетизъм*, за да обознача противоположната идеологическа тенденция. Тя, описана отново в Платоновия регистър, ще изглежда така: вместо подчиняването на тялото на Града на ейдоса, което е определящо за националестетическата идея, при националекзотизма, напротив, откриваме съпротивата на материята срещу формиращия ейдос, в случая – срещу фигуриращия гещалт на универсалната западна култура, пространство на трансцендентното, както Платоновия свят на идеите, осмислено по тази причина като външно и заплашително. Казано по-банално, националекзотизмът вярва, че за да спаси идентичността си, националната култура не трябва да позволява да бъде формирана според калъпа на „европейската". Такъв именно, както е добре известно, е идеологическият патос на Тончо Жечев.

Националекзотическият проект на Тончо Жечев представлява организиращ център на цялото му творчество и се проявява особено ясно в дебата около „Диви разкази" на Хайтов през 70-те. По-късно той е изложен в предизвикалата не по-малка полемика студия „Митът за Одисей". Именно в нея Жечев открива фигурата на Одисей като възможна легитимираща фигура на българската национална традиция, или по-скоро като фигура на завръщане към традицията – завръщане, без което националната идентичност е невъзможна. Появата на текстовете на Жечев е безспорно свързана с вътрешната идеологическа и идентификационна криза на епохата, чиито симптоми са културната политика на Людмила Живкова и налагането на *тракийския мит*. Този „тракийски мит" представлява де факто проект за „преоткриване" (равносилно на ново „присаждане") на корените на българската нация – привидна тенденция към деевропеизация (свързана с политическото отваряне към страните от третия свят и най-вече от Далечния изток), която всъщност несъзнателно цели реконструирането на травматичната поради своята недостатъчност европейска идентичност на българската нация не като „периферна", а като „централна", тоест преосмислянето/пренаписването на българската (или вече трако-българската) култура като люлка на цялата европейска цивилизация. Именно чрез новото си самоидентифициране като наследник на тракийската култура българският националeн проект открива забуления път към отъждествяването с Другото на Гърция, с другата гръцка – *Дионисовата* (тоест „тракийска"!) култура. И ако излаганите дотук тези могат все още да будят известно недоумение, ще оставя на Тончо Жечев, чрез един патетичен идеологически пасаж от „Смъртта на Лебеда", да свидетелства необоримо за съвър-

шено съзнателния стремеж за присвояване на символната мощ – мощта на универсалното – на „Другата“ Гърция от българския национален проект:

Ситите сидонски деви – каза с горчив смях – от своите цветни поляни се ужасяват, като чуят – Балкани, Балкани, представят си нещо тъмно, диво, буреносно. Горките, те не знаят или са забравили, че не другаде, а в огромна южна полоса на същите тия Балкани е люлката на човешката култура и едва ли има на картата на малкия вече земен свят по-светла точка, на която без колебание може да се посочи като извор на светлина и за Севера, и за Изтока, и за Запада. Нашата собствена принадлежност и приобщеност към тази светла точка на земята е вън от всякакво съмнение след Кирила и Методия, тя ни принадлежи толкова, колкото принадлежи и на съвременните гърци. Наше национално нещастие е, че в началните етапи на Българското възраждане трябваше да се отграничаваме културно, да кажем, да се браним от националистическата и културна експанзия на възраждащия се гръцки народ, който в мегаломанията си се писа единствен наследник на елинската цивилизация, след като тя вече принадлежеше на тях не повече, отколкото на германците, на нас, на човечеството. Сигурен съм, че ако заплахата за нашата нова културна самоличност в епохата на формирането на нациите идваше от мюсюлманите, от немскоезичния или от католическия свят, ние щяхме да се опрем на старото си наследство, включително на това от елините и Византия, да се обърнем и облегнем на тях. И с тези по-дълбоки и широки корени вече нямаше да можем да говорим за прекъсване, за забавено и за ускорено развитие на нашата култура, нейната съдба щеше да е друга.[3]

В тази перспектива се самоналага въпросът за избора на фигурата на Одисей от страна на Жечев – парадоксален поради факта, че в съпротивата срещу формиращия западен ейдос Жечев избира негова архетипна фигура, чрез която персонифицира своя носталгичен зов към автохтонното, към *земята* – в смисъла на Хайдегер. Как да си обясним този парадокс? Не са ли фигурите на тракийските богове и герои – Дионис и Орфей например – далеч по-подходящи? Дионис като че ли остава идеалната фигура за националезкзотическа експлоатация – именно той е божеството с хтоничен ореол, което се съпротивлява срещу формиращия ейдос; именно той, Богът на ексцеса и безформеното, персонифицира съпротивата на материята. Но Жечев, бидейки, от една страна, хипнотично привлечен от фигурите на безформеното – топлината, кръвта и утробната слуз (такъв е симтоматичният със своята регересивна образност метафоричен регистър на Жечев), се съпротивлява с цялата си идеологическа енергия на *екстасиса*, на прекрачването на границите. Новият герой не трябва да поставя под въпрос стабилността на границите, с други думи, Тялото на Родината. Ето защо у Жечев икономията на жертвената сакралност налага редуцирането на екстатичното, патетичното, жертвено-сакралното. То трябва да бъде приглушено, подслонено, сгушено в регионалната си битийност. У Жечев не ще открием (вече) нито Ботевата, нито (все още) Хайдегеровата *изстъпленост* (както можем да преведем буквално старогръцкото *екстасис*). Парадоксално, основното качест-

во на Одисей според Жечев е *умереността*: „В известен смисъл всички подвизи на Одисей могат да се схванат, разберат и оценят като човешка борба за мяра, война с извънмерното, чудовищното, хипертрофираното в една или друга посока, с нечовешкото у човека, с циклопите и циклопичното у нас."[4] Именно това качество – умерността, свързано с предпочитанията към *стабилните* форми, е върховен израз на българския „народностен гений": „Любовта и органичното предразположение към мярата са в основата на предпочитанията към закръглените, издръжливи, преизпълнени, но със здрави граници форми, чужди както на безначалието и безкрайността, така и на празното съвършенство на геометричния кръг. Нашият гений е бил и ще бъде гений на умерността."

И все пак, недостигайки до съзвучие с Хайдегер в метафориката на *отвореността*, на *разкриването*, изборът на Одисей като емблематичен герой има хайдегериански импликации. В разрез с хилядолетната европейска традиция, за която Одисей е архетипният герой на странстването, на реенето из архипелага, на оттласкването от мястото – Одисей мигрантът, Одисей номадът, Жечев ще го мисли като архетипна фигура на завръщането: Итака, според неговите собствени думи, е по-важна от Троя. Именно отдаването на приоритет на *epistrofe* – на завръщането над заминаването, е характерно и за късния Хайдегер. Ясно е, че завръщането – Вечният Възврат – е космическата фигура на идентичността, битийната тавтология на *да бъдеш Същият*.

В избора на Одисей прозират и еклектичните философско-исторически влияния върху Жечев – през призрачните сенки на Ницше и Шпенглер той гледа назад към кръговете на Вико и бленува заедно с него за Златния век, но за един локален, регионален Златен век. Този Златен век не съвпада с националестетическата фикция за Симеоновия Златен век, не – той е век на безвремието, на предкултурното и племенното – векът на „родовата автаркия", ако използвам един израз на Златомир Златанов – векът на планинските утроби, на стадата и фолклора. Златният век на Жечев не е нещо повече от буколически мит, който се опитва да легитимира една, макар и скромна, все пак *съвременна* европейска култура и едно донякъде модерно (доколкото социалистическият проект в своята споеност с антимодернистките уклони на всеки тоталитаризъм остава все пак проект на модерността) общество. Един мит, чиято идеологическа проекция обаче не остава без последствия. Същият проект, но в една много по-безвкусна форма, се превръща в най-лесния инструмент за институционално регулирана културна самолегитимация в последните десетилетия: можем да мислим за безвкусния кич, до който се свежда медийната проекция на тази рудиментарна идеология, кичът, който неумело се опитва да изрази трибалната оргиастика на заедността. А употребата на митовете на/за патриархалната задруга като легитимиращи модели в култура, която нарича себе си „европейска", е не само безвкусно и нелепо, но и опасно.

Днес въпросните легитимационни митове продължават да съществуват в рудиментарна форма и да бъдат използвани по инерция: жанрът

на *треноса*, на ритуалния плач за кризата и загубата на „традиционните" ценности и идентичност неизбежно се вписва в тази *митическа инерция*, ако мога да я нарека така. Причината, разбира се, е, че от романтизма насам митът е върховният инструмент за хомогенизация на общността. В този смисъл митическият инструментариум, „митификацията" на общността представлява сърцевина на националния проект. Но крайния и неизбежен резултат на това проектиране на митове върху общностите, тоест *фигурирането* им като хомогенни и свещени, откриваме в чудовищните исторически събития на отминалия век – събития, отварящи непреодолим разрив в самото сърце на историческото, смразяващи го. След този разрив имаме само една, всъщност *необходима* възможност: откриването на нови общностни *възможности*, на нови модуси на *съществуване заедно* отвъд митификацията, хомогенизацията и сакрализацията.

БЕЛЕЖКИ

[1] Примерът, даден от просветители като Селимински, Фотинов, Пърличев, Априлов, е достатъчно красноречив.

[2] За това, че отъждествяването на България с Другата Гърция е съзнателен идеологически жест, свидетелства изключително красноречиво и друго произведение на Тончо Жечев – „Смъртта на Лебеда" (Вж **Жечев, Т.** Лебеда и смъртта. С., 1994, с. 153–154).

[3] Цит. съч., с. 153–154.

[4] **Жечев, Т.** Митът за Одисей. – В: *Жечев, Т.* Цит. съч., с. 302.

Димитър Кирков

Страст и просветление

„Историята и теориите на един Пигмалион“ от Тончо Жечев

Литературният критик и историк Тончо Жечев написа художествена повест – дълбока и страстна творба, която бе прочетена с изненада от едни, с удовлетворение и любов от други, а навярно е имало и трети, които с предварително злорадство са очаквали да видят провал, назидателна безпомощност у критика, дръзнал да прекрачи неприкосновената според тях граница с художествената проза. Тези последните са останали измамени. Тончо Жечев е опровергал представите им, отхвърлил е един разпространен и закостенял у нас възглед, че всеки неуспял поет или белетрист може да се занимава с критика, но за критѝка пътищата към художественото слово са веднъж завинаги и безнадеждно затворени.

Причините за подобни възгледи не изглеждат особено разнообразни, на повърхността тук веднага се дочуват въпросите: „Ти, критѝко, който си дамгосвал художника за неговите слабости, който си изисквал и насочвал, ще посмееш ли да стъпиш на чуждата територия, да узнаеш творческите му мъки и да покажеш как се прави изкуство? Ще имаш ли наглостта да повториш несполуките, които цял живот си сочил с пръст? Ще поемеш ли риска да бъдеш осмян и разобличен там, където си изглеждал неуязвим? И не те ли отделят с непристъпна черта от писателя приетите вече твои отговорности, вътрешната ти обвързаност и лични способности?“ Тези въпроси имат основания и отговорът им от страна на критика е свързан с мъчителни самопреценки и немалък творчески кураж. И острота на въпросите не зависи единствено от неговата индивидуална дарба, макар тя да е определяща, а и от много други фактори като националните културни традиции, литературните нрави, инерцията на мисленето, които съвсем не са насърчителни. Ако критикът влезе като автор в сферата на художествената литература, той винаги носи със себе си предварително бреме, дълг по рождение. Изборът му в случая не е лек, ако не е лекомислен. Очакват го спонтанна скептичност, неизбежно недоверие, един разбираем психологически и морален отпор. Всичко това лесно може да доведе до подценяване или провал, но то влиза и в цената на евентуалната творческа победа, на успеха, постигнат с голямо душевно напрежение.

Преднамереното отношение към подобни – извънредно редки опити у нас, има обаче и по-дълбоки подбуди, произтичащи от едно разпокъса-

но, ограничено естетическо съзнание, което отразява в себе си художествената действителност по същия разпокъсан и ограничен начин. То е поставило непреодолими прегради между различните области на прозаическото творчество, диференцирало ги е формално, специализирало ги е според няколко външни критерии и всичко, което не отговаря на тях, се отпраща със снизхождение към периметъра извън изкуството. Така и на хилави белетристични съчинения се приписва някаква жанрова стойност, а ярки произведения на прозата се характеризират под знака на съмнителната чистота и на незаконната им връзка с изящната словесност.

А понятието за прозата в своя действителен и дълбок смисъл има много по-широки естетически граници. И в световната, и в българската класика са известни множество творби, които нямат претенцията да са „чиста" белетристика, но играят първостепенна роля в историята на прозаическото изкуство и оказват огромно въздействие върху читателя. Без да отиваме твърде далеч, ще напомня, че в нашата литература едно от тия произведения е „Записки по българските въстания" от Захари Стоянов, години наред премълчавано, подминавано, пренебрежително подбутвано тъкмо от позициите на един квазиестетизъм, на едно разпокъсано, ограничено художествено съзнание, което не е допускало да зачисли този образец на българската проза към изкуството. Още повече, че самият Захари Стоянов не се е числял към никоя белетристична задруга, а е бил някакъв си вестникар, политик, бивш хъш и дори като личност е било трудно да бъде преглътнат от пишещите братя.

Случаят със „Записките" е история, но въпросният квазиестетизъм още не е отишъл в историята. А според него критикът трябва да си знае работата, тоест да раздава текущи оценки, да похвали едного и да смъмри други, да подрежда внимателно имената в йерархията (художествена и най-вече друга), да отбелязва рождения ѝ юбилей. Разбира се, оценъчно-оперативната дейност на критиката представлява една от основните нейни функции, но обществената ѝ роля съвсем не свършва дотук.

Като се опира на художествената реалност, като прониква в нея и я интерпретира, критиката е призвана да разгръща и обогатява намерените тук духовни ценности и да създава нови, да формира идеи, да изгражда свои осмислени възгледи за човека и света. Това е едно от нейните високи предназначения като изкуство на словото. И както другите литературни жанрове се обръщат към първичната, „сурова" действителност, за да я пресътворят и превърнат в нов естетически свят, така критическото изкуство има пред очите си и този нов свят, и породилия го живот, за да постигне своите хуманистични ценности и своето специфично влияние. Изпълнявайки тази задача, критиката влиза в най-интимни връзки и с действителността, и с изкуството, като сама се превръща в изкуство, в критическа проза. А критическата проза е в състояние да овладее и одухотвори най-широк кръг словесни форми. Тя не може да живее в сковаващите рамки на няколко жанрови трафарета, нейната вътрешна природа я изпълва с копнеж по експеримента, със стремеж към разнообразие,

към обединяване и сливане на критическата рефлексия и образното схващане на света, на философското обобщение и съществуването на конкретното. Насочена към своите идейно-художествени цели, тя руши жанровите прегради, постига неочаквани превъплъщения, свързва в нови духовни феномени явленията от изкуството и явленията от живота. Това е един от пъ-тищата, по които критическата проза постига и своето голямо социално значение, защото тя печели вниманието на същата читателска аудитория, на която разчита изобщо литературата.

Мисля, че творческата дарба на Тончо Жечев отдавна го води към такъв тип изкуство на словото. Дори в традиционните критически жанрове, в своите статии, портрети и интерпретации на отделни произведения той успява да превърне художествените идеи, разнообразните естетически ценности в герои на една нова драма на духа, където те заживяват под напора на творческата енергия на критика. Идеите, произтичащи от анализ на литературата, не могат да останат в абстрактен вид, те имат свое поведение и своя съдба. Тончо Жечев ги насочва към нови житейски области, проверява ги и ги обогатява в сферите на социалната практика, на морала, на историята, в своя личен духовен опит. И най-отвлеченото бива персонифицирано, въображението създава оригинални ситуации, в които общото се въплъщава в неподозирани образи, разширявайки своя философски терен и постигайки същевременно пълнота и непосредственост на внушението.

Тази склонност към универсално осмисляне и пластично обхващане на вълнуващата го проблематика бе разкрита великолепно и в „Българският Великден". Да си спомним как там едно литературно произведение, поемата „Изворът на Белоногата" от Петко Славейков, бе щастливо извадено от сферата на строгите литературноисторически характеристики и бе превърнато в равноправен герой на драматични житейски събития. Животът на поемата бе откроен с многобройните си и понякога неочаквани страни – от зараждането на мотива в недрата на народната душа, като дълбок израз на самосъзнанието му, до онази богата художествена картина на есенната нощ сред полето, когато майката на автора рецитира творбата, свързвайки и себе си, и слушателите си с най-съкровените разбирания и копнежи на българина. Онова, което искам да подчертая в случая, не е само майсторското естетическо тълкуване на поемата, а проектирането на нейната същност върху историческите явления, върху народопсихологията, върху нравите на времето, така че тя става сякаш живо действащо лице, пряк участник в низ от духовни и социално-политически събития.

Замисълът на всяка художествена творба е свързан със сложен комплекс от вътрешни подбуди, от силни индивидуални изживявания, от емоционални и идейни потребности. Без съмнение те са съществували и у Тончо Жечев, но реализирането им е пряко обусловено от неговия вече разгърнат литературен талант. Ето защо „Историята и теориите на един Пигмалион" е необичайно, но не е случайно явление. Онова, което е до-

лавяно преди у критѝка като предпоставка, като лични заложби, понякога като смътен копнеж, тук е стигнало своя открит и завършен вид. В своето развитие Тончо Жечев е направил откровената и решителна крачка в сливането на прозата и критиката, на образно-пластичното схващане на живота и неговата философска интерпретация. Тук са сближени светът на изкуството, в който централно място заема митът за Пигмалион – многократно пресътворяван в историята на литературата, и душевният свят на съвременния човек, неговите възторзи и страдания. Съединена е една индивидуална съдба със съдбата на онзи траен и дълбок мотив в хилядолетната култура на човечеството, който намираме найнапред в древногръцката митология. Така всичко, което би изглеждало частно, инцидентно, тясно интимно у героя, получава обемност, умножава се по огромния човешки опит, съхранен в изкуството, и достига своята действителна широта и значимост. А митът за Пигмалион, както и множеството литературни образи, мотиви и реминисценции, вплетени в повествованието, се превръщат в част от душевността на героя – не само обект на наблюдение, а и негова същност, заживявайки в съзнанието на този днешен човек своя истински, безсмъртен живот. Художественото въображение тук върви ръка за ръка с литературния факт, пластичното изображение е неотделимо от философския размисъл и тъкмо този органичен синтез представлява едно от съществените естетически достойнства на творбата.

Повестта „Историята и теориите на един Пигмалион“ е посветена на любовта и е написана с любов. Нейната сюжетна схема не е сложна, композицията също се основава върху повтарянето на еднотипни епизоди, а това се дължи на един всепроникващ монологизъм, който определя и развитието на художествената идея, и външната форма на произведението. Тончо Жечев не се е опитал, за съжаление, да постигне фабулна изобретателност. Композиционните връзки, както между събитийните епизоди, така и в развитието на идеите, не са достигнали онази степен на художествена целесъобразност, когато стават незабележими на пръв поглед от възприемащия, но обогатяват всеки следващ момент с внушенията на предишните. В преходите между епизодите се долавят пукнатини, през които не винаги са прехвърлени здрави мостове и това е наложило едно скокообразно движение на разказа. Но релефът на същинското повествование е много по-разнообразен от видимото на повърхността линейно движение на действието. Този релеф се изменя в зависимост от напрегнатото редуване, от острото съчетаване в разказа на равносметки и естетически прозрения, на художествени съпоставки и мъчителни лични спомени, на трагични преживявания и изстрадани душевни просветления. Така в рамките на монологизма темата за любовта получава многостранно разкритие, пестеливото движение на събитията е компенсирано от многопосочно движение на идеите, от динамично разгръщане на чувствата и това затъмнява, отпраща на заден план споменатите белетристични несъвършенства. В повестта на Тончо Жечев не са използвани

някакви смайващи разказвателни похвати, понякога действието е затруднено, но произведението излъчва духовна енергия, наситено е с неподправена страст и сила на обобщенията.

Основният повествователен подход тук е разказ в разказа. Възрастен професор по археология, работещ в Кипър, се среща случайно на острова със сънародник, българин, кинорежисьор по занятие, дошъл също да върши своята работа, да прави филм. Професорът чувства настойчива потребност от слушател, пред когото да излее душата си, и в течение на няколко вечери разказва на новия си познат за радостите и агонията на своя отдавнашна любов, а също – и мита за Пигмалион, роден под кипърско небе. Професорът оставя на младия човек и една тетрадка, в която е записал същите истории. И ето, след смъртта на стареца режисьорът споделя това разтърсило го преживяване.

Ролята на този герой – слушател и разказвач, изглежда спомагателна, но всъщност образът му не е така пасивен. Режисьорът идва на острова с една готова лъжа, добре осмислена и спокойно приета от него. Той ще снима някаква пищна и блудкава любовна история, нещо, което много ловко „размазва границите“ между изкуството и рекламата. Героят ясно осъзнава, че това е измама, имитация, пошъл кич, но осъзнаването още не значи съпротива. Твърде слаби са сигналите на разума, за да повлияят на неговото поведение, защото всъщност режисьорът е частица от онази лъжа, която се опитва да оценява от дистанция. Той и другарите му се назовават „хора на изкуството“, но тяхното действително отношение към художественото творчество е, че те консумират живота под прикритието, че правят изкуство. Всъщност те живеят, продавайки и предавайки изкуството. Режисьорът и неговият колектив приличат в това отношение на художника от един анекдот, на когото било поръчано да нарисува натюрморт, но той побързал да изяде предоставените му плодове и така не успял да създаде картина. Подобно консуматорство изглежда грубо до наивност, но същността му не е така елементарна, а сочи една от крайните степени в деградацията на изкуството и на ония, които го правят. И особено зловредно в случая е не толкова унищожаването на самото изкуство, колкото разлагането и опошляването на житейско-духовните ценности, омърсяването на ядрото на живота.

Този първоначален облик на режисьора е очертан бегло, но достатъчно ясно, за да изпъкне конфликтното напрежение между неговото „битие на художник“ и възгледите на професора. Още първата вечер, говорейки за класическите времена, археологът казва, „че е важно не да се прави изкуство, а животът да се превръща в изкуство“. Ако пък режисьорът се решеше да формулира откровено схващанията на своята среда, да отмахне високопарните прикрития, които им създават приличен вид, той сигурно би отвърнал тук, че важно е не животът да се превръща в изкуство, а изкуството да се превръща в удобен за консумиране житейски продукт.

Младият човек усеща неприятното за него противоречие. Искреността, спонтанното отдаване на чувствата, патосът на професора го смуща-

ват и той дори се колебае дали да се яви на втората среща. В сърцето му вече е останал „лек прашец нагар“, той се бои от чуждото влияние, което може да го извади от равновесието, да промени удобното, безбурно и безпроблемно течение на неговия душевен живот. И въпросът не е само до противопоставянето между младостта и старостта, както в първия момент си мисли режисьорът. Истината е по-горчива и той сам стига до нея. Разголването на една лъжа и въздействието върху другия да се изтръгне от измамата, макар да е несъзнателно, както е в случая от страна на професора, винаги е свързано с болка и напрежение, което поражда чувството на неприязън и съпротива. Режисьорът преминава през тия чувства. Но всяка вечер, постепенно и властно, той е притеглян към истини, които или не е подозирал, или не е искал да мисли за тях, или ги е смятал за нещо овехтяло, старомодно, отдавна изчезнало от делника. В крайна сметка това го пречупва, кара го да строи нови житейски планове, да се подготвя вътрешно за решителното дело на своя живот – един нов филм, в който сниманата в момента лековата историйка ще бъде контрапункт на действителни духовни ценности, на великата радост и парещото страдание на голямата любов.

Това са мечти, може би неосъществими блянове, които старецът не е целял и за които нищо не знае. Но мисля, че продължителното ни спиране пред наглед второстепенния образ на режисьора е оправдано, защото чрез него се разгръща една от главните художествени идеи на повестта: той всъщност е проявителят на познанията и страстите на професора. И както в древността Пигмалион с ръцете си на ваятел е превърнал същността на своя живот в изкуство, в един от легендарните и най-прекрасни паметници на любовта, така професорът със своята изповед съгражда в душата на режисьора своя малък неръкотворен паметник на любовта, подготвяйки младия човек за изразител и инструмент на нещо по-голямо, отколкото той е бил и отколкото е мислил, че може да бъде.

Мащабите тук наистина са различни. Митът за кипърския цар е повлиял върху цялото човечество – разказите на стария професор влияят върху един човек; в първия случай е намесен промисълът на боговете – в другия срещаме всичко банално, прозаично и унизително, което може да даде тъй наречената „извънбрачна връзка“; легендата е дарила Пигмалион с чертите на гениален първосъздател – професорът не е съвсем обикновен човек, но съзнанието му е предимно рефлектиращо. И още множество подобни разлики биха могли да се установят, ала заедно с тях не намираме ли едно по-дълбоко единосъщие, една обща линия, свързваща личното изживяване и надиндивидуалния опит, конкретното и идеала? Не достига ли режисьорът сърцевината на мита именно чрез страстите и просветленията на професора? Нима младият човек не става така брънка от една верига, отвеждаща в глъбините на времето и обещаваща неизмеримо продължение? И минавайки по два различни пътя, не се ли изправяме и ние пред една и съща черта, от която нататък животът се превръща в изкуство? В крайна сметка професорът разкрива тъкмо това

пред своя слушател. Той го издига в полетите на любовта и го смъква в ледените пропасти на разочарованието, облъхва го с пронизващо щастие и люта болка, въвежда го в онази гранична област, в която емпиричните изживявания се докосват до идеала, а всичко временно и крайно сякаш само се стреми да се прелее в непреходна духовност, в непроменими душевни ценности.

Тончо Жечев подхваща темата за любовта с един скрит цитат от Дебеляновото стихотворение „Елегия", настройвайки възприятията ни по неговия дълбок тон. Изображението на кипърския бряг внушава усещанията за древност, за първоначалност на нещата, за прастарата връзка на човека и природата и в тази художествена атмосфера разказът за любовта на Пигмалион възниква естествено със своята класическа простота и прозирна чистота на картините. Всеки път, когато професорът се обърне към митологичните образи, неговата напрегната интонация се успокоява, вътрешното му чувство го кара да намира хармонични съчетания, завършеност, яснота на характеристиките. Без съмнение, това са едни от най-хубавите страници в книгата. С бистър художествен изказ са обрисувани ведрата зрелост на Пигмалион, пищните процесии по улиците на Пафос в чест на умиращия и възраждащ се бог Адонис, религиозният екстаз на тълпата, нейните плачове и смях, сълзите и песните ѝ. Пренаситеното от багри шествие на цветята, писъкът на флейтите, магията на ритуалните танци се сливат в едно пестеливо, но ярко изображение. И в тези дни, когато семето умира, за да роди, когато се извършва великото зачатие на природата, Пигмалион среща Астия – незнайно как появила се в Пафоското царство и като видение незнайно къде изчезнала по-късно, сякаш щедър дар и мъчително наказание от боговете. Тържеството на тяхната любов е частица от всенародния празник, зараждането ѝ изглежда неизбежно като природния кръговрат. Тази любов дарява Пигмалион в залеза на живота му с нечакана божествена хармония между най-дълбоките телесни пориви и най-съкровените духовни копнежи.

Но Астия напуска скритом Пафос. Опитите на Пигмалион да я намери са напразни. Той потъва в самотата на страданието и сред трудните въпроси за смисъла на любовта в краткотрайния живот намира спасителния бряг. Озарение раздвижва душата му, инстинктът на художник му посочва изхода и изцелението. „Пред вътрешния му взор – разказва професорът – се изправи с цялото си съвършенство и красота статуята на идеалната любов, в която хармонично от само себе си се съчетаха чертите на майка му, на момичето, на жените и хората, които беше обичал, и която едновременно с това беше статуя на Афродита, на неговата новородена представа за нея и любовта. В скулптурното видение, породено от излишък на жизнени сили, от кървяща жизненост и безпокойство, бяха останали само спокойствие и вечност, само трайна и съкровена същност."

Това е пътеводна идея и за професора, такова е и неговото осмисляне на скърбите и разочарованията, защото дори когато умира, любовта

дий, докосва герои на Лев Толстой, Томас Ман, Йордан Йовков, Елин Пелин, Бърнард Шоу и др. Монолозите му са изпълнени и с размисли, изразени афористично, със своеобразни философеми, разкриващи природата на любовта и нейните съотношения със свободата, със смъртта, с отчуждението, с творческата дарба и пр. Философската настройка и литературната ерудиция уплътняват интелектуалната атмосфера в повестта, ала намеренията на разказвача не са да преподава безпристрастни литературни уроци, нито да изгражда някаква завършена философска система. Често пъти в теориите му се влива същата непрекипяла страст, която намираме и в историята му.

Но с всичките сили на своя разум и на уязвената си душевност героят се стреми да разкъса веригите на емпиричното си битие, да надмогне бремето на нелепото и случайното в своята история с Мария и губейки тази любов, да не загуби идеята за любовта. Той не е в състояние да повтори мита, но може да го пресътвори в себе си, съобразно личната си участ и културата, на която е наследник. Последният разказ – великолепната притча за черния щъркел, на пръв поглед отклонява от основната тема на повестта, но всъщност това е отзвук от просветлението, дошло след индивидуалната трагедия. Неповторимата лична болка на професора открехва вратите към универсалната, непреходна стойност на верността, съучастието, сърдечната привързаност. Младият слушател, а заедно с него и ние ставаме свидетели на това, как голямото житейско поражение се превръща в не по-малка духовна победа. А по пътя от поражението до победата ни води един изстрадан хуманистичен патос, който е осмислил творческите пориви на Тончо Жечев.

Георги Гачев
Русия

Напред към традицията!

Тончо Жечев – балканският мислител

Прозрения от дневника

15. 7. 88.

В българската литература днес според мен двете най-големи фигури на световно равнище са писателят прозаик Йордан Радичков и мислителят литературовед, критик и есеист Тончо Жечев.

В тях българският Дух се оглежда – да постигне себе си и света. И в тази работа на само- и светопознанието се създават произведения с общочовешки ценности и се достигат оригинални прозрения, засягащи всички и в частност нас: СССР и Русия, съветската и руската култура.

Неотдавна в издателство „Радуга" излезе книгата с избрани статии на Тончо Жечев „Съдбата на народа – съдба на литературата".[1]

Широта и дълбочина – ето проблемът за всеки народ и неговия художник. Да бъдеш „на ниво" и „в курса" на съвременността, на световната цивилизация, на нейните проблеми и език (широта на кръгозора и образованието) – това е нужно не толкова за хоризонта на световъзприемане и обобщение, но и за да оцениш своето, домашното, регионалното, да се избавиш от „комплекса за непълноценност" на малкия и „изостанал" народ пред големите и развитите, да престанеш трескаво и задъхано да „догонваш", а да се спреш, успокоиш и да вникнеш – в своето, в почвата и корените, да разбереш, че ръчното изделие на местния занаятчия е несравнимо по-ценно от фабрично-конвейерното, а плодовете от градината са по-сладки от отглежданите с химия...

Но ние едва сега започваме да разбираме какво значат екология, Байкал, народни занаяти, отровената храна и женското лоно, раждащо дебили; манкурт[2] като „нов човек", без „родилните петна" на „проклетото минало": отглеждащите домове-семейства, частен честен живот (а в обществените учреждения – детски домове); ужасите на Чернобил, ГУЛаг като плод на „социалистическото" единодушие – цялото това отрезвяване от култа към всемирната широта-модерност и „прогресивното" (било то техника или „единствено правилната идеология") днес ни учи не просто със закъсняла горчивина и с грях да се обърнем с носталгия назад, но

и спасително, и самосъхранително да възраждаме почти мъртво скършения Вертикал: почва, корени, собствен труд на своята земя и достойнство, различно от всякакви мнения...

Това е равносметката за развитието на човечеството в края на двадесети век и общото помъдряване. Ние сме смазани от фактите – „фактите са упорито нещо“[3] – при такова преосмисляне на ценностите („преустройство“).

Но как ли са се чувствали онези, прозрели това – в разгара на самото СТРОЕНЕ и в хода на упоението и илюзията от абсолютните „успехи“? А именно такава е ролята на МИСЛИТЕЛЯ във всяка страна-култура и неговата функция-мисия е именно НАРОДНА: да бъде като РЕЛЕ – чувствителен прибор, из корен да улавя тенденциите и векторите, и изкривяванията, и всичко да осмисля-свързва, привличайки опита на своята история и на другите страни, и на световната култура.

Именно такива са фигурите на Тончо Жечев и неговия труд-подвиг за разбирането на света вече няколко десетилетия в следвоенна България. Роден е през 1929 година. Както и Радичков. Както Айтматов (декември 1928). Както и аз... Той е мой брат по жизнен опит, фазите от историята и проблемите на Духа.

В какво е особеността на това поколение? Можем да я обясним с думите на Хамлет:

> Векът е разглобен. О, дял проклет:
> да си роден, за да го сложиш в ред![4]

Само че ако за този юноша (въпреки, че той вече е чукнал тридесетака и е „охранен“, но се помни като „юноша бледен с поглед горящ“[5]) светът се срина само веднъж, то за нас катастрофалните разместванията в начина на живот и в системата на световъзприемане се случиха няколко пъти – и всички тези пропасти трябваше да носим-преживяваме-премисляме в душите си – и да търсим синтез, и да се издигаме към такъв обзор, за да може умът дух всичко да разбере-прости мъдро (макар и с най-остро страдание) и да възвести изработвания синтез – urbi et orbi[6] – на своя град-народ и на света човечество.

Това е Тончо Жечев. Българин, израснал на село, пуснал здраво корени в българската земя, слушал от своите майка и баба „предания старинно дълбоки“[7]. И ето го вече – секретар на българския комсомол – деен и енергичен. След това – директор на Института за литература. Това е съчетание на мечтателна чувствителност с интелектуална съсредоточеност и полет на ума – също и с влечение към практическа реализация; отвращение от абстрактната онанистическа логистика и самоудовлетворение единствено в това, което аз разбирам, а за околните не ми пука (както това неволно се получи при мен); горещо сърце, стремящо се към внедряване на постигнатите важни прозрения – те съставляват и трогателната, и героическата черта у Тончо Жечев. Защото той се е бил и е

получавал удари, падал и отново ставал, като Антей[8], усещайки в своето интелектуално търсене на правотата не лично-егоистичното, а именно селски-народното.

Що за пластове на битието и ценностни скали са тези, които са преминали през живота душа на Тончо Жечев за вече от 60 години и които са му се паднали – на този многократен Хамлет, свързал в единство своите душа, ум и поведение (като човек с патриархално-монолитна натура, той не може да съществува в немощен разрив и в механизма на скептицизма: когато в безнадеждността си човек плюе на Единия Ерос и се отдава на кефа на незначителните удоволствия и понятия)?

Ето я – патриархалната, селско-родова идилия в детството. Възможно е тя да не е чак такава идилия, но от „непрекрасното далече и късно“[9] на последващите жестоки пертурбации в Социума тя изплува в ореола на златно утро и слънчево пладне. Това е битът на вековечната България, който дори и хилядолетие, може да се каже, е един и същ; и него е поел в себе си през 30-те години на нашия век Тончо Жечев. След това, в юношеството – война, въпроси, съмнения: от ширината застрашително се приближи чуждият свят и наруши спокойствието на кълбото кръг на дома семейство, този елино-български Сфайрос.

Не напразно вече втори път употребявам елински митове и идеи за характеристика на Тончо Жечев. Той – мислител балкански – усеща дълбинно-интимно сродство с традицията, не само българска, но и древногръцка, себе си и ума свой, и проблемите усеща с продължението им и с новия живот. Не случайно той умее така пластично да изрази проблемите на съвременното човечество и българство на езика на елинските модели. „Митът за Одисей“, „Историята и теориите на един Пигмалион“ са върховите му произведения за последните години.

В същото време той е напоен, пропит и с християнската, православно-византийска система на идеите и тя е послужила като матрица за неговия монументален труд „Българският Великден или Страстите български“ (за тази книга е удостоен с Димитровска премия от социалистическата държава).

И той – увлеченият социалист-правдолюбец: нали социализмът в България съвсем не е бил привнесен от съветските войски през 1944 година, а е органически, народно-кооперативно развит още през 20–30-те години и така естествено се е срастнал с българското общинно устройство на „задругата“ и е обхващал вече една четвърт от българското население...

1944 година. Девети септември, радостното освобождение на България от Русия – и възторг, и упоение пред всичко съветско, желание по-скоро да бъде пренесено за себе си всичко, което е изработил напредналият в социализма „по-голям брат“; наивно преклонение, заимстване, вяра в неоспоримия авторитет и правилност на идващото от Съветския съюз и забрава и недооценка на своето, на мъдростта на традицията.

И това упоение изцяло поема в себе си младият Тончо Жечев и активно въвежда в българския комсомол съветските модели. Той учи след това в Москва, аспирант е в Академията за обществени науки... Но тук ново упоение е дадено на чувствителната му душа и разум: Русия, великата руска литература, Толстой и Достоевски, Тютчев и Чехов... Пронизително нахлуват те в неговото същество, оросяват сърдечно-нравствената дълбочина в него и я напояват. Така че, когато в своето последващо (в книгата „Българският Великден...“) противопоставяне на Цариград – като мирно-просветителски център на българската култура през епохата на Възраждането – на революционно-кървавите тенденции, идващи от Север, които монополно се превъзнасят от тогавашната официална история – той като че „играе за понижаване“ на руското влияние; това не е външна полемика, а е вътре в него самия, протичаща в дълбините на неговия дух, това е оспорване на скъпото!... А може и по друг начин да бъде разбрано: просто той подема и друга в рускостта традиция – линия хуманно-просветителска, насочена към преобразяване на вътрешния човек (Толстой, Достоевски, Чехов...), за разлика от твърде едностранчиво подетата в това време (40–60-те години на XX век) у нас и в България традиция на революционно насилие и преобразуване на външните условия (Белински, Чернишевски): ще променим външното и човек автоматично ще стане добър, съобразявайки се със случващото се. Това е поглед към човека като към механизъм: без свобода на волята и вътрешно самоопределяне. Тончо Жечев, както и славната плеяда талантливи литератори, появили се заедно с него: Кръстю Куюмджиев, Здравко Петров и други, издигаха ценността на личността, на етичното и естетическото начало, ратуваха за интензивното развитие на вътрешния човек – макар и в ущърб на припряността на външните преобразувания: икономически, политически, идеологически...

Но тогава упоението от държавно-административното насаждане на социализма – да се догони дори „по-големия брат“ – връхлетя и върху идеите и произведенията на Тончо Жечев и неговия кръг. Окачваха им етикетите на идеологическата престъпност против марксизма-ленинизма. Първоначално им се вменяваше във вина естетство и елитарност. А после – национализъм и идеализация на патриархалността.

Нелепо беше да се слуша всичко това от устата на догматични, малообразовани люде, изучаващи последните резолюции; същите те представяха себе си като интернационалисти и борци за най-съвременен социализъм и поучаваха тези широко и дълбоко образовани в старата и нова литература писатели – при това не външно (както при „дипломниците“[10]), а разбиращи дълбоко творчески всичко...

Но да продължа прегледа на тези пречупвания и периоди от историята и на културните идеи, които разсякоха живота и духа на Тончо Жечев и нашето поколение. След първия възторг от второто Освобождение на България от Русия настъпва суров догматизъм и „култ към личността“

(края на 40-те и първата половина на 50-те години) и в България започват репресии – и телесни, и идеологически.

Ето го и XX конгрес у нас – и Априлския пренум от 1956 година там. Оздравяване, пробуждане на живите творчески сили – на тази вълна се формират и Йордан Радичков, и Тончо Жечев, и така нареченото „априлско поколение" дейци на културата...

Но застоят не подмина и България – и започна разделяне сред предишните млади... Първоначално бъдещите различия оставаха скрити: всички се радваха на творческа свобода и развитие. Но скоро се очертаха и линиите.

Едните бяха за истинския революционен социализъм, с ориентация към чистата традиция преди „култа към личността": срещу репресиите, но за идейна „чистота" и строгост и аскетизъм, почти сектантски.

Другите бяха с ориентация към модерния Запад и модните там течения и сладък живот.

Третите избраха чиновническо-прагматическото уреждане под крилото на властта, каквато и да е тя в дадения момент – това е центърът на „застоя".

Четвъртите са за възраждане на националната субстанция в битието на страната и в културата.

Радичков и Тончо Жечев поеха в себе си всичко: и съвременното европейство, и съветскостта, и рускостта, но ги преработиха по своему.

И затова техните произведения се оказват тези, които развиват-движат и националната култура, и внасят в световната култура оригинално ново, те са интересни и за другите народи.

Особено сега, в епохата на „перестройка" и оценяване на индивидуалния труд и мисълта, и основата на органично развитие в стопанството, политиката и културата – това, което изработва-измисля Тончо Жечев съвсем на място, стига и до нас.

И така, ще се опитам да предам някои от неговите идеи и тяхното развитие.

Ще започна направо с нашите руско-съветски проблеми: земята лежи в апатия, захвърлена, отровена, необработваема. Как да бъде възродена? Нечерноземието[11] как се разорава? (Същото е и с Украйна, и с Белая Рус, и със Сибир...) С любов! – отговаря мислителят.

Ето я веригата на любовта: майка, семейство, дом-двор, родно място (село-град), родина. Когато още е органически цял животът в страната, нейният поет възкликва: „О, майко моя, родино мила!" (Ботев). Така също и Вазов: гледа България, а вижда своето градче Сопот, двора на къщата и майка си.

Цивилизацията чрез механизма на отчуждението, разширяването на жизнения кръг (и в частност, интернационализмът на пролетариата) разкъсва тази верига...

Най-слабото звено в тази верига е средното... родното място повече от всичко се поддава на промените и е подвластно на времето... Животът става подвижен. Изравнява-

щата и стандартизираща сила на начина на производство незабележимо лишава от своеобразие родните места... Развитието на средствата за комуникация започна да създава още по-широки връзки с все по-големи общности. Но единствено човекът, продукт на стандартните норми, може да счита, че придобива толкова много в замяна на толкова малко изгубено. Той напомня за мъж, който мисли, че познава любовта, само заради това, че обича жените, а не затова, защото е обичал жена...

Да, струва ни се, че това е толкова малко. Като помислиш – преселил се е, прогонен е „духът на мястото", и не можеш да кажеш: „Ето го моето село, ето го моя роден дом..." Но нали се изгубва онова лично чувство, за което Пушкин пише: „Любовь к родному пепелищу, любов к отеческим гробам". А заедно с това – и диалектът, и езикът, и свиването на мисленето, и образът, и местният колорит...

Но нещо – и производството, и икономиката линеят. Наемникът трови земята с химия, идеологическият чиновник дърдори на абстрактен език; а децата на разпадащото се семейство са дебили в детските домове. Откъде да дойде любовта към Родината? И как да се възродят икономиката, селското стопанство, битът и културата?

Основното звено е „геният на мястото": отново да стъпи-да се завърне на земята, да завъди дом и двор, където раждането на деца да се превърне в необходимост (друго си е със свои работници), а чрез това и земята – обичащите я орачи (не оратори).

По начина, по който ние сме рушили всичко свято, цялата тази естествена верига на любовта, тръгвайки от всеобщото: вселенският идеал за по-добро бъдеще за всички, комунизъм, човечество, любов към далечния (и унищожавахме любовта към ближния), а строихме, изхождайки от тази идеология и набор чувства – така *пре*устройството (като въз-раждане) трябва да се извършва в обратна последователност: семейство-гнездо, дом-двор-наследство (като памет на рода и труда на семейството, като синовна почтителност, не-простащина), своя земя, съседи, страна. За тях няма нужда да се грижим първоначално: тяхното благоденствие израства от тази верига от само себе си.

Ето защо Тончо Жечев не може да устои да напомня за **регионалното**. В статията „От регионалното към националното и общочовешкото в развитието на литературата" той пише:

Обхващането на всичко регионално, а чрез него и на националното, света, в изкуството се оказва един от най-естествените... и жизнени пътища към постигане на общочовешките мотиви, към създаването на художествени обобщения с мащабен характер... При това съществуват два възможни пътя за постигане на целта. При такива творци като Вазов, Шолохов, Фолкнър, регионалният свят е непосредствена даденост (той е жив, цял: художникът живее в него, влюбено се опиянява и описва – общочовешки. – Г. Г.)... Други, като Иво Андрич, Томас Ман, Пейо Яворов, достигат целта повече като резултат от своеобразно интелектуално Магеланово пътешествие, което, ако е голямо и истинско, завършва там, откъдето започва: параболическата мисъл след пределно драматично усилие дости-

га нова сила и значение, прости като молитва , човешките чувства отвеждат писателя накрая към осъзнаване на това, „какво означава Итака.[12]

Но всичко не е така просто и в това е драмата: нали вече бягахме не току така от родното гнездо – с влечение към широкия свят – и Есенин, и Чехов, и Яворов; на художника му „става тясно и задушно в малкия, топъл интимен свят и... му е студено в големия". „Геният на мястото" може да удуши „еснафщината", затворническата загрубялост... Но важното е, когато и да е, да има къде да се връщаме – за покаяние. Иначе – този безизходен стон-носталгия по Майката, който се чува у нашите „селски писатели"[13], дали на страната паметта и високата оценка за това, какво значи не абстрактна „родина", а „роден край": точно той е поруган, изкалян.

ОДИСЕЙ – ето го моделът: отплуване към широкия свят, борби-изпитания, разширяване на кръгозора, страдания – и оценяване на родното огнище. И с каква лекота безгрижният човек в историята на цивилизацията се е откъсвал от патриархалното гнездо – с адекватни и пропорционални борби ще му се наложи да преодолява препятствия по обратния път към дома. Ето ги и съблазните на лекия живот (сирените, Калипсо, Цирцея) и изкушенията за ума и творчеството (феаки)... Но даже „в така мъчително експериментална проза, като „Улис" (същият Одисей!! – Г. Г.) на Джойс, в мрачното интелектуално построение, в което странстванията на човека се проявяват в декадентска интерпретация, пулсира емоционалният първичен опит, идващ от Дъблин, от цялата специфика на ирландската история".

Одисей израства в символ на човешкия път в хода на цялата отминала история и е образец за нас. Тончо Жечев пише вдъхновено „Митът за Одисей" (както Камю – „Митът за Сизиф"), където развива главната идея: „НАПРЕД – КЪМ ТРАДИЦИЯТА!" Защото Итака е родината, след всички изкушения, опити и изтънчености на душата и ума, и сътресения, и страдания на човека, народа, епохата (в това число и на нашето, съветско, седемдесетилетие, и на тяхното, българското, четиридесет-педтесетилетие) – не подир „разбитото корито", не връщане към него, а завръщането на блудния син в Бащиния дом при Пенелопа.

Добре им е било на Фолкнър, Шолохов и на Томас Ман: имало е къде да се завръщат, домът е съхранен и Пенелопа чака. А ние, които унищожихме всичко в безпаметство, сега ни предстои да създадем Отца, на сина – да роди Майката и Отеца.

Но същата тази идея от някого вече е била изказана-предсказана? Да бе! Та това е Николай Феодорович Фьодоров! Неговата „безумна" историософска идея: „Възкресяване на бащите от синовете" е митологичен израз именно на тази тенденция и задачата, която точно сега стои пред нас днес в ПЕРЕСТРОЙКАТА: възраждането – като възкресение – на плодородието на земята и женските утроби, на вкуса на труда за себе си и на живия вкус на плода – доморасният, а не на този, който са „нахимичили" как да е ...

И така, Одисей, Блудният Син, Фьодоров, Покаяние, Перестройка... От различни страни стигат до сходно действие. Ето я Регионалността: не току-така тя е царска – по корена (rex, regina), не робска. Напротив, когато се срамуваме от своя „провинциализъм": „И когато охотно купуваме наготово от другите и когато в паника и ужас за своята самобитност се затваряме в черупката си, оставаме роби, задушава ни, лишава ни от сили приз-ракът на провинциализма."

А това е страшна и реална опасност за малките народи и за творците, които излизат от тях, в нашия век: съпоставката с по-развитите народи може да породи „отровните капки на нихилизма, подражателството или като спасение – епигонството, свое или вносно". „...Недораслият „европеец" – това е единствено негоден провинциалист."

Това се отнася и за нас, съветските хора, след почти столетие затвореност и откъснатост от света. От Запада и Изтока се отварят клапани и навлиза амортизираната от тях цивилизация; и нашите се хващат за най-новите и външни форми, за маниерите, жанровете и знаците на модерността: това е по-лесно и по-евтино от всичко. „Историята ни убеждава, че Бай Ганю (тип на българина парвеню в повестите на Алеко Константинов – Г. Г.) бързо усвоява външните признаци на европееца – да се облича като другите, да се къпе, да ползва вилица, да яде правилно риба и раци. Това не е трудна наука. Той бързо заучава и стереотипните фрази – признак на култура и образованост (не е ли писано това за нашите „гастролиращи" началници и за интелигентите-дипломници? – Г. Г.). По-трудно от всичко е да се научи да разбира себе си и да знае цената си. На него му е трудно да се откъсне от това културно еснафство, което знае единствено как правилно се държи вилица. От страх да не би да изглеждаме европейци по-малко, отколкото сме всъщност, ние обикновено не събираме смелост да бъдем тези, които сме фактически. Стремейки се да станем интересни за другите, ние се превръщаме в неинтересни за самите себе си маймуни".

И така, НАПРЕД В ПРОВИНЦИЯТА! „Географската провинция, която в сегашно време става все по-тясна и неопределена... била е и неведнъж се е оказвала „духовна столица". Трябва ли да припомняме Ваймар, Ясна Поляна?"

Но това сега за нас ще означава *ново*. Защо да се отричаме от този път, който сме следвали 70 години на борби и страдания, макар и същият той, при промяна на курса и посоката, сега да се оказва в много отношения „старица", страничен път, даже пътечка... Според думите на древната формула: „и ще бъдат първите последни и последните ще станат първи". Ние бяхме първи и най-далече извървяхме този път – и сега, при поврата, се оказваме далеко назад, уморени, „последни" – и „провинция", в сравнение с нивото на съвременната цивилизация. Та, какво да правим?: отново панически да изоставяме и напускаме мястото, където се намираме, хващайки се за чуждото и за неговите „мана и майя"?

Така, както „моите години са моето богатство“[14], така и мъките опити, страданията и схващанията за нашата история са наше богатство и златно дъно за покаяния, размисли и творчество.

Ох, аз ще взема черния ти срам
И той ще стане мойто вдъхновенье –

ето думите на любов към родината на Иван Вазов; и тази формула откликва в нашето сърце с болка и любов като източници на живото творчество и познание.

Поглед в широтата на битието – това вече е вариант на ЗАВИСТТА: цени се чуждото и другото, а ослепява погледът към корените. Затова векторът на коригиращия се взор трябва да бъде вертикален – навътре: към себе си (да видиш своя грях и гредата в окото) и почвата. И колкото по-осакатена и бедна е станала тя, „колкото е по-слаба почвата, на която расте дървото, толкова по-дълбоко трябва да се вкорени в земята, за да даде възможност да се развие пищна корона“. Само вдълбочаването на любовта ще спаси и възроди.

Сърдечност = коренност = личност. Абстрактността (привързаността към разсъдъчните идеи, твърде всеобщи) = повърхностност, плоскост (площад-публичност), студенина, механичност на съществуването. Така живяхме ние ... А не трябваше... Другояче трябваше...

16. 7. 88.

В мислите на Тончо Жечев постоянен предмет е Русия, а събеседник – руската литература. Тук има любовно-ревниво отношение. Та нали великият по-голям брат, водещ и числено, и по духовен авторитет, винаги е бил учителят, пред когото благоговее българинът. Но именно този пиетет е станал гигантското препятствие за намиране на духовно-творческа самостоятелност, могъл е да потуши вярата на българските творци в себе си, в своята способност да създадат нещо световно-първокласно. И затова особено съсредоточено Българският Ум чрез мисълта на Тончо Жечев се вглежда в „безусловно святата руска литература“ и в руския човек и писател със затаен въпрос: а за нас в световния Дух какво място остава? Или всичко е разрешила тази литература и за нас, българите, остава да ученичестваме?...

В резултат на това вглеждане се появяват няколко превъзходни работи за руски писатели, в частност, за Толстой и Чехов, където е развит такъв оригинален поглед, какъвто отвътре в руското самосъзнание ние нямаме.

Изобщо съществува мнение, че французинът най-добре от всекиго разбира французите, а руснакът – руснаците... Разбира се, своето навсякъде се изучава количествено и детайлно повече от своите, превъзхож-

дайки който и да е чуждоземен опит. Но що се отнася до гледните точки – доста е бедно и монотонно. Погледът отстрани изведнъж улавя такива особености, за които своите не се и досещат.

Ето защо аз даже направо бих предложил в програмата за изучаване на руска история и литература да бъде включен раздел: „чужденците за Русия и нейното изкуство“, където да не се занимаваме с натрупване на хвалебствени цитати (такива и сега са предостатъчни!), а с търсене на странни за нас разбирания. Като един вид „игра на мнения“ – само че не за личности, а за страната-народ и за националния Дух: как той ухае[15] на чувствителните ноздри? да се въз-разбере. А то как става и в семейството дом? Самият ти привикваш с миризмата и по инерция не я забелязваш. А когато човек влезе от свежия въздух или когато е възпитан при други аромати – той се упоява от прелестта или му призлява веднага...

Идвало ли ви е наум да си зададете такъв въпрос за Лев Толстой: а може ли с него да поседнем и да побъбрим в заведението на чаша вино? – и веднага: „Ама че си и ти! Замълчи бе, светотатник.“

А между другото, именно такива въпроси си задава българинът – и, естествено, се вцепенява от отговора: „Страшничко е очи в очи с такъв безкрайно сериозен човек...“ Наистина веднага се появява някакво ново и странно схващане за Толстой: по същество – Толстой не познава ХУМОРА, няма го в произведенията му. А това е основна черта, обясняваща много характера на неговия ум и световъзприемане...

Да си безкрайно сериозен – това е вече и недостатък, даже глупост у човека. Твърде много взема върху себе си и си придава важност един такъв – жалък смъртен, песъчинка, която не знае мярата си! Това е античната „хибрис“, горделивостта, т. е. вината на трагическия герой. И Толстой в случая във висша степен е виновен като е поел върху плещите си грижите и проблемите на Бога, на Битието като цяло.

„Безкрайността!“ – тя за нас, в Русия, е понятие-усещане привично-домашно и ние дори не се замисляме над нейната свръхчовечност – и жестокост. А българинът от една малка страна, която по мярка и по ръст е за средния човек, където всичко е по неговите мащаби: и количеството земя, която притежава, и домът-семейство, и държавата, и потребностите – затова и успява да се справи с всичко това, а не като се захваща с Великия мащаб, да затъпява от мързел и водка или да прекарва живота си в амплоато на „излишния човек“, любимец на девойките и дамите. Принципът на Протагор „Човек е мерило за всички неща: за съществуващите, че те съществуват, за несъществуващите, че те НЕ съществуват“ е напълно изразен и присъщ на българите – на тях, близките до елините на Балканите. И върху това обръщам внимание: „несъществуващите, че те НЕ съществуват“. А ето руският дух, както се учудва Жечев, е склонен към метафизика и да вижда несъществуващото – като реалност и да се стреми към нея (идеализъм, максимализъм, увлечение по свръхидеите и свръхцелите: Китеж, царството небесно, комунизъм, световна револю-

ция – и дай ми го сега, че ще разстрелям и теб, и себе си!...) Това е у великите светци на руския Дух: и у Толстой, и у Достоевски – насаме с безкрайността, тет-а-тет.

Има някаква фамилиарност, която е като амплоа-маска-роля при българина (той се чувства среден, не посяга към звездите, но в тези свои предели ясно се опира на здравия си смисъл и разум, акуратно се опира и си позволява да съди) – дава Архимедовата опорна точка, за да преобърне даже святата руска литература и да види в нея нещо, което самата тя не вижда.

Точно този Толстой той не може да си представи като младо конте, а само като старец или младенец, бива си го, а, наивник и на стари години. Ето още една черта: българинът е вечно зрял, на средна възраст от детството до края... Същата мярка и здравомислие – с чувство за хумор за себе си и някакъв светъл скептицизъм към света... Няма големи претенции... Така е и с любовта: вижда я като сродна с акта на раждане, не в двойка със смъртта, както това е автоматично и при романтизма, и в Русия, където не Рождество, а Пасха (Смърт-Великден) е първопразникът. Това е и човешка, а също и християнска позиция: смирение = умение да се живее в мир със света и със себе си.

Руснакът, например Толстой, е във вечен и безконечен раздор (това не е ли пак еманация на пространството и воля на Космоса?...)

И затова така съсредоточеното и състрадателно внимание на българина бе привлечено от Чехов, при когото родният и симпатичен принцип на **мярката** – на фона на руската безпределност, неудържимост и невъзпитаност е подет като принцип и на поведението, и на мисълта, и на творчеството. Но пък с какъв максимализъм спрямо себе си, като кантовски категоричен императив, прилага Чехов този принцип, довеждайки своето хилаво тяло до изтощение. Чрез безмерно усилие той постига Мярката. Като руснак самопожертвователно, в името на самата нея!

На този парадокс е посветена великолепната статия „А. П. Чехов, или За величието и нищожеството на здравия смисъл".

Първо. **Здравият смисъл**! Кой в Русия не си е правил майтап с него? От Пушкин до Горки. А между другото, то е божествена способност, дадена на хомо сапиенс, за да живее в света, сред Космоса: човекът е облечен не с козина, а със здрав смисъл и е защитен от него. Това е – ако искаш да живееш. А пък ако в търсенето те влече към Безкрайния идеал, всъщност към Смъртта, то тогава здравият смисъл не ти е нужен: той ограничава-охранява-предпазва живото същество(вание). Да оцелее – това е закон и дълг за българина (школата на петвековното иго). За руснака пък Животът е – а бе, я го захвърли по-бързо нанякъде. Към каква цел-идеал-идея?..

Скорее жизнь свою в заботах истощи!
Разлей отравленый напиток!..
(Лермонтов)

И как один умрем
В борьбе за ЭТО!
(Песен от времето на гражданската война)

И ето че се намери такъв човек и в Русия, момче от провинцията, който разбра-оцени и възпя мярата – посред и на фона на привичния култ към руската широта и безразмерност (при това узаконен и осветен от великите авторитети на Духа), който се превърна вече в разрушителен механизъм на самонастройването (по-точно: на саморазстройването – като саморазглобяване на страната), пое върху себе си мисията да вдигне цената на същата тази „умереност и акуратност“ и с немски педантизъм се захвана да обработва-възпитава себе си, изцеждайки по капка роба[16] (а нашият роб не е обикновен, а лудешки, „луда глава“), знаещ и изпълняващ светостта на ДЪЛГА – не на великия (към Отечеството и Революцията), а към безпомощните свои роднини: да ги издържа, и то с голям труд.

Но и това дело при него не е спокойно-умерено, а е като мисия, и той върху нея като Месията, в крайна сметка, се саморазпъна. Той се опита един вид чисто по руски да понесе като Атлант принципа на българството (и изобщо на европейството: цивилизованост-възпитаност) и се прекърши. Защо отново и този – уж е хуморист! – а не можа да възприеме себе си с мярката-хумор, а е така жесток-безпощаден-сериозен, както и Лев Толстой, с когото в идейно отношение радикално се разминават?

И ето че страничният поглед съзира – дълбинна еднаквост: в „типикона“ на душата и нагласата, в структурата-маниера-формата, която е съдържание от първи порядък и първи смисъл, по отношение на което самите изказвани идеи и позиции са втори, повърхностни, и не толкова важни смисли.

Същият този Толстой говори за него едно и също, когато през 1859 заедно с Дружинин се подписва под „Принцип на изкуството за самото изкуство“, а през 80–90-те години разобличава изкуството и се отрича от художеството. И тогава, и по-късно „неговите сурови присъди в областта на морала и културата се изнасяха с отчаянието на терориста“. А това, че в единия случай обект на неговия тероризъм е естетиката, а в другия – етиката, това вече е производно и не е важно. *Съдържателността* на самата *форма*, структурата – ето какво долавя страничният поглед, което своите хора, било то руси или французи, намирайки се в самата тази структура и форма, не могат да съзрат, а виждат различията само на етажа на идеите и формулираните изказвания-цитати. А пък те са на нивото на насекомото: долавят само трептенето на чуждия глас и неговия тембър.

„Тихо и незабележимо той (Чехов – Г. Г.) направи колосално усилие да издигне здравия смисъл на онази висота, на която бяха издигнати метафизичните проблеми в драмата на неговите велики предшественици...

По-късно и той ще каже на Скиталец, че и природата сме заразили с мързел и цялата ни прословута „психология“, цялата достоевщина е от това, че ни мързи да работим – и ето, измисляме“[17], за да ръководим – ще добавим.

Чехов... винаги взема страната на живота и рода... А какво са животът и родът, какво са техните интереси, ако не винаги нещо средно, нещо, което е самият здрав смисъл в целия му величествен обем, самото *благоразумие в неговото метафизично значение.*[18]

Обзалагам се: такова твърдение е невъзможно в руския Логос, не трябва да го има в руските текстове – и Маяковски даже предизвикателно се хвали, че него никога няма да го посети „позорното благоразумие“. А тук е Метафизичното (т. е. превисшето, божественото) значение на Благоразумието! Докато елинът и българинът могат да кажат така, да разберат-съзрат...

И разбира се, трагедията на хумора в Русия привлича българския Логос да поразсъждава. „В еволюцията на Чехов присъства един твърде рискован и чисто руски момент. Имам предвид превръщането на Антоша Чехонте в Антон Чехов, съдбата на руския писател-хуморист въобще. „Нима в руския смях наистина има нещо съдбовно?“ – с този въпрос завършва Короленко своите кратки и трогателни спомени за Чехов. Пушкин прозорливо нарича Гогол „весел меланхолик“ и в цялата история на руската литература няма по-потресаваща картина от последните години от живота на царя на руския смях“. „Черното слънце на меланхолията“ издебна в нашия век още и Зощенко... И навсякъде „през сълзи“ и чрез печалта депресия: като някакъв гонен и безправен пришълец тук – смехът хумор сред ледената сериозност.

А всъщност това е просто прочистване на организма – на хомо сапиенса – естествено очистително, помагащо да се живее и оцелее, групово приемано лекарство (минимум от двама, не бива сам да се смееш безумно; но да плачеш и да мислиш-страдаш – може) и неотделимо. Хуморът е задължителен като етикет и вежливост при срещите и разговорите на българите. А тук е държавно отговорно дело! И Метафизически опасно... Световъзприемащо!...

Хората от Балкана от край време са захранвали Русия (Григорий Цамблак и Теофан Грек...); донасяли са със себе си особен поглед и устройство на ума, маниер на мислене и представяне на всичко. Днес не им трябва тялом да пътуват и да се преселват и да влязат в културата ни, но трансмисията на превода удобно доставя духовна храна в нашето време и място – без предишното откъсване от своето. Да се възползваме от тези разбирания, които е достигнал – за всички – през живота си балканският мислител Тончо Жечев.

Като Постскриптум – справка за името. „Тон-чо“ – това е от „Антон“; в звателен падеж и с умалително-ласкателен суфикс. В тази форма името в България се счита пълно, както и „Милка“, „Здравка“, „Кръс-

тю“: а към човека като че ли се обръщат фамилиарно (семейно). И това също свидетелства за човешко-домашната мяра и близкодействие – като за свойства на българския Космо-Психо-Логос.

Новоселки, юли 1988.

Превод от руски: *Радослава Илчева, Николета Пътова*
Редакция на превода *Христо Манолакев*

БЕЛЕЖКИ

[1] **Жечев, Т.** Судьба народа – судьба литературы. Избранные статьи. Перевод с болгарского. Предисловие Д. Ф. Маркова. Составители В. И. Злыднев и Н. Н. Пономарева. М., Радуга, 1987.

[2] Манкурт – метафоричен образ от романа на Ч. Айтматов „Ден по-дълъг от век“: роб, насилствено лишен от памет за миналото си. – *Бел. прев.*

[3] Френска поговорка, станала „крилата фраза“ след излизането на английския превод на романа „Историята на Жил Блаз“ от Льо Саж. – *Бел. ред.*

[4] **Шекспир, У.** Хамлет. – В: *Шекспир, У.* Избрани трагедии. Прев. В. Петров. С. 1983. – *Бел. прев.*

[5] „Юноша бледный со взором горящий“ – начален стих от програмното стихотворение на В. Брюсов „Юному поэту“ („Към младия поет“). – *Бел. прев.*

[6] „На града и на света“. – *Бел. прев.*

[7] „преданья старины глубокой“ – цитат от поемата „Руслан и Людмила“ на А. С. Пушкин. – *Бел. прев.*

[8] В грц. митология великанът Антей е син на Посейдон и богинята на земята Гея. – *Бел. прев.*

[9] Скрита парафраза на известния Гоголев израз „моята чудна прекрасна далечина“ от финала на поемата „Мъртви души“. – *Бел. ред.*

[10] В ориг. *„образованец“* – ироничен неологизъм за човек, просто получил диплом за някакво образование, без да е разбрал същността на знанието. – *Бел. ред.*

[11] Географска област в Русия. – *Бел. прев.*

[12] Цит. по: Втори международен конгрес... – *Бел. ред.*

[13] В ориг. *„деревенщики“* – название на авторите на т. нар. „селска проза“ от 60–70-те години на XX век (В. Белов, В. Астафиев, В. Распутин, Ф. Абрамов и др.). – *Бел. прев.*

[14] В ориг. *„мои года – мое богатство“* – стих от популярна през 80-те години на XX век съветска естрадна песен на В. Кикабидзе. – *Бел. прев.*

[15] Скрита перифраза на известния стих от поемата „Руслан и Людмила“ на А. С. Пушкин: „Там русский дух... там Русью пахнет!“ – *Бел. прев.*

[16] Скрит цитат на популярна мисъл на А. П. Чехов („...изстисква от себе си капка по капка роба...“) от негово писмо до А. С. Суворин от 07. 01. 1889 г. – *Бел. ред.*

[17] **Жечев, Т.** Идеи на прозата. С., 1967, с. 108. – *Бел. ред.*

[18] Пак там, с. 107. Курсивът е на Г. Гачев. – *Бел. ред.*

интересува от малко нелепото ми чувство на раздвоение. Просто те най-любезно си доуточняваха нещо около ръкописа...

Но после общият разговор така и не потръгна. Иван на няколко пъти ме призова да си ходим. Часът очевидно беше напреднал, домакинът също се забърза да събира пръснатите листа по бюрото си. Станах и аз, тръгвайки послушно след Иван Стоянович. И изпращайки ни, вече в коридора на тогавашната редакция, Тончо Жечев каза: *А какви само спомени ще напише тя един ден за мен!* Всичко беше някак шеговито и много сериозно едновременно, отправено като че повече към Иван. Засмях се: *А какви по-точно ще поръчаш?* Последва тих отговор: *Ами всякакви, каквито пожелаеш, имаш достатъчно материал, нали? Казвам го и пред такъв свидетел...*

Свидетелят обаче вече също го няма, за да потвърди или доуточни изреченото. Само гдето аз май така и не мога да доосъзная, че времето за такива „поръчки" съвсем се скъси. Настъпва даже все по-заплашително. Откъде да се тръгне, след като „материалът" в случая е наистина в повечко? „Събиран" е в продължение на тридесет и петгодишно приятелство, т. е. може да подхрани и цяла книга с отношение към човека, но и към автора, на който най-вече е посветен сега този сборник...

* * *

Навярно, когато човек започва да пише за скъп приятел, и то отишъл си от този свят сравнително неотдавна, по-малко естествено е да призове най-напред някои от идеите му. И все пак характерът на нашето дългогодишно приятелство с Тончо Жечев ме тласка именно натам. Защото през различните периоди, които познава това приятелство – на почесто и интензивно общуване или на много по-редки срещи, неизменно се е говорело, и то твърде много, за *идеи*. В някаква степен дори самото ми днешно отношение и интереси към тях се дължат и на това влияние.

Всъщност още първата, подарена ми при появата си, книга на Тончо Жечев (и струва ми се втора в неговата творческа биография) се нарича „Идеи на прозата". Горе-долу през цялото последно десетилетие рубриката от „Летописи", за която понякога бях подканяна да предложа свой текст, има близко до това название: „Мислители и идеи". Сега естествено оставям настрани въпроса, че се наложи толкова скъпото на сърцето му списание да прекрати по липса на финансова подкрепа своя живот.

Така идеите – художествени, социални, философски и т. н., са присъствали много често в нашите разговори, дори в такива на споделяни по-лични проблеми, мотиви за взети решения, екзистенциални тревоги. Появявали са се почти неизменно като фон, но и като своеобразно, много важно измерение на самото битие, което се просветлява чрез тях и на свой ред им придава „приземеност" и по-богат смисъл и значения. А това именно позволява от най-баналните и незначителни всекидневни жестове – собствени или чужди, да се стига понякога до неподозирани (поне от мене преди години) техни литературни и философско-културни аналогии. И обратното – става още по-ясно (за мене благодарение на такива ситуации), че да се разсъждава върху по-общи, включително теоретични проблеми, съвсем извън стихията на конкретните им житейски,

литературно-културни, социални и т. н. форми на проявление, е понякога малко безплодно...

В определена степен между важните интелектуални уроци, които, струва ми се, съм почерпила от Тончо Жечев, е и това убеждение. То означава още, че *историята на идеите* (да не забравяме, че едва от десетилетие насам я определят като самостойна вече научна сфера) е навярно между най-увлекателните и непредсказуеми начини, по които могат да се обсъждат човешките дела. Такава е тази история обаче не на нивото на абстрактното ѝ или собствено философско разгръщане; истинският ѝ драматичен характер ни се разкрива с особена сила най-вече, когато оглеждаме в неин контекст било собствени екзистенциални избори и поведение, било чуждите, наред с възможните им литературни и културни архетипи...

Впрочем нали точно така множество идеи (като *история*, но и *истории* – от тези за Одисей и Пигмалион или съвременните им превъплъщения, до свързаните с категориите родно, национално, универсално и т. н.) заемат в творчеството на самия Тончо Жечев толкова средищно място! Това превръща много от книгите му в принадлежащи като че повече на хуманитарни сфери и на твърде специфични научно-художествени жанрове в тях. Зад подобни търсения се долавя обаче все същото и повтарящо се авторско вълнение: то ни насочва към конкретното и почти телесно-осезаемо човешко въплъщение на дадените идеи (и съответни им характерни морални принципи); но то напомня и как същите тези идеи (и принципи) придобиват (в зависимост от епохите или културите) своите неизменно по-богати и нюансирани конкретни значения и смисъл.

И защо тогава *(авто)биографичното* и *митологичното* да не могат да съжителстват и взаимопроникват най-органично в някои негови текстове?! Или от друга страна – грижливо наблюдаваното *човешко всекидневие* (в литературен, социологически, културно-исторически план) да не взема естествено формите на *философско-историческо* обобщение? Много и чудесни са примерите, които дава Тончо Жечев. Затова и като цяло творчеството му остава твърде своеобразно и граничещо – не се боя от повторението – с повече научни сфери. Но и като че непрекъснато призоваващо към тяхната по-свободна и гъвкава писателска интерпретация.

Мисля си сега и в светлината на почерпени влияния от Тончо Жечев, че доста време преди да срещна за себе си формулировките на актуални социологически направления, които ме увличат днес (*биография и общество*, *биографични методи и подходи* в социокултурното познание и т. н.), с него сме обсъждали също, макар с други думи и в по-различна посока, сходни проблеми и възможности. Затова през последните години в негово лице намирах винаги нещо повече от предпочитан и заинтересован събеседник и по такива теми. Но и още – намирах редактора в най-високия смисъл на това понятие, който те стимулира да доосъзнаваш и

прояснявaш свои по-смътни усещания и придобит опит. Колко просто и удобно е да се разположат понякога те в пространството между литература и социология (естествено достатъчно проблематично за мнозина), където *личните преживявания* се срещат с *премисляни отношения* спрямо изследователски практики и традиции...

* * *

Кои са все пак няколкото идеи на Тончо Жечев, които искам сега да призова? И то при положение, че всичко важно, което той е искал публично да каже, остава запечатано най-пълно и добре в собствените му книги и статии? Там са съществените обяснения или аргументи, които самият автор е пожелал да изложи. Тогава за какво по-точно говоря?...

Става дума най-вече за няколко интересни, струва ми се, позиции и възгледи, които в никакъв случай не противоречат на написаното. Стигали са обаче до мен, формулирани със собствения му глас и жестове, с подсказвани така нюанси или категоричност, които могат и да не присъстват във всеки близък до духа им писмен текст. От друга страна, днес ми изглеждат като идеи, дали характерен начален тласък за бъдещи анализи. Или обратно – като завършек и авторско резюмиране на направени вече такива.

Все едно – ще напомням произнасяни реплики, които иначе принадлежат на твърде хлъзгавата, макар и много привилегирована територия: тази на непринуденото приятелско общуване. Има всред това думи, повтаряни дори многократно, в различни вариации или контекст. Събирам ги сега в главата си, някои от тях наистина са врязани по-отдавна и достатъчно релефно в съзнанието ми. Нещо повече, участвали са във формирането на собствени убеждения и поглед за нещата. За други се налага да ровя по малко из стари или по-нови тетрадки, където наред с детайли от „текущото“ съм записвала понякога и разговори с Тончо Жечев. Разбира се, не всичко от тях сега ще извадя. Макар и скъсено, времето за поразгърнатите спомени, надявам се, все още предстои...

* * *

Първият избран пример е наистина от много отдавна – принадлежи на времето на първите впечатления от Тончо Жечев. А те, както обикновено се случва, се съхраняват някак по-отчетливо. Бях се запознала наскоро с него на вечер, устроена от Юлия Кръстева. При нея, в дома ѝ, се появяваха все по-често хора, по-възрастни от нашето поколение, но затова пък със създадено вече литературно име. Било е някъде през пролетта на 1965 г. За мен обаче името, в което останалите гости се вслушваха внимателно нея вечер, значеше твърде малко.

Наскоро след това се срещнах с *хваления автор* от събирането при Юлия на улицата. Той повърви малко с мен по очевидно общия ни път, а разговорът неочаквано стана много интересен за мен. Последва нов, вече на чаша кафе. Слушах внимателно отделни съждения. И между тях

едно се вряза завинаги в паметта ми: отнасяше се за историческите оптимисти, които олицетворяват най-неприемливата, или може би направо – най-отвратителната (в епитетите вече не съм напълно сигурна) форма на оптимизъм въобще...

Наистина ли го каза? – не преставаше да се удивлява Юлия, когато ѝ предадох репликата. Бяхме току-що завършили университета, но за разлика от нея моят социален опит беше доста по-ограничен. А и не познавах *комсомолската биография* на Тончо Жечев, за да ми се стори чак дотам странно подобно негово заявление. Още по-малко си бях дала сметка, че такава еретична поправка спрямо официално-задължителния марксически и *исторически оптимизъм* на епохата звучеше странно от човек като него.

Юлия обаче продължаваше някак да се съмнява в казаното, и то пред почти непознатото му момиче. А аз, повтаряйки репликата, благодарение и на самите ѝ реакции, схващах най-после възможното по-широко значение и проявена „смелост" в нея.

Така ярката и злъчна характеристика за историческите оптимисти, които ни заобикалят, си остана като своеобразна парола между всички ни. Беше и малко като предупреждение – не, разбира се, защото човек може да повярва или сподели вярата в *прогреса* и *светлото комунистическо утре*. Или защото би имал възможността да се предпази от „доброто", което биха могли да му сторят някои от същите най-убедени исторически оптимисти. Предупредителният знак на тази реплика е в по-различна посока. И спрямо бъдещето (тогавашното, но и днешното) той настоява върху много същностните различия и човешко излъчване, с които могат и бяха изпълнявани отделни, привидно сходни *социални роли* в онези години. И особено такива, които предполагаха точно определени биографични предпоставки, но и съответната им фразеология за достигането до определени йерархични стъпала.

Иначе в чисто житейски план аз и до днес предпочитам по-оптимистичните човешки нагласи. Но не към такива водеха и някои от авторите, които започнаха да достигат до мен благодарение и на Тончо Жечев. Идваха във вид на редки книги, но и на дълги устни коментари върху отделни фрагменти, или даже фрази от тях. Ще спомена само две най-характерни и любими за него имена, към които с годините се пристрастих и аз. На първо място е Николай Бердяев, чиито страници (необходимо уточнение за по-младите читатели) са попадали в ръцете ми и в машинописен вариант, грижливо преписвани и подреждани за приятели, които по друг начин през онова време не биха могли да им се насладят.

Следващото ключово име е навярно това на Шопенхауер (Дайте ми един оптимист, за да го заведа в болница! – ето също ключова фраза, чиито вариации съм чувала не един път). Списъкът от автори може естествено да бъде и по-дълъг, но ще го спестя, както и този на отделни, специално превеждани от мен страници (като бележките фрагменти на Камю например), с които съм се опитвала да се „реванширам".

* * *

Ще се върна още за момент към ярката фраза за *историческите оптимисти* на тоталитарната епоха. Не зная впрочем дали авторът ѝ не я е използвал в някои от късните си и често давани интервюта от средата и края на 90-те години. Не това, разбира се, е важното в случая. По-скоро – хрумва ми чак сега, че формулата би могла да послужи и като своеобразен ориентир за всеки, който пожелае да се зарови (и изследва) някои от литературните и обществени дискусии от онези десетилетия.

Много са наистина словесните баталии (а дали и този израз не му принадлежи?), в които неизменно е участвал и Тончо Жечев през годините. И без да съм следила всички – особено по-ранните, без да се впускам в подробности от по-късни и оттекнали широко в общественото съзнание спорове (та това си е вече цяла отделна изследователска тема), осъзнавам нещо много характерно. А то е, че някои от най-яростните му опоненти и хулители са всъщност неизменно представители на класа (и видовете) *исторически оптимисти* у нас.

Пресен е в това отношение примерът с една от последните подобни нелепи дискусии преди 1989 г. Става дума за свързаната с „Хайка за вълци", която на свой ред се превърна в поредната идеологическа хайка. И ако по-младият читател днес би се заинтересувал от такива схватки, то има най-опростен и верен ключ към отделни позиции и по-специално – тончо-жечевски, в тях. В случая защитата на романа означава пореден сблъсък с лъжата (пък била тя наричана илюзии или самоизмама) на някои от най-непоправимите *исторически оптимисти* у нас, наметнали съответна естетико-критическа дреха. Едва след това може да се говори за верен литературен (и културен) усет или воля за защита на конкретното жизнено-човешко, от една страна, и от друга – яркото художествено проявление...

Споменавайки всичко това, в съзнанието ми по асоциация изплува и друг много цветист Тончо-Жечев израз: за *марксическото блато*, което периодически се размърдвало и „разсмърдявало" по-силно около нас. Точно това се беше случило при споменатата дискусия. Тогава май от самото дъно на блатото се бяха заобаждали гласове, които само сме си въобразявали, че са замлъкнали завинаги. Или че няма повече да посмеят да ни поучават по своя си, познат до болка начин...

Какво ли би казал той днес, ако ги чуеше отново? Но дали пък, от друга страна, сам не ставаше на моменти някак по-малко чувствителен към определени *интонации*, които не бяха чак толкова далечни на техните? Идващи при това от хора, все пак по-умерено *оптимистични* спрямо бъдещето ни преди 1989 г. Но затова пък по-късно или днес – с не дотам сдържано-апокалиптични прогнози за него.

Последната ми забележка е, разбира се, съвсем риторична. Не съм спестявала някои подобни в наши последни разговори – не, разбира се, като укор, на който някой ми дава право, а само в усилието да се проясняят отделни позиции. Най-малко бих искала сега подобни нюанси да се

възприемат като „застраховка“ срещу прекомерно *революционния ореол*, с който донякъде „натоварих“ образа на Тончо Жечев отпреди 1989 г. Това би било неточно спрямо много по-сложната картина на нашия живот тогава. Пък би ме предпазила донякъде и собствената му неприрязън към различните видове *революционери* и революционни жестове, за което също съм слушала изрично и неведнъж.

* * *

Все пак въпросът за най-достоверния изказ на някои Тончо-Жечеви реплики си остава. Макар да направих някои уговорки по-нагоре, той изниква даже пред самата мен сега, та камо ли пред читателя на тези редове. Струва ми се обаче, че за отделни изричани думи или съхранени релефно в паметта ми техни обрати значение има още самата им предълно сгъстена, почти афористична форма, в която често са достигали. Като човек и автор Тончо Жечев обичаше всички възможни превъплъщения на тази форма – писмени и устни, с точно цитирани или подсказвани само и нечии чужди мисли. Умееше да им се наслаждава, увличайки по незабравим начин и събеседниците си.

Навярно затова много негови изрази, подобно на споменатите вече, се запомнят неусетно и задълго. Тук следва да се добави още цяла и много дълга серия от любими чужди фрази или сентенции, повтаряни и коментирани едновременно от него при различни ситуации, с което започва тяхното също тъй характерно и по-дълготрайно внушение. Как мога да пропусна в такъв план най-напред повелята: *Обичайте живота повече от неговия смисъл*! Произнасям я сама и то често пред по-млади хора, почти забравяйки произхода ѝ. Принадлежи естествено на Достоевски, но щеше ли да се превърне до такава степен и в моя без намесата на някои повтаряни Тончо-Жечеви напътствия?

Така е и по отношение на Левски: тази *най-ясна загадка* в българската история! Как само го е изрекъл художникът – *ясна загадка* – не преставаше да се възхищава Тончо. Има и друго обичайно напомняне, пак по Илия Бешков: *от лоша дума песен не става*...

Мога да продължа дълго, все по този начин. Но нека дойде редът и на отделни негови ключови разсъждения, чиято най-точна езикова обвивка ми се изплъзва. Не ги намирам съхранени в тетрадките си, или поне в тези, из които сега ровя. Но затова пък по техния „дух“ не може да има никакви съмнения. Става въпрос за споменатото Тончо-Жечево отношение към *революционерите* в историята и към техните по-радикални действия (и илюзии) спрямо нейния ход.

Чувствайки се убеден привърженик на различните форми на *еволюционна промяна* и вярвайки единствено в тяхното трайно и благотворно влияние върху живота на хора (и цели народи), той естествено не можеше направо да защищава тази си позиция. Тя противоречеше на основния патос в марксическото обяснение на социално-историческия процес. Затова пък като автор можеше да започне да раздипля конкретната исто-

рия – най-вече българска и възрожденска, за да намери из нея някои от своите най-ярки герои. Открі ги всред *цариградския кръг* от дейци на националноосвободителните борби, където мнозина от тях вършеха делото си, макар и с фес на главата...

Разбира се, сега съзнателно опростявам някои от посланията на „Българският Великден". Но заедно с това предавам обобщаващия и твърде близък по смисъл (слушан през 70-те години, възможно и написан покъсно) авторски коментар за тях. И за онези акценти в книгата му, които за него е било твърде важно да бъдат изказани, но и разбрани по-пълно от читателската публика.

Така и по-късно, вместо да се развълнува от мита за славния и героичен Прометей например, кого си избира този път той? Трябва ли да добавям, че такъв въпрос на мен не ми е хрумвал, а съм го чувала (и чела разновидностите му) от най-непреклонни Тончо-Жечеви критици. Не може да се пренебрегне и продължението му: ами избира си Одисей, хитроумния, гдето от Сирените няма да се откаже, но и Пенелопа ще съумее да уважи. И какви са тези бълнувани *пътувания-завръщания*, такива, особено в историята, не съществуват. За нея са къде ти по-важни героичните мъже със запалена в ръцете прометеевска факла и ясно набелязани високи цели. Как да са от значение тогава за тях някои от средствата за изпълнението на великите им дела?

Ето впрочем пак „вечна", почти банална тема: за човешките цели – индивидуални и колективни, и за средствата, с които те могат да бъдат постигани. По това Тончо Жечев като че ли не се уморяваше да се вълнува. И ни най-малко не му пречеха съществуващите толкова многобройни философски и литературни вариации разсъждения по все същия въпрос. Напротив – самият той често предпочиташе да започва пак от сълзата, мярнала се в детския взор, която най-напред тревожи Достоевски. Какво ще е щастието, придобито с нейна цена? Да видим по-внимателно какви са хората, които, устремили се към него, въобще не я и забелязват...

* * *

А сега нещо, не от толкова отдавна. Пък е и записано грижливо от мен, дори с бележки, как своеобразният чут тезис може да бъде продължен и да послужи даже за утрешен културно-исторически очерк...

Вървим с Тончо Жечев по „Ангел Кънчев". В единствената останала вече стая на списание „Летописи" са се натрупали повече хора. Той излиза с мен, за да повървим заедно и да разменим по някоя дума. Мястото за обичайното в такива случаи кафе обаче е препълнено. Месец май е и макар да е още малко хладно, на никого не му се сяда на задимено. И докато продължаваме по улицата, той разгръща пак своя по-нов, но любим напоследък мотив: за това, как Бог е дал на нашия народ толкова много таланти. А за сметка на това – много по-малко ум. Талантът – това е природата, а умът – учителите, обстановката, традицията, които те изграждат и без които всичко останало неминуемо ще се разпилява...

Друг ден, пак светъл, Тончо Жечев ме изпраща по „Ангел Кънчев“ към моя дом. Горе-долу същият тезис се повтаря, само че вече малко по-разгърнат. Е, какво като между предишния епизод и този са се простряли цели пет-шест години? Тетрадките ми са точни по това, но защо ли така съм пренебрегнала поводите, по които е започвало разсъждението му. Аз ли съм бързала много или той, хвърляйки думите на пресекулки? Тях поне съм запазила: за стихията на всички мощни природни таланти у нас – какви само гласове, поети и даже екстрасенси! Ами Ванга и отношението към нея! Колко още великолепни и първични български художници! А насреща – болезнена липса (и то в различни важни исторически периоди) на истински култивирани и извисени умове, необходими за друг вид политика, наука и творчество...

* * *

Привилегирована е, наистина, територията на приятелското общуване и най-вече гледната точка, която тя позволява. За нея двамата – т. е. човекът и авторът, на които е посветен този сборник, имат равноправен статут. А за мен, която не искам (а и не мога) прекомерно да ги разделям, това дава импулс за съвсем свободно движение назад или напред във времето, което може еднакво да спре сега или да продължи още много дълго...

Но и хлъзгава е още тази територия и нейната гледна точка. И то не защото неусетно те наклоняват ту към по-частната сфера на взаимоотношения, ту към другата – на публичното пространство и живот, чиито по-различни закони следва да се помнят. А при тези поредни (и естествени) отивания насам-натам неизбежно се нарушава и другата „мяра“: говориш за отишлия си приятел, но и толкова много за себе си! Можеш ли обаче да го избегнеш, ако трябва да стане дума и как същият този приятел е застанал в определен и много важен момент зад самото начало на собствения ти творческо-професионален път? За кого най-вече ще се отнасят тогава някои по-характерни детайли от ситуацията?

Разбира се, че освен към всичко друго, те ще имат отношение и към изтеклото историческо време, чието раздипляне в по-цялостен смисъл ще продължава неизменно да ни вълнува. Чудесно е все пак, че успоредно или отвъд този смисъл (и поредни смисли) има и протекъл живот, в който изпитата чаша кафе или вино край една приятелска маса съхраняват изцяло своя силен и неповторим вкус...

5–18 февруари 2001 г.

Милена Цанева
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Из спомените ми за Тончо Жечев

Тончо Жечев имаше властно присъствие в живота на моето литературно поколение и за него не мога да мисля само като за „текста Тончо Жечев“, както се изразяват напоследък младите литературоведи. Зад неговото писано слово винаги ще виждам и чувам облика и гласа на живия човек. Още повече, че при него, струва ми се, те никога не се разминаваха с това, което съвременното литературознание равнодушно нарича „текст“.

Веднъж Тончо сподели с мене, че винаги се е чувствал възрастен, а и другите така са го възприемали. Бил още съвсем младо момче, когато съселяните вече му викали „Бай Тончо“. И действително, и в неговия житейски, и в неговия литературен облик имаше някаква непринудена, но осезаема внушителност, която не позволяваше да се отнасят към него като към „момче“ и „начинаещ“ литератор, дори и когато той действително беше такъв. И в литературен, и в обикновен житейски план присъствието му респектираше и във всеки случай не можеше да остане незабелязано.

Почувствах авторитета, с който се ползваше, още при първия си бегъл досег с него. Многолюдна студентска група организирахме посрещане на Новата 1952 (или 1953) година в дома на първата съпруга на писателя Светослав Минков, г-жа Мария Томова, най-симпатичната студентска хазайка, която съм виждала. Следвала известно време в Мюнхен, тя бе запазила носталгичен спомен за тамошните бохемски студентски нрави и активно се включи в подготовката на празника, като приготви за всички присъстващи весели карнавални шапки от картон и цветна хартия. За нашето поколение, израсло в оскъдицата и ограниченията на военното и следвоенното време, това артистично хрумване беше нещо съвсем необичайно и ни създаде още по-добро настроение. Някъде преди полунощ дойде Здравко Петров, когото вече познавахме като литературен критик, придружен от Тончо Жечев, за когото повечето бяхме само чували като за деятел в студентския отдел на тогавашното ДСНМ. Бяхме поласкани от посещението, но и вече твърде развеселени, за да окажем специално внимание на гостите. Доколкото си спомням, Тончо не танцува и като че ли повечето време мълча. Някъде след полунощ двамата със Здравко си отидоха.

На другия ден, напълно в духа на тогавашните нрави, някой пусна в курса тревожен слух – Тончо Жечев не одобрил посрещането на Нова година с карнавални шапки! Слава богу, почти веднага се разбра обратното – Тончо Жечев харесал вечерта. Може за тази смешна тревога да е изиграл роля и организационният пост на нашия гост. Но още тогава ми направи впечатление, че тези, които го познаваха, съвсем искрено се тревожеха за мнението, което той си е съставил за нас – нещо, което докрая си остана характерно за отношението на хората към него. Може не всички да го обичаха, но на неговото мнение всички държаха, на всички им се искаше Тончо Жечев да ги хареса и струва ми се, затова всъщност и някои така му се сърдеха – защото не ги харесва.

Втората ми среща с Тончо беше коренно различна. Не помня вече точно кога и по какъв повод, но моя близка приятелка един ден ме заведе на гости на Тончо Жечев и Здравко Петров, които по това време живееха заедно. Години по-късно веднъж Тончо ми каза, че много добре си спомнял как сме им дошли на гости с Катя Кертева, но съвсем не можел да си спомни какво сме правили цялата вечер. Припомних му го: „Четохте ни приказките на Андерсен". „Идиотчета!" – с искрено възмущение възкликна някогашният ни домакин. Но изглежда, същите „идиотчета" сме били и ние с Катя, защото и двете бяхме извънредно доволни от вечерта, посветена на Андерсеновото грозно пате. Тогава именно видях Тончо истински и разбрах защо са така неразделни със Здравко Петров – и за него, както за Здравко, светът на поетичните видения бе не по-малко, ако не и повече свой от реалния.

Сближаването и приятелството ни започна доста по-късно, споменатите две срещи бяха съвсем спорадични, но кой знае защо завинаги ги запомних. Навярно защото ми разкриха в особено чист вид едни твърде различни и същевременно органично слети страни от образа на Тончо Жечев, поне такъв, какъвто живее в моята памет.

Няколко години по-късно завърналият се след аспирантурата си в Москва Тончо започна активно да участва в литературния ни живот, а през 1963 г. почти едновременно и двамата постъпихме в Института за литература. Беше вече утвърдено литературно име, нещо повече – успял вече да си спечели и доста неприятности и неприятели. Имаше един период, когато просто се надпреварваха да пишат срещу него и приятелите му Здравко Петров и Кръстьо Куюмджиев, обругавани като известната тройка „критици импресионисти". Именно заради тези нападки, въпреки че почти не се занимавам с рецензии, през 1971 г. написах за излязлата му през същата година книга „Критически погледи". В „Литературен фронт" тогава работеше Димитър Канушев, той беше приятел и на двама ни и „се реши" да пусне похвална рецензия за Тончо.

Нямам под ръка този текст и не мога да видя доколко съм успяла тогава да изразя високата си оценка за изследвания и критически прочити като „Вкусът на победата", „Българският Одисей и истината за неговото завръщане" или студията за Никола Фурнаджиев – винаги

съм се стеснявала да пиша за живи автори, а по това време още повече. Но и до днес считам, че дори и да имаме несъгласия в отделни моменти, тези представителни за книгата студии са образци на вдъхновена литературна критика – критиката като изстрадано изкуство, в което влагаш себе си. Нещо, което, за съжаление, напоследък като че ли никак не се котира, изместено от критиката като отчуждено иронична интелектуална игра. Но което може би именно затова сега още повече ми харесва.

Особено ярка е в паметта ми студията на Тончо Жечев за Фурнаджиев – с периодичното издигане на критическия ѝ език до екстатичния тон на самите Фурнаджиеви стихове, с вплетените във вижданията ѝ образи от световната митология и литература, с ефектното ѝ възклицание, утвърждаващо загадъчната магия на поетичното слово: „Тук наистина има неща, приятелю Хорацио, за които не смее да бленува нашата мъдрост..."

Доколкото си спомням, при нейната първа публикация в периодиката имаше даже едно екстатично обръщение към безнадеждно преследващия зловещия бял кит капитан Ахав. Сега не намерих този момент, може би паметта ме подвежда и това е било в друга статия или пък за книгата си Тончо го е махнал, беше наистина едно малко прекалено „лирическо отклонение", но навремето ми направи силно впечатление именно като преливане на критическите интерпретации в лично изстрадани настроения и чувства.

Това беше оная страна от критическите изяви на Тончо Жечев, която именно в началото така го сближаваше със Здравко Петров и Кръстьо Куюмджиев. По-късно той стана по-сдържан в непосредните си изяви, а творческият му път го отведе към задълбочени синтези на цялостния български литературен и още по-широко – на цялостния български духовен живот. Но богатата му фантазия продължи да обагря стила на критическите му сюжети с артистични отблясъци. Разви се в своята зрялост като историк на културата и идеите, но продължи да влага себе си в своите изследвания. И това важи особено за неговото най-крупно изследователско дело, излизащо извън рамките на чистото литературоведение – неговият капитален труд „Българският Великден или страстите български", обединил най-хубавото от облика на по-ранните и по-късните му творчески търсения и изявил в пълна мяра национално-историческата мащабност на неговото литературно-критическо мислене.

Излизането на тази книга бе културно събитие, но не и изненада. Не само защото Тончо вече беше печатал откъси от нея. Литературният критик и литературният историк у него винаги са били органично слети. Неговият поглед към литературната история бе осъзнато съвременен. От друга страна, той бе подчертано историчен в своя поглед към съвременните литературни явления. На перото му принадлежи великолепната формулировка, която ми се иска специално да припомня: „Богатството на усета за съвременност се предопределя от това, колко минало се побира в него".

„Българският Великден“ излезе през 1975 г., а на следващата година вече имаше второ издание. През тази, 1976 г., празнувахме 100-годишнината от Априлското въстание. По този случай Институтът за литература, на който Тончо вече беше директор, организира научна конференция в Пазарджик. И именно там, на самата сесия, по едно време Тончо ми пошепна: „Виждаш ли как вървя все наопаки. Готвим се да празнуваме годишнината на Априлското въстание, а аз излизам с книга за черковната борба. Но ще видиш, след Цариградския ще се заема и с Букурещкия кръг.“ Не зная спонтанен изблик ли беше тази закана или обмислено намерение, но във всеки случай говореше съвсем сериозно. А иначе – може би и заради моето романтично увлечение по революционерите – говорил е друг път пред мене, че Априлското въстание е само „шумотевицата“, истинската дълбока историческа работа се е вършела другаде. Не мога да преценя доколко са свързани със споделеното тогава намерение Тончовите „Три опита върху Христо Ботев“, но доколкото си спомням, „Към прочита на първото Ботево стихотворение“ и „Тоз или Той“ излязоха скоро след 1976 г.

От тази конференция в Пазарджик запомних и вечерта, която с Тончо и още няколко колеги прекарахме в разговори около маса с превъзходно червено вино. Моят софийски бит не включваше подобни бохемски навици и рядко съм имала случай да слушам Тончо в такава обстановка. А той я обичаше. Веднъж разказвах за интересен разговор, който бях водила с един колега на Черни връх. Целият ефект от разказа ми бе унищожен от спонтанния възглас на Тончо: „Та свършиха ли се кръчмите в София, та на Черни връх трябваше да си приказвате!“ Но сега в Пазарджик той дори учудено ме похвали: не очаквал, че мога да бъда добра компания и на бутилка с вино. Не крия, че бях особено поласкана от тази похвала. Именно тази вечер Тончо ме върна към отдавнашния спомен за приказките на Андерсен, но този път вместо приказки той рецитира стихове. Тогава от него за пръв път чух „Хамлет“ на Пастернак:

Гул затих. Я вышел на подмостки.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске,
Что случится на моем веку.

На меня наставлен сумрак ночи
Тысячью биноклей на оси.
Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси...

Глаголът „рецитира“ в случая ми звучи дразнещо неподходящо. Тончо не рецитираше, не декламираше, имах чувството че наистина изповядва нещо дълбоко лично. Просто настръхнах, когато произнесе: „Но продуман распорядок действий / и неотвратим конец пути“...

Всички спомени са субективни, виждам, че така се получава и с моите. Тончо с Андерсеновите приказки, с виденията от „Моби Дик", със стиховете на Пастернак – все тегля към оная страна от неговия сложен образ, която най ме е привличала. И ще излезе, че той е само още един вариант на Здравко Петров. А колкото и интимно да беше сроден с поетичните видения на литературата, Тончо съвсем не живееше само в техния свят, не беше книжен човек. Мисля дори, че тази му дълбока приобщеност към трагизма на стиховете от Пастернаковия „Хамлет" идеше именно от това, че и той, като техния лирически герой, бе готов добросъвестно да изпълни отредената му от божествения „замисел упрямый" жизнена роля. Не зная доколко успях да разгадая богатата му душевност, но такъв, какъвто го възприех в моя живот, той, струва ми се, въпреки всичко умееше да стъпва здраво на земята и съобразявайки се с наложените му от реалността условия, все пак да върви по свой път.

Нещо повече, Тончо беше харизматична личност, предназначена да ръководи. Служебната му кариера не беше и нямаше как да бъде гладка, пресичат я някои резки преломи, но все пак не случайно заемаше и редица ръководни постове. И мога да свидетелствам, че ролята му на ръководител не се възприемаше като изкуствено натрапена, както става в редица случаи. Отиваше му някак да бъде и директор на институт, и председател на специализиран научен съвет, и главен редактор на списание. Когато през 1973 г. внезапно го назначиха за директор на Института за литература, ние няколко дена се поздравявахме с „Христос воскресе". И периодът, в който той беше директор, бе действително време на съживяване на институтския живот. Направена с присъщия му размах, предложената от него програма за многотомна история на българската литература като цяло, струва ми се, бе доста утопична с оглед на реалните възможности на времето и на Института, но изигра своята безспорна роля и за теоретическото оживление на литературноисторическата ни мисъл, и за някои чудесни изследователски инициативи като започнатата поредица „Периодика и литература" – тази своеобразна история на литературния живот в неговото най-непосредствено отражение по страниците на периодичните издания.

Като директор Тончо беше увирен и ако мога така да се изразя, патриархално властен. Събираше ни, организираше обсъждания, но, веднъж взел решение, изискваше да се съобразяваме с него. Случвало се е моята женска природа, нетърпяща какъвто и да било вид власт, да ме подтикне да му се поозъбя – по дребни поводи, ей така, колкото да демонстрирам независимост. Трудно ми го прощаваше. От друга страна, беше невероятно отзивчив към човешките проблеми, пред кабинета му винаги имаше опашка от хора, търсещи някаква помощ или поне пред кого да излеят болките си. И той не само търпеливо ги изслушваше, но и се заемаше да помага и при най-далечни от служебните му задължения случаи. Как да се сърдиш на такъв директор!

Имахме някакъв празник в Института (по това време често си уреждахме там празници и ги устройвахме понякога с много фантазия). Този

път между другото решихме да организираме и викторина с награди от донесени от нас различни предмети. Аз донесох една броеница и подредих нещата така, че да я получи като награда Тончо. През цялата вечер той седя в центъра на събраните, премятайки бавно зърната на броеницата. Страшно му отиваше и цялата картина сякаш символизираше най-подходящата за него социална роля – на патриархален старейшина.

Но, разбира се, битието му на директор съвсем не беше така идилично, както го представих с тази врязала се в паметта ми картина. По това време Институтът изживя и някои твърде тежки моменти. Никога няма да забравя деня, в който стана известно, че интернират Климентина Иванова. Тя дълго, много дълго стоя в кабинета на Тончо. След нея там нахлух аз със спонтанния въпрос „Какво да направим?“ В отговор той само посочи с изразителен жест телефона. Погледнахме се. Очите му бяха кърваво червени. Разбрах без думи, че няма да се успокои, докато не успее да върне Климентина.

Без да са така ярки и трудни техните случаи, както историята с Климентина, знам, че много хора помнят и могат да разкажат какво е направил за тях Тончо. Между тях съм и аз и ми се иска да завърша тези спомени с разказа за това, как в един труден момент от професионалния ми път съобразителността и готовността на Тончо да окаже при нужда реална и действена помощ ме спасиха от незаслужен провал.

Беше по времето, когато нито той, нито някой от нашето поколение беше преминал прага на асистент или младши научен сътрудник. Защищавах пред Факултетския съвет на Филологическия факултет (тогава още нямаше специализирани съвети) кандидатската си дисертация „Вазов в Пловдив“, току-що излязла и като книга. Дошла беше доста публика, в това число и колегите от Института, в който вече се бях прехвърлила. В началото всичко вървеше добре; и рецензентите, и изказващите се ме хвалеха, изтъкна се, че съм разкрила един нов образ на Вазов – нещо, което без лъжлива скромност ще кажа, че действително беше така. Но знаех си аз, че нещата не могат да минат гладко. Защото по повод авторството на публикуваните без подпис публицистични статии на Вазов се бе наложило да вляза в спор със съставения от един доцент в нашия факултет том с Вазовата публицистика. Въпросният доцент С. взе думата последен, но вместо, както очаквах, да вземе отношение по този спор, започна грубо да отрича всичко в дисертацията ми. Говори дълго и толкова несправедливо, че накрая публиката започна нетърпеливо да шуми и да го апострофира. Ядосан, той сви листовете с изказването си и тръгна към вратата, заявявайки, че щом не искат да го слушат, напуска заседанието. Опитът му да си излезе само зарадва публиката и никой, дори председателят на Факултетския съвет, не съобрази какви последствия би имало това.

Разбра го единствен Тончо, който явно ненапразно бе завършил право. Изправи се и властният му глас мигом усмири шумно реагиращата публика. Заяви, че ако доц С. излезе, той настоява да се впише в протоко-

ла, че е направил това нарочно, с цел да провали защитата. Защото спокойно може да продължи изказването си, никой не му е отнемал думата. Нямаше как – доц С. се върна и разбрала ситуацията, публиката търпеливо го изслуша докрай. Не беше трудно да му отговоря и получих одобрението на Съвета, но на всички следващи инстанции ме преследваха многословните възражения на доц. С. и едва тогава изцяло осъзнах с какво се бях разминала благодарение на Тончо. Ако не беше неговата намеса, опонентът ми щеше да пише, че на защитата са му попречили да ме разкритикува и тогава нищо не можеше да спре анулирането ѝ. А бях още в началото на професионалния си път и все още твърде крехка за подобни удари.

Спомняйки си с благодарност този може би решаващ за професионалната ми съдба момент, не за пръв път си мисля колко щастливо се съчетаваха у Тончо Жечев човекът, сроден с поетичния свят на словото, и човекът на активното отношение към действителността.

Йордан Василев
Институт за литература – БАН

Тончо Жечев – критикът, писателят, приятелят

Умереност, търпимост и мъдрост бележеха всеки жест и всяка дума на Тончо. Сега, след неговата кончина, се питам къде са корените на този европейски тип поведение? Ако спомена родното му село, името може да стъписа някого – Дивдядово.

Истинският корен – там бе неговата майка, природно интелигентна и дълбоко религиозна жена. Според мен тя беше неговият житейски университет, още в невръстни години. Той го съзнаваше, често говореше за нея, обожаваше я. При изпращането ѝ бе неутешен.

Човешкото у Тончо бе не по-малко значимо от неговото голямо дело в българската култура. А творчеството му е наистина богато – критика, есеистика, проза, история. Като заклет библиограф не мога да не посоча заглавия, поне най-съществените по мое виждане: „Съвременни образи и идеи“ (1964), „Идеи на прозата“ (1967), „Критически погледи“ (1971), „Българският Великден или страстите български“ (1975), „Историята и теориите на един Пигмалион“ (1983), „Митът за Одисей“ (1985), „Родно място“ (1987), „Въведение в изучаването на новата българска литература – 1878–1944“ (1990) и още... За безбройните статии и полемики с тежки дири върху него да не говорим.

Близостта ни започна през 1963-та, когато той ме покани да напиша статия върху детската литература за сп. „Септември“. (Знаел ме е вероятно, защото бяхме състуденти с по-малкия му брат.) Представи ме на ръководството – главния редактор Христо Радевски, заместника му Никола Фурнаджиев, както и на редовия редактор в отдела – Цветан Стоянов. Самият Тончо завеждаше критиката, а аз бях начеващ писач – под 30-годишна възраст. Само след месеци ЦК на БКП, а по-вероятно великото Политбюро от неграмотници реши, че всички тези достойни мъже не спазват партийната линия, и безцеремонно ги прогони от редакцията. Моята нескопосана статия излезе в последния съставен от тях брой за 1963-та, август.

Но странните хрумвания на съдбата решават друго – Тончо, Цветан и наша милост се сближихме и заедно с изключителния Кръстьо Куюмджиев образувахме компания за литературни разговори (свободен кръг, тогава за дисиденти не ставаше дума) и разбира се, каре. Гнездото ни за

споделяне на прочетено и чуто бе кръчмата „Видинска среща“. Идваха там и съпругите ни, и децата ни, и приятели, и без съмнение – доносници. Неизбежно бе, но това не смущаваше нашия свободен обмен на мнения и знания. Който ги имаше в повече – основно Цветан и Тончо. Кръстьо бе личност на хрумванията и импровизациите и по това си допадаха и се допълваха. Четвъртият, дето си мълчеше, сега остана последен от четиримата, поне да разкаже...

След редовната литературна среща в събота от 12 до 14 часа във „Видинска среща“ (няма я, сега е луксозен ресторант на „Раковска“) карето се пренасяше у Тончови и заседаваше докъм 18–19 ч., не по-късно и без никакво пиене. Анонсите се редуваха с продължение на някои теми от разговора. Във „Видинска среща“ се роди идеята за една знаменита в онова време статия на Тончо за руското славянофилство от XIX в. и неговото възраждане през 60-те години на XX век. Цветан прочел нещо някъде в списание – дали бе „Новый мир“, дали бе „Дружба народов“, не помня. Интересно му се сторило, но нямал достатъчно познания и предложи на Тончо да види тази полемика и като познавач да я представи на нашата публика и да напомни за нашия, български интерес.

Знаменитата книга „Българският Великден или страстите български“ на Тончо излезе почти едновременно с нашия (написан от Блага и от мен) двутомник за Багряна през пролетта на 1975 г. През есента срещу нас с Блага се надигна хайка в печата за нарушение на класово-партийните критерии. На всичкото отгоре участвах в организирането на относително свободна дискусия за съвременната поезия в сп. „Литературна мисъл“, където бях уредник. Тогава Тончо бе директор на Института за литература, а „Литературна мисъл“ – издание на Института. Задължиха го да ме уволни. Престъплението ми към скрижалите на партията – двойно. Тончо намери соломоновско решение. Уволни ме от списанието, но същия ден ме назначи специалист в Института. Умееше и да се справя с такива безпрекословни административно-идеологически проблеми, и да си остане човек.

Много по-късно, вече през 1989-та, бяхме заедно в сп. „Септември“ („Летописи“). Той – главен редактор, аз – заместник. Но през февруари 1990-та почнах издаването на вестник „Демокрация“. Скоро напуснах списанието.

– Политиката е мръсно нещо, Даньо, пази се! – предупреди ме Тончо и продължи – И аз бях се набъркал отдавна, но се махнах.

Знаех, че на младини е бил член на бюрото на ЦК на Комсомола, но напуска и се залавя с литература. Послушах и сторих същото след малко време.

Много бурни дискусии и литературни битки преживя Тончо, а сега е успокоен. Горчилката се е утаила, а името му остава чисто и уважавано.

Петър Велчев
Институт за литература – БАН

Страница от нашия литературен живот

Минаха двадесет години, откакто тази страница беше прелистена. Оттогава преживяхме множество промени – „перестройки", „ново мислене", „демокрации" от всякакъв вид и сорт и какво ли още не. От това нашият литературен живот не спечели нищо, дори напротив (да не говоря за социалното ни битие). В едно от последните си интервюта моят покоен приятел и уважаван колега Тончо Жечев каза: „Ще напусна този свят много по-лош, отколкото го заварих." Бих могъл и аз да се подпиша под тия думи. Нещо повече, всеки изминат ден ми доказва тяхната продължаваща във времето жестока правота.

Нека обаче се върна назад към датата, когато се честваше 1300-годишнината на българската държава. И да разкажа за една полемика, която вдигна шум и имаше доста последици. Поводът беше статия на Емил Манов и моята контра-статия, озаглавена „Отговор на една покана за размисъл" – във варненския литературен алманах „Простори" (1981, № 3). Привеждам дословно текста на тази публикация.

В кн. I на списание „Пламък" от 1981 г. под заглавие „Драски и шарки" са отпечатани две бележки на писателя Емил Манов. В тях предлага той на своите читатели „да поразмислим заедно" върху някои „банални парадокси" от „нашата българска история, особено в т. нар. културна област". Да си кажа право, не разбрах как парадоксът може да е „банален", когато всъщност той означава нещо необикновено, някакво по-особено явление или пък своеобразно мнение. Парадоксът е област на оригиналното, творческо мислене (в логиката той обикновено носи името на философа, който го е открил. Например парадокс на Ръсел). Не разбрах също така заради какви свои грехове българската култура е заслужила иронията на автора чак дотам, че да се превърне в „т. нар. културна област"? И понеже удивлението често е подтик към познание, заех се да изчета докрай бележките на Ем. Манов. По този начин, най-малкото като читател, аз се отзовавам на неговата любезна покана – да поразмислим заедно върху българската култура. Ще споделя на свой ред резултатите от този размисъл.

В ЦАРСТВОТО НА ПАРАДОКСИТЕ

Първата бележка на Ем. Манов носи предизвикателното заглавие „Алеко или Ганьо Балкански?". Лично аз не бих поставил въпросителен знак след такова изрече-

ние. Това е все едно: „Гогол или Чичиков?“. А може би именно тук е парадоксът? И аз продължих да чета по-нататък. Но трябва с известно огорчение да си призная, че моите усилия не се увенчаха с успех. Вместо да се сблъскам с така жадуваните от мен парадокси, па били те и в културната област, наложи ми се да прочета отдавна известни не само на мен неща. Ем. Манов например ни разкрива, че убийството на Алеко било извършено „в края на миналия век: на 11 май (по стар стил) 1897 г., в деня на нашите и общославянски първоучители“. Веднага след това Ем. Манов ни доверява тайната, че „Ганьо Балкански убива своя автор с изстрел от засада“ – забравяйки, че ние и това знаем, ако не отдругаде, то поне от известната карикатура на Бешков. По-нататък, все със същия тон, Ем. Манов ни разказва: Вазов бил отричан навремето си и от „дясно“, и от „ляво“, но в края на краищата си останал „великан“ на нашата култура; отричана била и цялата наша „демократическа, революционна, антифашистка поезия и проза след Първата световна война“; в нашата книжнина имало различни мнения за Щастливеца – едни го отъждествявали с българския народ, други пък виждали у него отрицателен социален тип; същевременно Алековият „Бай Ганьо“ се отличавал с положителни черти като „лекота и проницателност на наблюденията“, „яснота на мисълта“, „чист, безкористен патриотизъм и демократизъм“, „увлекателен, жив, народен език“ и т. н. Допълнително Ем. Манов ни просвещава с изказвания за Алеко от П. П. Славейков, Д. Благоев, Н. Хрелков и пр.

Навярно всеки разбира, че това са все неща, които ако не друго, поне в някой учебник сме попрелистили. Е, нищо – рекох си, – др. Ем. Манов е решил, че от време на време имаме нужда и от популярно четиво, да си преговорим историята на литературата. Освен това той сам призна в началото на своите бележки, че ще говорим за „баналности“ парадокси. Какво да правим? Като няма риба, и ракът е риба! Обаче оказва се, че в този пъстър поток от сведения, дати, цитати и повторения на истини от типа А = А имало и риба... Или поне Ем. Манов си мисли така. В желанието си да улови тази риба той отправя полемичните си реплики на някакъв неизвестен и, бих казал, несъществуващ адрес. Ем. Манов пита: „Чудно ли е, че стамболовистко-народняшките „докторчета“ все са се напъвали да защитят някак реалния бай Ганьо и да осъдят Алеко?“ И тутакси сам си отговаря: „Не е чудно. Както не е чудно, че и до ден днешен се намира по някой, който си въобразява, че Алеко може отново да бъде заровен и забравен... Защо и внуците на Ганьо Балкански да си нямат свои литератори, както си е имал дядо им? Имат си, имат! Можем да спим спокойно.“ Мисля, че си струва да обърнем повече внимание на тези няколко фрази, защото те са комай единственото ново нещо, което можем да научим от бележката на Ем. Манов.

Първо. Колкото и да се старах, не успях да проумея кои могат да бъдат „стамболовистко-народняшките „докторчета“? Съветвах се с хора по-сведущи от мен, но и те не познават такъв представител на българската политическа зоология, която да съединява в себе си две толкова противоположни, враждуващи помежду си политически партии, каквито са стамболовисти и народняци, русофоби и русофили. Ако Ем. Манов съобщи повече данни за това странно същество, той без друго ще направи голяма услуга на науката.

Второ. На Ем. Манов никак не му е чудно, че имало и днес автори, които искали „да осъдят Алеко“. Удивлявам се, защото все съм си мислил, че писател като Ем. Манов би трябвало поне да има по-високо мнение за нашата съвременна литературна критика, за

да си позволява да ѝ подхвърля подобни намеци – и при това анонимно. Сега вече ми става малко по-ясно защо той я нарича „т. нар. културна област“. Какво излиза? В нашето общество не само има „внуци на Ганьо Балкански“, но те дори си имат свои съвременни апологети...

Ако обаче Ем. Манов знае повече по този въпрос, защо не е поискал да ни съобщи имената на тези „литератори“? Какви са техните твърдения? Къде са публикувани? Дори Пилат Понтийски, когато обвинил Исус пред юдейския народ, го е посочил с думите: „Ето Човека!“ В никакъв случай не трябва да се забравя, че с името на Алеко не можем да си играем току-така – с намеци и подмятания. Но изглежда на Ем. Манов му е било много по-лесно да декларира: „Единственият образ на писател, който държа в стаята си, е образът на Алеко Константинов“, отколкото да ни каже нещо откровено и аргументирано за отношението на съвременната българска култура към делото на Алеко. Пък нека дори това, което ще ни каже, да бъде критично!

Впрочем в бележката „Алеко или Ганьо Балкански?“ има още един образец на описания вече метод за разискване на литературните проблеми единствено с помощта на намеци и подмятания. Този път Ем. Манов влиза в ролята на защитник – на кого мислите? – на Елин Пелин, Яворов, Смирненски, Гео Милев, Страшимиров, Никола Фурнаджиев, Асен Разцветников, Вапцаров, Караславов, Радевски. Ни повече, ни по-малко, кажи-речи цялата ни национална литература от XX век. И от кого ги защищава – пак неизвестно! Още по-чудно е, че Ем. Манов сякаш ги противопоставя на останалите ни значителни творци от тази епоха. Той пише, че те, т. е. изброените по-горе писатели, „остават и ще останат в нашата книжнина и в народното съзнание **наред** с Димчо Дебелянов, Йовков, Багряна, Талев, Димитър Димов“ (подч. м. – П. В.). Защо „наред“? От логиката на Ем. Манов излиза, че едните са нещо като титуляри в литературата, а другите ще трябва „наред“ с тях, покрай тях да останат в нашата книжнина. И, злъчно добавя Ем. Манов, „каквото и да дрънкат за антифашистката литература някои „съвременни“ критичета и философчета“. Пак кавички, пак умалителни имена!

Одеве бяха стамболовистко-народняшки „докторчета“, сега пък станаха изведнъж „съвременни“ критичета и философчета. Но, разбира се, си остават все така анонимни, за да има над какво да се чуди читателят. Три страници по-нататък се натъкваме на друга редакция на същото подмятане. Разликата е само в това, че глаголът „дрънкам“ е заменен с глагола „плещя“. Явно езикът на автора става все по-изискан.

От около петнадесет години време следя и чета всичко онова, което се пише у нас за изброените от Ем. Манов поети. За някои от тях съм писал и самият аз. Не съм срещал статии, в които да се говори, а още по-малко да се „дрънка“ или да се „плещи“ онова, което Ем. Манов е чул – навярно насън. Още по-малко съм го прочел у „съвременни“ (с или без кавички) критици и философи, а най-малко от „критичета и философчета“. Изобщо не съм чувал след Девети септември 1944 г. някой (като изключим, разбира се, самия Ем. Манов) да поставя на дискусия въпроса за мястото на антифашистките писатели в българската литература – или, нека се изразим по емилмановски, в „т. нар. културна област“. Разбира се, моята библиографска и пр. осведоменост може и да не е чак дотам широка.

В такъв случай бих помолил др. Ем. Манов да я допълни, да ни съобщи най-сетне имената на въпросните автори. Едва тогава ще можем да го признаем за Вергилий, за наш водач в тъмното царство на парадоксите.

САМО ДА СИ АТЕИСТ НЕ Е ДОСТАТЪЧНО

Втората бележка на Ем. Манов носи този път вече наистина парадоксалното заглавие „Нашата мила родина... Византия“. Има вече и определен адрес – книгата на Радко Радков „Византийски запеви“, или както авторът неправилно я нарича, „Византийски напеви“. Какво представлява тази бележка? Това е кратка, повърхностна, но за сметка на това доста пристрастна рецензия за една поетична книга, публикувана през 1978 г.

Какъв е неговият метод? – Цитиране „намерки“ (както сам го формулира авторът) на откъслечни стихове и строфи от стихотворения на Р. Радков. Или пък механично съединяване на части от строфи на различни стихотворения на поета. Ако по този начин цитираме пасажи от един антифашистки роман, не е чудно оня, който ги прочете, да помисли, че става дума за фашистки роман.

Каква е централната теза на Ем. Манов, която той е сметнал за толкова безвъпросно ясна, че дори не си е дал труда да я аргументира? – Преди Р. Радков никой друг български писател не се бил „сетил да възпее блясъка на Византийската империя, средновековната църква, православието“. Върху тези три мишени Ем. Манов е съсредоточил огъня на своята рязка и съвсем кратка словесна атака. Казвам „съвсем кратка“, защото цитираната по-горе фраза на Ем. Манов е почти единственото, което той по същество ни казва за една книга от близо 80 стихотворения! Останалото е около една страница общи разсъждения и половин страница цитати от стихосбирката.

Ако въпросът беше само и единствено за поета Р. Радков, бих отминал без внимание бележката на Ем. Манов. Тя е насочена срещу някои много по-общи и по-важни неща. Става дума за корените на нашата история, за източниците на българската култура. За тях ще говоря аз. И едва на второ място – за книгата на един поет, който впрочем не се нуждае от защита, защото има вече свое място в българската лирика и драматургия.

Да започнем с „Византийската империя“, или със заглавието на Ем. Манов „Нашата мила родина... Византия“. Логиката на обвинението е горе-долу такава: щом един автор пише за някаква страна, тя не може да бъде друга освен неговата родина. Излиза, че когато Ив. Вазов пише книга „Италия“, Ат. Далчев – стихосбирка „Париж“, а Д. Методиев – поема „Песен за Русия“, родина на тези трима български поети е съответно: Италия, Франция, Русия. Това е абсурд! Не по-малко абсурдно е твърдението, че Р. Радков считал Византия за своя родина. Чудно е как Ем. Манов може да му отправя подобен упрек, след като сам с подчертано великодушие заявява: „Не, нямам намерение да оспорвам правото на преживявания и съответно творчество комуто и да било.“ Аз пък искам да ви напомня, уважаеми др. Манов, че Р. Радков е автор на около десет пиеси от българската история – за хан Аспарух, за цар Калоян, апостолите Кирил и Методий, Патриарх Евтимий, Йоан Кукузел, Петър Делян и др. Автор е на лиричния цикъл „Слово за Търновград“. Някои от неговите пиеси са получили национални награди за драматургия. Една от тях – „Похвално слово за словото“ – е играна и в чужбина (не, не във Византия!), в Италия през май 1980 г. и допринесе за популяризирането на българската история в тази страна. Ако се интересувате, можете да прочетете отзивите в италианския печат.

Не си спомням някой у нас да е казвал, че Византия е наша родина (като изключим, разбира се, заглавието на Ем. Манов). Затова пък всеизвестна истина е, че византийската култура е един от най-значителните източници на старата българска култура – архитектура, живопис, философия, писменост и т. н. Именно в полето на култур-

ните връзки между Византия и България се разгръща дейността на творци като Константин-Кирил и Методий, Черноризец Храбър, Йоан Кукузел, Евтимий Търновски и много други. За влиянието на византийската култура върху българската са писали и продължават да пишат множество историци, филолози и изкуствоведи – наши, съветски, западноевропейски.

В момента ние честваме 1300-годишнината от създаването на българската държава. Това преди всичко е празник на българската култура – наследница на велики древни цивилизации, между които, не на последно място, е и византийската. Не е ли твърде печален фактът, че в самото начало на юбилейната 1981 година, когато ние се стремим да разкрием пред себе си и пред света корените на своята хилядолетна културна традиция, у нас могат да се пишат бележки от типа на Емил-Мановата, които с такава фанатична ярост се опитват да отричат традициите на нашата култура? Не се наемам да съдя кой би могъл да има полза от подобен криворазбран патриотизъм.

Книги като стихосбирката на Р. Радков са още едно доказателство за това, че нашата съвременна литература е равноправна с най-големите чуждестранни литератури, па макар и поради простата причина, че е в състояние да намира и разработва художествени проблеми, които не са лъжица за всяка уста (в скобки искам да напомня, че темата за Византия се разработва и от други две славянски литератури – руската и сръбската). Книги като стихосбирката на Р. Радков свидетелстват за онази гордост, че сме наследници на велико и разностранно културно минало, която характеризира в момента нашата културна политика. Излишно е да се разпростирам върху този въпрос, защото той е формулиран достатъчно ясно в редица правителствени документи, между които и в Програмата за естетическо възпитание, която вече от няколко години, под ръководството на Людмила Живкова, организира нашия културен живот.

Книгата на Р. Радков съвсем не възпява Византийската империя, както се опитва да ни заблуждава Ем. Манов, а византийската култура, при това в нейната връзка с българската и славянската култура. Не мога да зная защо рецензентът не е забелязал или не е искал да забележи присъствието в книгата на Р. Радков на творби като „Езическа елегия“, „Гласът на Йоана Кукузеля“, „Осмогласно пеене“, „Глаголически откъс“, „Рус“, „Славянска елегия“, „Манастирът Полихрон“ и др. Не зная също така: доколко Ем. Манов е бил в състояние да ги изтълкува. Няма да говоря повече за тях, защото който се интересува, може да ги прочете.

Византийската империя, каквато я знаем от достигналите до нас паметници, е била могъща политическа организация, обединяваща пъстър конгломерат от народи и племена. Това е била държава на дворцови преврати, заговори, жестоки наемни убийства, публични екзекуции и т. н. В книгата на Р. Радков обаче съвсем не става дума за това. Поетът разглежда Византия като средище на изкуства и блясък на цивилизация, пред който средновековна Европа е изглеждала изостанала и варварска. Почти винаги животът на големите империи е съчетание от светлина и мрак, блясък и мизерия, красота и коварство, свобода и насилие. Р. Радков е търсил светлото, вечното, духовното в противоречивия и променлив облик на Византия, стремил се е да улови онези искри на хубост и поетичност, които греят в мрака на политическото ѝ битие. Превъплъщавайки се в образа на беден константинополски птицепродавец, той успява да ни разкрие величавия живот на Касиана – знаменита византийска поетеса от IX век, която в името на духовната свобода отхвърля любовта на самия император... Рискувам да си навлека омразата на хора като Ем. Ма-

нов, но все пак ще кажа, че смятам поемата „Касиана“ за едно от художествените постижения на съвременната българска лирика.

Макар и рядко (в стихотворения като „Хроника“, „Дреме под спокойните ресници“, „Бухват в Магнаура рози“), поетът откехва пред нас една вратичка към другото, мрачно, делнично, прозаично лице на Византия. Но основната му задача е била да възкреси поезията на нейната история, онзи „дух высокий византийства“, за който говори А. Ахматова. По същия начин, както ние днес възкресяваме от мрака на Руската империя не ликовете на императорите, на Аракчеев, жандармския генерал Дубелт, граф Бенкендорф, чиновниците от прословутото III отделение, а светлите образи на Пушкин, Тютчев, Гогол, Лермонтов, Толстой, Достоевски. Тази особеност на „Византийски запеви“ не е убягнала от погледа на литературния критик Тончо Жечев. В своя предговор към книгата той пише: „Радко Радков си е избрал идеален, на места идеализиран образ на православна Византия.“ И добавя: „Никой както нас няма толкова морално право да говори за всичко това, тъкмо ние до дъно сме изпитали и познали и другото лице на Византия.“ Според Т. Жечев книгата на Р. Радков говори за „общото усилие на нашата съвременна поезия да се приобщи към **цялата си богата традиция**“ (под. м. – П. В.). Позволих си да цитирам тези думи, защото те далеч не са само мнение на един български критик. Всъщност те формулират една от най-съществените особености на всяка социалистическа култура, която – следвайки заветите на В. И. Ленин – се стреми да свърже себе си с традициите на най-големите духовни движения от миналото. И преди всичко – с онези от тях, които лежат в основата на собствения ѝ генезис и развитие. Впрочем този безспорен факт съвсем не е попречил на Ем. Манов да се нахвърли с обидни думи не само срещу автора на стихосбирката, но и срещу автора на предговора към нея – Тончо Жечев.

Второто обвинение на Ем. Манов към Р. Радков беше, че той възпявал църквата и православието. Нещо повече, той вършел подобни неща, след като Ботев бил „антихрист“, защото той бил автор на „Борба“, „Моята молитва“ и „Гергьовден“. Същият бил и П. Р. Славейков, защото „написал весела песничка за търновския владика Филарет“, и т. н. Изобщо, според Ем. Манов християнството не е играло никаква роля в българската история. Да видим колко е истината в онова, което ни казва той.

Ем. Манов създава у читателя погрешното впечатление: първо, че въпросите на вярата нямат нищо общо с освободителната борба на нашия народ през XIX в. Той сякаш забравя, че социалното, националното и политическо робство на османлиите е било възприемано от българите преди всичко като насилие над вярата. Ем. Манов сякаш си затваря очите пред всеизвестния факт, че голямата част от дейците на нашето Възраждане – като се започне от йеромонах Паисий Хилендарски и се стигне до митрополит Климент Търновски – са били духовни лица. А що се отнася до художествената, до поетичната страна на въпроса, още Чинтулов пише за „нашите тирани, неверни мюсюлмани“, т. е. представя си освободителната борба на нашия народ като спор между кръста и полумесеца. Самият Ботев (макар и Ем. Манов да го счита за „антихрист“) описва народните теглила не иначе, а посредством образа „кръстът е забит във живо тело“. По-късно Вазов сравнява Левски с Исус и казва, че Апостолът е бил готов „сто пъти да умре на кръста Христов“.

Второ. Търновският владика, от който навремето си е изпатил дядо Петко Славейков, не се казва Филарет, както твърди Ем. Манов, а Панарет. И освен това, когато

Ем. Манов подозира П. Р. Славейков в нелюбов към християнството, не е зле да си припомни, че същевременно той е един от първите български преводачи на Библията.

Трето. Независимо дали на Ем. Манов му харесва или не, неоспорим факт е, че през Възраждането българското народно съзнание е било тясно свързано както с православието, така и с идеята за национална църква. Това е било въпрос на национално самочувствие, въпрос на сплотяване на народа като етническа, верска и езикова общност. Този факт е толкова широко известен, че е излишно да го разискваме по-нататък.

Но изглежда ще се наложи да го разискваме, защото Ем. Манов се нахвърля именно по този повод върху предговора на Т. Жечев към стихосбирката на Р. Радков. Той пита: какво общо има православието с „родовата гордост и патриотичните блянове", „с българското народностно и национално съзнание"? Просто се чудя какво да отговоря... Ако един ученик или студент ти каже или ти напише подобно нещо, ще се засмееш и толкоз. Ами когато един писател с претенции на познавач на родната история и култура ти каже същото това нещо – тогава какво да направиш? Да седнеш да му повтаряш за масовите потурчвания на българското население; за нашите великомъченици и светци, станали такива не в името на църквата, а в името на българщината; за това, че през XIX век именно мечтата за собствена екзархия става средоточие на нашите патриотични блянове и пр., и пр. – значи да станеш смешен. Тия работи ги знаят и децата. Но Ем. Манов не само се прави на незнаещ, но отгоре на всичко нарича думите на Т. Жечев „димна завеса", която скривала „от нашата общественост реалната същност на нещата". След всичко изтъкнато дотук оставям на обществеността да съди кой какво скрива и с каква цел.

Изглежда, че Ем. Манов малко се интересува от смисъла на онова, което пише. Просто него го дразни всичко, което му напомня за история, за старина, за традиция. Дори и най-скромните църковни атрибути му действат както червеният цвят на бика. Ушите му не понасят дори ехото на камбани, звучали преди десет столетия. Когато човек има такова отношение към историята, естествено е да изпадне в невежество. Така например Ем. Манов с гневна ирония цитира заглавието „Манастирът Полихрон" (щом се говори за манастир, значи трябва да е нещо реакционно!), без дори да подозира, че всъщност това е онази обител, в която Кирил и Методий създават славянската азбука. Чудна работа! Когато пише за Алеко, Ем. Манов подчертава, че знае кога се чества „денят на нашите и славянски първоучители". Когато обаче пише за самата епоха на тия първоучители, не знае елементарни факти от живота им. Със същия тон Ем. Манов цитира заглавието „Запали вощеница". Имам чувството, че и то му мирише на църква. Но какво друго през IX век би могъл да запали човек, за да си светне? Виновно е човечеството, че не е открило още тогава нито електрическото, нито неоновото осветление. За какво ли напомня на Ем. Манов заглавието „Мистра"? Дали за „митра", или за „мистика"? Но нека не гадаем, а да прочетем какво мисли самият той: „Мистра (евангелие), намерено в гръцка домашна библиотека, както казва авторът." Работата обаче е там, че авторът казва съвсем друго. Р. Радков е озаглавил своето стихотворение „Мистра". Намерено в гръцка домашна библия". Казано по-кратко, онова, което Ем. Манов смята за евангелие, не е нищо друго, а град в Пелопонес. През XIV век той е център на култура, оказала силно влияние върху идеите на италианския Ренесанс. И т. н., и т. н. Не искам повече да досаждам на читателите.

Едно не ми е ясно – защо Ем. Манов така ревностно се старае да препоръча себе си като атеист? Първо, ние знаем това. Второ, атеизмът у нас е гарантиран от Конституция-

та и едва ли е нужно да бъде защищаван по този начин. И трето, за да бъдеш критик на исторически и културни явления, и особено на поезия, не е достатъчно само да си атеист. За това преди всичко е нужна съответна подготовка, естетически вкус и способност за историческо мислене. В противен случай рискуваш твоите „Драски и шарки" да те причислят към категорията на онези непросветени в културата и нехаещи за нея люде, които драскат и шарят по старите икони и фрески и после се подписват отдолу. Не ми се вярва един български писател да поеме върху себе си такъв голям риск.

Сега, като гледам този текст, писан толкова отдавна, че сякаш го чета за пръв път, – чудя се какво толкова страшно и толкова опасно се съдържа в него? Емил Манов можеше на свой ред да ми отговори (никой печатен орган нямаше да му откаже). И всичко щеше да си бъде една нормална полемика – по значителни проблеми на българската история и българската култура.

Нещата обаче се развиха по съвсем друг начин – изкривено, изопачено, манипулирано, далеч от същността на въпроса (често срещана у нас практика). Вместо да реагира персонално и културно, моят опонент се сдоби с нещатен „адвокат" в лицето на... Пенчо Данчев – щатен блюстител на марксистко-ленинската естетика. През пролетта на 1982 г. на страниците на „Литературен фронт" този червен шаман порядъчно наруга и Тончо Жечев, и мен. И двамата му отговорихме. Но вестникът – орган на Съюза на българските писатели, а всъщност орган на ЦК на БКП – пусна само Тончовата статия, а моята я мушнаха под миндера (нарушавайки правото на всеки автор на печатен отговор).

Историята не свърши дотук. Един прекрасен ден, през късната пролет на 1982 г., Тончо Жечев – явно разтревожен – поиска да се срещнем. И ми разказа следното. Повикал го самият Тодор Живков и му показал изложение срещу мен и моята статия. Под това, меко казано, „изложение" се мъдрел подписът на Тихомир Тихов. За справка: активен борец срещу фашизма и капитализма, завеждащ отдел „Литературно наследство" в издателство „Български писател" и „заслужил деятел на културата"*. Тодор Живков запитал Тончо (тогава служител в Държавния съвет) за мен: кой съм, какъв съм, какво съм? Тончо казал, че работя в Института за литература, че съм автор на множество имащи стойност публикации и т. н. Даже споменал, че ето – в статията си П. В. привежда мнението на В. И. Ленин по въпроса за ролята на традициите и културното наследство.

Тодор Живков се усмихнал и рекъл: „А бе, аз видях, че той цитира Ленин, ама то не е това, то е друго." Трябва да си призная, че думите „нашата социалистическа култура", „програма за естетическо възпита-

* Не мога да твърдя, че не е само съвпадение, но по същото време бях викан два-три пъти в съответните служби на ДС и ми беше казано: „Ние ценим това, което работите, но във вашите писания липсва класово-партийният критерий." Отговорих: „Това да ми е кусурът." Повече не ме безпокоиха.

ние“, цитирането на Ленин и прочие използвах нарочно. Това беше един необходим по онова време литературнокритически „жаргон“. Тодор Живков обаче беше достатъчно интелигентен и твърде хитър човек, за се хване на подобни трикове.

Какво е станало после – не знам. Беше ми внушено по косвен, но достатъчно императивен начин: да не се занимавам за известно време с оперативна литературна критика и полемика. Това изискване спазих – само частично. Статията ми в алманаха „Простори“ беше инкриминирана – в смисъл, че беше немислимо да я включа в книга заедно с други свои полемични статии**. Така или иначе, за мен нямаше никакви други административни последствия (е, да речем, не ме приеха в Писателския съюз, когато му беше времето, но това членство никога не ме е интересувало).

За мен административни последствия нямаше, но за други личности имаше. През октомври 1982-ра Тончо Жечев беше освободен от поста Директор на Института за литература при БАН и като зам.-председател на Комисията по духовни ценности при Държавния съвет на НРБ.

Едновременно бяха освободени Ефрем Каранфилов и Здравко Петров – съответно като главен и зам.-главен редактор на „Литературен фронт“. Ефрем Каранфилов беше изпратен в Института за литература като директор, а Здр. Петров до края на живота си не получи никакво (дори редакторско) място в периодичния литературен печат – а той истински живееше и беше истински полезен именно там, а не в академичните институции.

Извърши се поредната „рокада“ – любим похват на тогавашната власт, впрочем кажи-речи на всяка власт. А досежно свалянето на Т. Жечев от ръководни постове, мисля, че това беше в духа на поговорката: „Куче, което не знае да лае, само вкарва вълка в кошарата“. Тази пословица е особено актуална винаги при смяната и разместването на политическите кадри. А Тончо имаше „пасивен“ актив още от по-преди по повод на други полемики с идейно „чисти“ литератори.

Освободен беше от поста главен редактор на варненския алманах „Простори“ и от председателството на Дружеството на писателите във Варна поетът Кольо Севов. Изобщо много освобождавания, много свобода, калабалък свободи и прочие... Има още много – и любопитни – детайли в тази история, които няма да разказвам поради ограничения обем.

Какво се получи „summa summarum“? Времето, изтекло от публикуването на Радко-Радковата стихосбирка „Византийски запеви“ (1979), потвърди моето – и не само моето! – мнение, че това е най-добрата му лирична книга. Междувременно беше публикувано и посветеното на тази книга пространно есе на моя покоен приятел и притежател на безупречен

** След 1990 г. можех да я препечатам в „Летописи“, ама се залисах, пък и не можах да намеря пълния текст на оригинала. В алм. „Простори“ той беше чувствително съкратен. Тук го приведох пак в съкратения вид – пак по същата причина.

литературнокритически вкус Кръстьо Куюмджиев. Бог да го прости! И Тончо Жечев, и аз продължихме да работим в литературата – всеки на своята си нива, но често пъти и върху общо поле. Само трудът и творчеството са неща душеспасителни.

Днес, като се озърна, всички участници в тази кога явна, кога подмолна полемика, са покойници... Освен мен – но и аз, разбира се, не съм нито млад, нито безсмъртен. Ако разказвам тази отколешна история, то е по две причини. Първата е – да почета по един подходящ начин паметта на Тончо Жечев, който много държеше на тази моя статия и я защити и устно, и писмено. Сигурен съм, че неговият дух ще бъде доволен (ако ми е позволено така да се изразя). Втората причина – и днес не са малко опитите да се рушат и дори да се подлагат на гавра връзките на нашата култура с националните исторически традиции. А на идеята, която проф. Тончо Жечев най-сполучливо сам формулира – „Напред, към традицията", той посвети целия си плодотворен живот.

Георги Цанков
Институт за литература – БАН

Двете завръщания на жадния за повторение

Истинското културно творчество неизменно преминава през царството на нашите мъртви, за да излезе оттам претоварено с даровете, съкровищата и поривите на живи и мъртви към слънчевата, вечно жива страна на света и да я преобрази.

Тончо Жечев „Митът за Одисей"

Тончо Жечев знаеше, че умира. Нещо повече, той не се съпротивляваше – оставил се бе на течението към нищото. В последните месеци и седмици все по-често говореше с тъга и болка за компромисите, които непрекъснато е правил, за пропиляното. Страшно се противеше да му се подготвя юбилей, повтаряше, че изричаните на такива празници слова звучат погребално, елейно. При една от последните ни разходки по софийските улици уж мимоходом спомена, че не вярва в живота след смъртта, всички тези духове и привидения му изглеждали карикатурни. Когато го слушах тогава, отдадох размислите му на земното в него, на консервативния му заряд, който се възприемаше от всички като нещо разбиращо се от само себе си, дотам силно, че като че ли самият творец беше повярвал в това. Скоро прочетох някъде задевки с котловинната му теория, а десетилетните полемики около теориите му за завръщането и за вграждането наложиха трудно разбиваема представа за дивдядовеца, митологизиращ патриархалното минало.

Дълго размишлявах как да бъда най-верен на паметта му, дори ходих на гроба му да се съветвам с него, а в безсънните нощи, докато размишлявах над този текст, в паметта ми проникваха все изображения, откъслеци от разговори, които разбиваха на пух и прах тази обрасла с мухъл представа за „староверец", жаден да се озове в топлата прегръдка на средновековието, подозрителен към новостите и възраженията, към експериментите и полъха на съвременност. Нека не си мислим и че окончателно сме разшифровали посланията в книгите му – чакат освобождаването ни от страстите на пикантерията романите „Историята и теориите на един Пигмалион" и „Смъртта на Лебеда", есетата изповеди „Митът за Одисей" и „Черният щъркел", дори „Българският Великден или страс-

тите български“ продължава да се възприема само като поразително правдива хроника на черковните борби...

Никога не ми е хрумвало да си записвам разговорите с него, но сега те изкачат от небитието, смесват се времената, но гласът му неизменно звучи в ушите ми. Още в първите години на познанството ни, когато сричах а-бе-то на критическото изкуство, той ми каза, че заниманието с литература е безплодно, ако човек не потърси в океана от текстове отговори на най-наболелите си проблеми. Писателят вае образи, а критикът и историкът на литературата градят своя свят върху образите и идеите на самите творци. Беше по времето, когато „есето“ се сражаваше със структуралния анализ. Измерващите температурата на глаголите се надсмиваха на жадуващите да уловят духа на времето в музиката на словото. Естественото ми предразположение към тайнството на изящната словесност все по-често ме привличаше към неговата групичка, в която се извисяваше парадоксалният глас на Кръстьо Куюмджиев, лееха се безконечните спомени за звездни мигове на Здравко Петров, дочуваха се хапливите трънски реплики на Васил Джерекаров и неизменно витаеше свободният дух на Цветан Стоянов. Хипнотизиращ център обаче винаги бяха пронизително сините очи на самия Тончо Жечев, които понякога сякаш се готвеха да изскочат от орбитите си, подвластни на почти детско изумление от чудото на общуването, но най-често светеха скептично и инатлийски, даващи на всички да разберат, че – каквото и да се случи – той ще остане на своето мнение, че слуша внимателно и съпричастно, готов е дори да приеме аргументите на другия, но вярва само на своето усещане, че всяка крайна представа трябва да мине през разума и сърцето му, за да остане в класьора на убежденията му.

Ето така, естествено и непреднамерено, станах свидетел на мигове от първото му, житейското пътуване, което бе започнало с „хубавата като сън“ среднощна декламация на майка му, която в началото на есента, край купчината „прясно нарязан, но изпълнен с духа на повяхването царевичак“, без покана, започва мистичното си общуване със Славейковия „Извор на Белоногата“. Написаното от него през годините за този сакрален текст е равносилно на съкровена изповед, разказ за драматичното му лутане и завръщане. Нека го чуем: „В нея има всичко, което духовно ни привързва и държи към мястото, откъдето идваме, в нея има дори оправдание за нашите съблазни към други светове и предчувствие за нещастията, които ни дебнат вън от нашия дом.“ Ако има тема, която е основополагаща за мислителя Тончо Жечев, то това е обсебеността му от „мита за вграждането“. До какъвто и сюжет да се докосне, той все задава едни и същи въпроси, свеждащи се, казано най-схематично, до съзнанието, откъде идваме, какви сме и къде отиваме, с какви средства градим пътищата си, грях ли е онова, което вграждаме в темелите на съществуването си...

Как ли е изглеждал младият мъж, наскоро завършил правист, целеустремен комсомолски активист, който трябва да разкаже пред офице-

рите в шуменския гарнизон за тайния доклад на Никита Хрушчов, посветен на ужасите по време на Сталиновата епоха? Челичените комунисти започнали да вадят личните си пистолети, дрънканиците на това дръзко момченце ги изпълнили с гняв. Тогава за първи път почувствал колко далече е този пролетарски шабаш от „дълбоко скътаните спомени за детството", в които звучала музика от други сфери. С гръм и трясък се провалял в дън земя пред очите му животът на тези отдали се без остатък на болшевишката идея червени аскети, които отказвали да разберат как е възможно Бащата на народите да не е прав. Той самият не можел докрай да си отговори какво се случва, просто искрено се надявал, че десетилетията на диктатурата са безвъзвратно отминали. Очаквала го Москва, където отнесъл съмненията и възторзите си, надеждите и колебанията, „пулсиращото сърце" на социализма се превърнало в неговия остров на сирените. Представете си онова жадно за истина „девствено" съзнание, което не се съмнява в Лениновите постулати, но същевременно поглъща жадно съблазнителните нашепвания на Соловьов и Леонтиев, на Шестов и Бердяев, на Шопенхауер и Унамуно... Тончо Жечев можеше да говори с дни за безбройните си московски срещи. И той като любимия си Одисей е сякаш безинтересен по време на юношеската си троянска война (когато е в строя на „строителите на новия свят", готови като автомати да издигат бъдещето върху развалините на стария, без да се досещат дори, че като истински варвари са се нахвърлили върху ценностите му и са обагрили ръцете си в невинна човешка кръв).

Първата отрезняваща спирка на Одисей е при лотофагите, където „съществуват идеалните условия за липсата на култура, градяща се върху паметта за изминалото". И съвременният тълкувател на древните митове попада в обожествявана обител, а там основната операция се свежда до промиването на мозъци и до „освобождаването от проклятието на паметта". Прозорливи бяха жреците на марксистката догма, когато дигнаха шум до Бога срещу „опитите" на есеиста да разтълкува безумието на онова „тук и сега", подготвящо гибелния поход на „третото варварство". Не селото и градът се сблъскват в разказа за Многомъдрия, опоетизира се „трудното и скъпо завръщане към земята", към „целебния труд", а селянинът, онова видение от детството, е „одухотворен и белязан с благородна печал като отблясък на древност" – една антитеза на челичения работник, на безмозъчния интернационалист, на жадуващия все нови и нови жертви модерен канибал... Тончо Жечев се замисля за човека, преценяващ всички с достойнството на преминалите времена, „с чувството за принадлежност към една по-голяма човешка общност, но с любов и трепет за своето". Парадоксалното е, че това тревожно съзнание за зле подхванатия път се ражда именно в Москва, но мегаполисът въздейства катарзисно с полярните си наслагвания. Несъмнено тук новите господари на половината свят обучават бъдещите си васали на подчинение и примирение, на роботизирана жертвоготовност, но инакомислието в цитаделата на „революцията" е неизтребимо, сякаш Достоевски продъл-

жава да пише своите „записки от подземието“ и да сочи „бесовете“, превърнали света в затвор.

Тук „консерваторът“ Жечев за първи път ще прочете публикуваните още преди войната откъси от романа „Улис“ на Джойс и ще запомни почти наизуст задъхания монолог на заспиващата дъблинска Пенелопа. Тук ще го връхлетят тревогите за „изгубеното време“ на прикования към леглото Марсел Пруст, ще го омагьосат безмилостните анализи за „Германия и германците“ на Томас Ман, ще усети магнетизма на „бунтът на масите“, представен от Ортега-и-Гасет. Струва ми се, че именно в тази разнолика Москва се ражда идеята за „страстите български“, книгата съдба, която за първи път се появи през 1975 г. след десетгодишно отшелничество по архиви и библиотеки и веднага бе усетена от мислещите българи като откровение, многократно надскачащо темата за църковната борба. Защо сме атеисти, пита авторът, и защо духовните сражения в крайна сметка водят до революция в областта на политиката? Ето едно изречение от встъплението, което разкрива невероятната широта на замисъла: „Тази свобода, с която българските дейци използваха църковната организация, религията и нейните предания в национално-църковното движение, имаше за резултат укрепването ни в безверието, а победата на движението бележи началото на широкия размах на открито политическата революция за национално освобождение при явно спадане относителната тежест на църквата и религията в националния живот.“ Всъщност тези думи са ключ към осмислянето на цялата ни нова история, те са изпълнени с невероятен подтекст, в който долавяме и трагедията на „зидарите“ на социализма, въобще на четирите поколения следосвобожденски дейци, в тях има дори и подсещане за онова, което ни сполита днес, сред гримасите на онази псевдодемокрация, чиито деформации толкова допринесоха за безнадежността на твореца в последните му дни.

А когато го срещнах за първи път, той носеше в себе си нещо, което не може да се изрази с думи. Никога няма да забравя, чаках го да се появи на стъпалата пред Софийски университет, преди това не бях го виждал отблизо, а изведнъж един усмихнат мъж се доближи до мене и запита дали чакам Тончо Жечев. Така в живота ми влезе брат му Марин, а минути по-късно – и самият творец, който в началото на 70-те години упорито работеше над съдбовната си книга „Българският Великден“. Предстоеше му да се срещне с младите участници в кръжока по критика към Факултета по славянски филологии – завихри се един разговор, който свърши по малките часове в знаменития „Грозд“. Не помня изреченото по същество, знам само едно – в този ден преди трийсет и две години аз внезапно открих жадно търсения си духовен баща. Лаская се от мисълта, че и той виждаше в моя милост повече от случаен познат, често отварям книгите му и в душата ми звучи повтарящия се навсякъде надпис: „Бащински!“, „С бащинска обич“... Откри ми пътя към Института за литература, въведе ме в тайните на критическия занаят, стоеше близо във всички трудни моменти от личното ми битие, разказвал ми е за себе

си такива неща, които се споделят само с човек, на когото се доверяваш (нямам намерение да правя обществено достояние взаимните ни изповеди – те ще останат в трезора на споменника, който ще понеса със себе си, когато тръгна отново да се срещна с него). Казвам всичко това, защото имах щастието да го съпровождам по трудния път на земното му завръщане. То минаваше през главоломни бездни, защото – макар да вярваше само на себе си – Тончо Жечев изстрадваше истините и тегобите на ближните. Почти винаги в съжденията му присъстваше диалогичност, той жестоко и безмилостно спореше със себе си, съмняваше се. За повечето от нас заниманието с литература нерядко е игра или поминък, а той го вмъкваше в най-съкровените си въжделения, сам се вграждаше в писаното слово и изпитваше жестоко болка, когато разбереше, че се е излъгал, или пък си дадеше сметка, че се е поддал на поредния компромис.

В един незабравим разговор за предателството и оцеляването той ми разказа потресаващата история за голям наш поет и писател, който публично се бе отказал от баща си в годините на най-страшна диктатура. „Нещата не са толкова прости, колкото изглеждат, моето момче! Аз присъствах онзи следобед, когато той говори за идеологическите прегрешения на баща си. Побиваха ме студени тръпки, чудех се как ще погледне сега беловласия мъж. Но „пролетарският съд“ свърши, синът се приближи към бащата, Старият го прегърна и двамата си тръгнаха заедно, сякаш между тях нищо не беше се случило.“ Тогава ми се стори, че това сякаш е поведение на извънземни, но по-късно разбрах защо Тончо Жечев ме беше посветил в парадоксалната случка. Той отлично познаваше механизмите на епохата, беше преминал през утопията на равенството, но и точно знаеше с каква зловеща цена е заплатена тя. Помнеше не само „сладките детски дни“, в неутолимата му жажда за повторения влизаха и „болките, мъките, сладостта и ужаса на всяко възвръщане“. Пътуването му назад нямаше нищо общо с умилителното разглеждане на албум с пожълтели снимки. По-скоро ще го разберем, ако си спомним теорията на Карлос Кастанеда за тренирането на паметта, за „привикването“ на всички спомени. Латиноамериканският маг ни съветва да ги изтрием, за да проникнем в магическата реалност, но Тончо Жечев отказва да направи това. Той живееше едновременно с настоящето и с всичките си спомени – индивидуални и лични, а изтриваше само лъжливите утешения. Десетки пъти ми е разказвал за късните години на Симеон Радев, за безрадостната съдба в „комунистическото общежитие“ на Владимир Василев, знаеше всичко за разстрелите на „буржоазните“ министри, за геноцида над интелигенцията, особено го вълнуваха фигурите на Димитър Шишманов (казваше, че амбицията на жена му го е направила външен министър) и на Константин Лулчев... Помня какво потресение беше за него завръщането му от Китай, където видял отрязани човешки глави да се валят в праха и усетил цялото безумие на така наречената „културна революция“. Страшно ненавиждаше „варварството на разсъдъка и рефлексията“ и не преставаше до последните си дни да твърди, че то се родее с

„новаторството“ на фашизма и „хунвейбинството“. Тази мисъл е финалната в предговора му към „Българският Великден“, писана е през декември 1973 г., а терминът „хунвейбинство“ е поставен в кавички. Който е проникнал до същината на тази велика българска книга, не може да не разбере, че още тогава нашият Одисей е прозрял цялата жестока истина за епохата, в която живеем.

Не приемаше като нормална героичната поза. Знам, че това му струваше страшно много, защото трябваше да потиска в себе си всичко онова, което огромният му интелект и свръхчувствителността му диктуваха. Владееше до съвършенно езоповия език, но и пишеше така, че да не съжалява за която и да било своя дума. Помагаше на изпадналите в беда – под знака на грижата за другите преминаха годините на директорството му в Института за литература, както и заниманията му в Държавния съвет. Кръв капеше от сърцето му, когато арестуваха и хвърлиха в затвора Лазар Цветков, активно участваше в съдбата на Йордан Василев (не разреши да го уволнят), вълнуваха го злощастията на Климентина Иванова. Отлично знаеше, че всяка негова дума се подслушва, че в компанията му неизменно дежури някое „ухо“, което съобщава, където трябва, какво пак са рекли Тончо, Кръстьо и Здравко... Но всичко това не му пречеше да живее пълноценно, да се влюбва до безпаметство, да сръбва юнашки елексирите на родните лози, да се стреми да види и проумее широкия свят. В привързаността му към традициите значимо място заемаше епикурейското – вкусната трапеза, руйното вино, женският смях, но дори и когато отстрани изглеждаше, че шеметно се е отдал на удоволствието, някаква част от него оставаше отстранена, вгледана в „подземните лабиринти“ на миналото – в „родствената и интимна връзка с мъртвите“. На повърхността се усещаше например несекващият му задочен диалог с рано отишлия си Цветан Стоянов, по-късно в своеобразна обсесия се превърна тежкият му траур по брата Марин. Но тези проблясващи на видело лица бяха само частица от дълбинния му, същностен и съдбовен контакт с отвъдното. Именно този контакт според мене е основополагащата причина за ценността и надвременността на идеите му. Българският „мъдрец“ обикновено се плъзга по „горната земя“, все дири актуалното, все променя възгледите си под въздействието на идеологическите моди, докато Тончо Жечев имаше пропуск за националния звуков и образен космос, а нещата от живота успяваше да преобрази в неща от вечността.

Едно от най-силните ми преживявания с него е съвместното ни неколкодневно пътуване с влак до Прага и обратно, когато в самотата на купето влетя непринудеността на онази близост, която можеш да усетиш само в щастливите си семейни спомени. Влакът се готвеше да напусне софийската гара, а той място не можеше да си намери, защото все още не беше се появил неговият бачо Кольо, прекрасният актьор Никола Додов, който винаги го изпращал, закъдето и да тръгва. Дигал се бачо Кольо чак от Пловдив, напълвал дисагите с баници и суджучета, прегръщал своя Тончо – и този ритуал за автора на „Митът за Одисей“ се беше пре-

върнал в безусловен рефлекс, нещо като сладкият следобеден сън или минутите с любимата книга... Онова, което мога да споделя от тогавашния ни разговор, криволичещ между любовните разочарования и на двама ни, спомените за скъпи хора и места, е страстното му желание да разбере защо и как се случва така, че вечно попада в епицентъра на всевъзможни спорове, че привърженик на мирното съвместно съществуване като него непрекъснато е принуден да се изправя срещу нови и нови врагове. Действително едва ли в историята на родните литературни полемики е имало по-горещи баталии от тези за теорията му за „котловинната култура“ и особено – от бомбандировките след появата на „Митът за Одисей“.

Като се замисли човек, сега вече не е толкова трудно да намерим отговора, който в онези години не можеше да се изрече направо, пък и едва ли беше категорично формулиран в съзнанието ни. Ние всички също трябваше да изминем дълъг път, за да стигнем там, където той се беше добрал в завръщането си към Итака. Повечето от нас бяха като арестувани в тази същата Итака, та дори не я виждаха ясно, представяха си я като пустинен остров на принудата и тиранията, като зловонно място, където главната ти грижа е оцеляването, а в дълбините на неговата Вселена тя вече присъстваше многобагрена и древна, свободата като воден вятър се появяваше от подмолите на родовата памет.

Не можеха да му простят „хората от желязо“, че прави на пух и прах техните оправдания. Атаката им срещу него беше и отчаяна защита на един последователен начин на поведение, оправдаващ лотофагията и безродността. В „Българският Великден“ той издигаше неръкотворен паметник на онези, чиито потомци изпитаха „милосърдието“ на диктатурата на пролетариата. Особено го вълнуваше образът на консерватора Тодор Икономов, чиито възгледи са хармонични със собствената му теория за „действителните нужди на народа“. Един цитат от „Писма за Сърбия“ на Икономов като че ли ни казва най-съществения от онова, за което Тончо Жечев се сражаваше: „Не може да има прогрес там, където няма истински и продължителен опит, гдето обществото минава от порядък към порядък, без да се установи достатъчно време на един и да го изучи добре и от всяка страна. Управлението на една коя да е страна не е дело на голи, заети теории, а на практическа опитност и на дълбоко познаване характера и нуждите на управляемий народ...“ Именно от тази идея е пронизано цялото творчество на съвременния „консерватор“, който беше стигнал до прозрението, че в националния ни живот противоборстват две начала – Бай Ганьо и Алеко. Житейското пътуване на Тончо Жечев бе към усъвършенстване на Алековото начало, но превръщането му в „Щастливец“ бе в основата на жестокото му страдание. Ненавиждаше представата на Камю за безмисленото усилие на Сизиф, но все повече се убеждаваше в правотата ѝ. Особено го свързваше с „чужденеца“ усещането, че трябва „да се присъства“, да се действа, независимо че активността ни е обречена. Колкото повече научаваше за злото, толкова пове-

че то го притискаше в безмилостните си лапи. За да прави добро, десетилетия трябваше да се подчинява на компромиса, да изказва истините си полугласно, да ги облича в „езоповски хитрини", толкова наивни, че мигом биваха разкрити. Рицарската му вярност към корените го превръщаше в мъдър митотворец, в жрец на един презиран от тълпите морал, който го „награждаваше" с нови и нови кървящи рани. Не се поколеба да спаси играещите деца, върху които всеки миг можеше да се стовари тежката училищна врата, но тя затисна него, жертвения агнец, от когото дори и близки до сърцето му приятели започваха да се отдръпват. Често в последните години се чуваха мърморения, че се захващал с какво ли не, отляво и отдясно оспорваха твърдото му убеждение за неутралитет, подозираха го в приспособяване към силните на деня. Логиката на историческото развитие обаче все по-ярко потвърждава прозренията му, започва второто пътуване, вече на напусналия ни апостол, към онази Итака, която дори не сме подозирали, че ни е толкова необходима, за да се спасим от капаните на безвремието.

В „Митът за Одисей" Тончо Жечев се пита кой всъщност е най-страстният пътешественик – Одисей, Дон Кихот или Алеко? Отговорът на този въпрос ни помага още по-ясно да проникнем в същината на характера на съвременния им „изследовател". Той пише за тях, защото е потърсил във всеки от героите си частица от собствения си драматичен опит. Одисей бил измъкнат насила от Итака – така е било и с момчето, изтръгнато от лоното на „дивдядовската справедливост". В младостта си то следва „безумието" на Дон Кихот, искрено вярва, че заедно с другарите си може да премахне несправедливостта на Земята. Но зрелият, истинският Тончо Жечев вече е близнак на Алеко, спокойно можем да кажем и за него, че „неизтощимите му хрумвания са открити на път, открити в пътувания". Но към всичко това сме длъжни да прибавим и фаустовското начало, при това освободено от заслеплението на мъдреца, готов да извика „О, миг, поспри!" точно когато дяволите копаят гроба му. В житейски план той е един от малцината съвременни българи, които всъщност са напълно лишени от консервативна упоритост. Но само препатилото му сърце, което накрая просто нямаше сили да пулсира, знае какво му е струвало всичко това. За един роден идеалист, за един твърд моралист разочароването в идеалите е като че ли най-страшното проклятие. Неговото пътуване не успя да му отнеме само един, непреходен идеал – представата му за Острова на блажените, той знаеше и с цялото си творчество доказваше, че този остров наистина съществува в сферите на духа. Като вълшебник успя да съгради от основите до покрива сградата на своя, неповторим мит, в който искаше да засели любимия си народ. Същевременно всеки преживян ден го отдалечаваше от сбъдването на този мит, от „Българския Великден", от „завръщането в Итака", от „раждането на Афродита". Героят му от „Историята и теориите на един Пигмалион" прилича на „голяма присвита болна птица", и то не за друго, а най-вече защото е успял да култивира „способността за вчувстване, вживяване и преживя-

ване на мита и древността като част от собствената си биография“. Но може би най-добре е описал Тончо Жечев автопортрета си в незабравимия образ на Черния щъркел: „Всяко място за него имаше свое небе, свое слънце, своя луна и неповторимо разположение на звездите. И без да знае имената, той чувстваше духа на местата под себе си, пътят му беше прав и абсолютно еднакъв, както винаги, както всякога. Очите му гледаха разположението на звездите, крилете и гърбът му усещаха небесната светлина, свитите крака и коремът опипваха познатите и ежеминутно менящи се изпарения на земята и местата отдолу.“ Този цитат може би противоречи на казаното дотук, възможно ли е при толкова болезнени криволици да говорим за прав път, при толкова разочарования – за еднаквост? Да, той претърпя най-страшните разочарования, да , винаги ще помня думите му, че е заболял от неизлечимата „римска болест“ – нежелание за живот, но макар да го изпратихме в последния му земен път, полетът му на Черен щъркел продължава. Той успя да съгради своя велик мит за завръщането, остави завета си за Българския Великден, запали вярата и надеждата в очите на скъпия си син Йордан и в нас, духовните му синове и дъщери, които ще се опитаме да предадем нататък именно представата за проникването му в „царството на нашите мъртви“, откъдето той като титан излезе „претоварен с даровете, съкровищата и поривите на живи и мъртви“, насочвайки ни към „слънчевата, вечно живата страна на света“, за да се опитаме на свой ред да я преобразим.

Мариана Тодорова
Институт за литература – БАН

Едно необикновено приятелство

Това не е плагиатство от корицата на прочутата книга на Георги Константинов, посветена на дружбата между Николай Лилиев и Димчо Дебелянов[1]. Заглавието тук по-скоро ситуира обстоятелства, засягащи творческите интереси и критическата полемичност на една група от най-ярките литературнокритически имена в българската литература – Тончо Жечев, Здравко Петров, Кръстьо Куюмджиев, – чийто принос в усвояването и интерпретирането на посланията на изкуството и културата е забележителен.

Странно е, че за тях вече говорим в минало време. Смъртта, без да разчита хронологията на старшинството им по рождение, ги вписа в рамките само на няколко години. Пръв си отиде от нас най-младият от тях – Кръстьо Куюмджиев[2]. Последва го – не след дълго – Тончо Жечев[3]. И веднага след това дойде вестта за кончината на Здравко Петров[4]. Като че ли творческата нишка, която ги свързваше неотменно толкова години, неизтънена от дрязги или недоверие между тях, и която по време на литературни полемики всяваше страх и боязън у враговете им, изтегли през млечния път едновременно тримата в дългия им път към отвъдното. Тяхното приятелство беше съдба в изкуството.

Бяха приятели, защото споделяха общи естетически вкусове. Можеха да ги отстояват. Не бяха страхливи. Имаха перо. В известен смисъл приятелството им беше следствие, а не първопричина, за да оцеляват във ветровитите критически пространства. Имаха чувство за мисия, родена от пълноценно творческо общуване помежду им, злите езици твърдяха, че засегнеш ли един от тях в литературна полемика, гневът на останалите ти е гарантиран. Острото им перо и тяхната безкомпромисна позиция създаваха чувство за малоценност у недодяланата безкрайна кохорта от рецензенти и създатели на анотации и рекламни словоизлияния през 50-те, през 60-те и 70-те, та чак до средата на 80-те години. Хубавото на този период обаче беше това, че и за най-кратката литературна изява в медиите се отделяше място за литературнокритическа реакция, не е като сега – криминалният казус по страниците не само на ежедневниците е избутал в най-небрежния ъгъл красотата на словото.

Ще бъде несправедливо обаче, ако не отбележим съвършената символика в най-драматичните откровения на Тончо Жечев[5] през последни-

те няколко години преди смъртта му, дадени като есета или интервюта в медиите, макар през тях да прозираше страшна горчивина и собственото му заклинание да мълчи.

Не можеше да мълчи: „Народ, който радостно се разделя със своето минало, е обречен на тъжно бъдеще."[6]

Болееше за съдбата на българите, за изкуството ни като съдбовност, за идващите времена на новите варварства („Ще дойдат невежи и ще удивят небесата"), или – както сам обичаше да казва за другиго (например за Цветан Стоянов), който беше заслужил респекта му: „Той живееше, за да знае, и знаеше, за да живее". Приличаше на самоприсъда.

Може да се каже, че в по-ранния период на критическото укрепване на групата и изграждане на естетическия им вкус около тях гравитираха Цветан Стоянов и Минко Николов. Съвсем пълноценно. И в известен смисъл първоначално те имаха акцент в това общуване. За това говорят спомените на Тончо Жечев и на Кръстьо Куюмждиев за Цветан Стоянов и Минко Николов. Става дума за общуването като форма на творческо съпреживяване на литературните явления. Разговори до късно и последвали прогнози, които дебютиращите чакаха като знамение; литературни прогнози, произнесени със страст, чиито плодове нямаше как да бъдат мъртвородени или безлични, носеха красиви имена и сложно излъчване, с категоричност се вписваха в амбивалентността на времето, което едни наричаха догматично, други – откривателско. Свободата на другия до теб, гарантирана от деликатността на общуването помежду им, беше най-сигурният белег за бъдеща обвързаност. Подобно съждение споделя Кръстьо Куюмджиев[7]:

Покойният ми приятел, Цветан Стоянов, има едно есе – „За хубавите разговори". Той знаеше, че хубавите разговори са изкуство. Именно тяхната спонтанност и непринуденост ги прави изкуство. В тях няма нищо преднамерено, предварително решено, запланувано. Тяхното безкористие създава тази атмосфера на близост и доверие между хората, която действа като успокояващ балсам на душата. Спомням си колко разговори сме водили с него, насаме или в компания... Все по-малко стават хората около мен, които могат да превърнат разговора в изкуство. Тоя, който не познава сладостта и очарованието на хубавите разговори на чашка, е или мизантроп, или педантичен сухар, който не си губи времето за „безполезни" неща. Такива хора са непоносими за мен. Тяхната деловитост изсушава и последните капки влага в душата ми. Както и тия монологисти, които във всяка компания, като вземат думата, не я дават на никого, защото са убедени, че само те знаят коя тема е най-важната и че само те могат да кажат нещо съществено...

В предговора към книгата на Цветан Стоянов „Културата като общение" Тончо Жечев разказва:

Във „Феята" сме. Неделя. Сутрин. Цветан не може да говори тихо, от съседните маси се обръщат, но той не забелязва. Уйлям Блейк:

Звездите овлажняват небето със сълзите си... Погледът му търси разбиране. В тая утрин той сякаш усеща целия хлад на вселената, космическия студ, неуюта на

битието също тъй, както любимият му поет с неговите пророчества за настъпващото механично време.

...Или вечер с Кръстьо Куюмджиев. Те можеха – било в тролея за към „Хиподрума", било у нас, било у Цветан на ул. „Гогол" – в хор да декламират почти целия Лилиев. Наизуст. Само трябваше единият да подхване началото. Другият се включва. И ето, за мене вече много от стиховете на Лилиев са неотделими от тоя неподражаем дует:

Все тия болни светлини
и тия сълзи неизплакани...[8]

Така изглежда картината откъм поетичната ѝ страна. Но всеизвестно е, че литературнокритическите нрави и литературните битки имат и друга страна, не толкова лицеприятна.

През 1967 година се появи статията „Критици илюзионисти"[9]. Днес едва ли някой си спомня за такъв автор – Атанас Лазовски. Но за онова време появата на безапелационно отрицание на литературнокритическа продукция от такъв мащаб, и то не къде да е, а във вестник, който е официоз на Съюза на писателите, не можеше да бъде случайност, означаваше мрачна ожесточена война на идеологическо равнище, от всички посоки. Младите сега никога няма да узнаят какво означава това в психологически аспект. По страниците на в. „Литературен фронт" можем да прочетем характеристики за Т. Жечев, Здр. Петров и Кр. Куюмджиев като за „хипнотизирани от себе си" индивиди, „илюзионисти", които винаги се възползват от конюнктурната ситуация, за да извличат полза за себе, капризни и лековати „критици-есеисти". А тъкмо в предходния брой на „Литературен фронт" Здравко Петров е публикувал блестящата си статия „Драмата на критика"[10], където говори, че от д-р Кръстев насам българският критик трябва да изнесе своята вътрешна драма като кръст до Голгота. Вече е излязла и възловата за българската литература статия на Тончо Жечев „Иво Андрич или краят на един призрак"[11]. Критикът разглежда идеите, залегнали в романите „Прокълнатият двор", „Мостът на Дрина" и „Травнишка хроника", като европейски модел, в който национално и общочовешко са в художествено единство. За пръв път тук, но както ще се убедим и от по-сетнешните му статии, Тончо Жечев категорично отстоява възгледа си за необходимостта от присъствие на „региона" в литературата. И в следващата си статия „Старомодни мисли за новаторството" Тончо Жечев ще добавя нови щрихи към тази тема[12]. Оригиналността на Емилиян Станев, Ивайло Петров, Йордан Радичков е именно в това органично единство между „провинционално", „национално" и „европейско". В различни модификации – регион, котловина, провинция – темата за мястото, ще се превърне във възел, който критическият скалпел постепенно ще освободи от напрежение. Тончо Жечев продължава да развива тезата за националното своеобразие на българската литература и отново прави аналогии с Иво Андрич в студията „Националната особеност в литературното развитие" (изнесена като доклад в Съюза на писателите и след това публикувана[13]). В статията си „Нена-

временни размишления“ Здравко Петров също търси историческия акцент в зараждане на националното, говори за характера на идеите, които движат световното развитие на литературата[14] (от тримата Здр. Петров най-често прибягва до реминисценции с митологични образи на световната култура). За вглеждане в написаното от Софроний Врачански призова и Кр. Куюмджиев[15]. Тези статии излизат по едно и също време в няколко последователни броя на „Литературен фронт“ и в сп. „Септември“ – свидетелство за сериозността, с която темата се дискутира, за литературнокритическия живот, който търси литературни, а не политически основания за своето битуване в културата. Така се очертава и полето на идеите в кръга на приятелите съмишленици. Но това не са елейни статии. Те са поучителен пример за младите критици, как се прави критика – дори когато пишат за едни и същи имена и литературни явления, статиите и на тримата са блестящо лични, неповторимо своеобразни, с ярко изразена собствена критическа позиция.

След смъртта на Димитър Димов като председател на Съюза на писателите Георги Джагаров – от секретар на партийното бюро – веднага зае неговото място. Със самочувствието на модерен поет Джагаров написа статия, с която поздрави младите си събратя по перо, но настоя критиците да правят „годишни“ доклади с оценка на публикуваното в областта на прозата, поезията и литературната критика. Докладите се обсъждаха в партийното бюро, преди да се изчетат публично и да се отпечатат като официално становище. (Те залягаха и в дейността на Управителния съвет на Съюза на писателите в един по-късен етап. Подразбира се колко внимателно биваха подбирани докладчиците.) В това имаше и прагматичен смисъл. „Най-заслужилите“ писатели получаваха награди.

Тоталитарната система беше истинска система и като такава не понасяше изключенията. За поезията, „най-искреното изкуство“, настъпваха тежки времена. За да вникнем в сложността на събитията, засягащи литературната критика, трябва да върнем лентата малко назад.

Още с появата си статията на Здравко Петров „Саморазвращаване на таланта“[16] силно раздвижи духовете. Критикът анализира творчеството на Александър Геров, Валери Петров, Богомил Райнов, Блага Димитрова, Божидар Божилов, Невена Стефанова. Здравко Петров пише за възвишените цели на поезията, които не бива да се вписват в конюнктурата на деня. Като негативен пример сочи поезията на Божидар Божилов. Изключително смела за времето си, тази статия привлича гнева на бдящите партийни функционери. Веднага излиза материалът на Веселин Йосифов с показателното заплашително заглавие „Кого ще клъвнат враните“ (!). На огнестрелен прицел е взет не само критикът, но и визираните поети, в чието творчество Веселин Йосифов открива нежелание да се включат във всенародния гражданския хор, възпяващ построяването на социализма. Това е началото на голямата стагнацията около поетите на 40-те години, което определя и по-сетнешните последвали препятствия около

отпечатване на бъдещите им книги. Някои напуснаха поезията и преминаха към прозата. Известно стъписване се появи и в критическите изяви на Здравко Петров. И досега като негов най-голям „провал“ се смята рецензията му, критикуваща любовната лирика на Иван Радоев за уклон към пресъздаване на егоистични, прекалено лични (като че ли биха могли да бъдат други!?) драматични психологически състояния, които са далеч от ведрата гражданска позиция на съвременника.

Полемичните страсти се разгарят. Кръстьо Куюмджиев[17] се готви за словесен щурм. Блестящото му полемично перо отсича: „Младостта се сблъсква с консерватизма!“ За обобщението е взет пример от белетристичното творчество на Ивайло Петров, който точно в този период оформя своята творческа физиономия и това става не без подкрепата на „критиците есеисти“. Защото те наистина имаха нюх за талантливите млади писатели и когато е нужна словесна помощ за утвърждаването им, се намесваха незабавно. В това винаги е имало нещо рицарско, проява е на човешка и професионална доблест. Само след няколко броя обаче се появява статия на Емил Манов и както личи от заглавието ѝ („За доброто намерение и преднамерената критика“[18]), тя е опит да се омаловажи мястото и ролята на „някои критици“ в съвременния литературен живот. В цялостната дискусия, разбира се, с разностранен принос, по страниците на „Литературен фронт“ се включиха Петър Пондев, Людмил Стоянов, Павел Матев, Иван Бурин, Драгомир Асенов, Младен Исаев, Петър Караангов. Но запомняща се според мен е статията на Богомил Нонев „Дирене на новото“, отпечатана в сп. „Пламък“, където ерудицията на бъдещия дипломат и писател дава привлекателни плодове. Позовавайки се на творчеството на Хемингуей, Томас Ман, Достоевски и др., Нонев цитира едно мнение на Бетовен: „Заради красотата – няма нито едно правило, което да не може да бъде разрушено“. Елегантно Богомил Нонев окръглява дискусията, наслагвайки естетски щрихи на противопоставянията, доближавайки полюсите. Самият той принадлежи към „поколението на 40-те години“ и отношението му към Геров, Вутимски винаги е било толерантно, приятелско, проникнато от съчувствие. Защото „интелектуализмът на поетите на „40-те години“ не е привнесен и моден, той е плод на дълбоките размисли на творците, направили своя дебют в една преломна епоха – навечерието на Втората световна война.

Съществува още едно ядро на критическа полемичност, свързано с тези поети. Ето една кратка нейна хронология: в сп. „Пламък“ Кр. Куюмджиев публикува литературнокритически портрет на Валери Петров, виртуозно осъществен, с провокативно заглавие[19].

„Винаги съм обичал този поет“ – му отвръща в полемичен стил Максим Наимович[20], макар тази декларация сама по себе си да не е предпоставка за изграждане на по-плътен, по-достоверен и в крайна сметка повълнуващ портрет на поета Валери Петров. Отново следва отговор на Куюмджиев[21], после в „разговора“ енергично се намесва Иван Руж[22]: „Нали

се борим срещу догматизма, нужно ли е да „канонизираме“ самоизтъкващия се критик?“ (става дума за Кр. Куюмджиев – б. м., М. Т.) Възхищението на критика от формата на стиха на Валери Петров води до обвинение във формализъм – „Той доведе стиха до оная крайна степен на изостреност и изтънченост, че неочаквано се превръща във формализъм.“ (Наимович срещу Кр. Куюмджиев) „Аз си позволявам – отговаря им Кр. Куюмджиев – да разглеждам Валери Петров като цялостна и противоречива в своето развитие личност.“

В защита на принципа на Кръстьо Куюмджиев Здравко Петров публикува поредица от статии, най-силната от които е тази за Валери Петров[23]. За кой ли път отново изниква въпросът за жанра и словесната му обоснованост в текста – „поемите“ на Валери Петров са сред най-доброто в българската литература. В това са единодушни Кръстьо Куюмджиев и Здравко Петров.

Най-младият тогава критик, Атанас Свиленов, защитава тезата за интелектуалното начало в българската поезия – посочва стиховете на Богомил Райнов, Веселин Ханчев, Валери Петров, Блага Димитрова. Постепенно през 60-те години се оформя тендеция за критически обхват на цялостната литературна картина на съвременността (може би катализатор са и тези публикации на Куюмджиев и Здравко Петров...). С оригиналност се отличават статиите и студиите „Творческа искреност и поетична измислица“ на Димитър Аврамов, „Пътища и безпътица на модерния роман“ на Минко Николов, „Творческо своеобразие и художествено богатство“ на Стоян Каролев, „Новаторство и лъженоваторство“ на Георги Цанев, „Без монополизъм в литературната критика“ на Петър Динеков, „Около проблема на стилистичния анализ“ на Искра Панова и др. Поставят се въпроси за метода и за художественото изображение. Изследват се жанровете, както и проблеми на периодиката.

В средата на 60-те години партийното ръководство дава знак за преосмисляне на литературните ценности от класово-партийни позиции, макар да се смята, че култът към личността е в историята. Минко Николов отпечатва статията „Отговорност и възможност на критиката“[24], в която проличават и добрите, и слабите страни на неговото перо. Статията откроява способността на критика за анализ и осмисляне в дълбочина на литературните явления. Оригинални са съжденията му за ролята на художествената специфика, за мястото на творческата личност в интелектуалния потенциал на нацията. Но Минко Николов се дистанцииpa от „артистичната критика“ (за трудността на времето съдим и по това, че Т. Жечев, Здр. Петров, Кр. Куюмджиев като критици есеисти набират вече негативи и сред останалите представители на артистичната критика).

Отбелязвайки, че литературната критика, лишена от историчност и обективност, може да се превърне във форма на политически диктат, на интелектуален център за психологически натиск, Минко Николов предусети настъпващите тревожни години на политически разпри чрез крити-

ческия арсенал. Но в известен смисъл и сам стана жертва. Защото според статията на Пенчо Данчев, озаглавена „Критически талант и критически принципи“[25], критиците Минко Николов, Симеон Султанов, Здравко Петров, Тончо Жечев, Кръстьо Куюмджиев са здраво свързани като представители на т. нар. артистичната критика, нанесла според Данчев най-големи поражения на българската литература. („Сам по-себе си и най-добрият метод не може да те направи критик“ – иронично му опонира Здравко Петров[26], визирайки безцветните му догматични статии.)

Дискусията разширява обсег и включва значими фигури на българската литературна история и наука. Със свойствените си достолепност и академизъм Петър Динеков[27] категорично възразява на неправилното противопоставяне на артистичното и рационалното начало в критиката, макар да прави уговорката, че го смущават някои анализи на българската поезия в статиите на Здравко Петров и Кръстьо Куюмджиев. Обаче чрез статията на Емил Манов „Приключения на филигранното съпреживяване в критиката“[28] още в следващия брой на списанието грубо се елиминира просветляването на хоризонтите, започнало с текста на Динеков: критиците есеисти категорично са обвинени, че внасят „плосък субективизъм в критиката“. Няма да коментирам заглавието на статията на Емил Манов, нито абсурдността на съчетанията „*приключения на* филигранното *съпреживяване* в критиката“. Годината е 1965-а и тя е една от най-тежките за трите.

След самоубийството на Минко Николов през 1966-а и постепенното оттегляне на Цветан Стоянов от критическия отдел на сп. „Септември“, където е на щатна работа, в полето на оперативната критика „групата“ заема възлово място – поема отговорности и удари, ежедневна оперативнокритическа и редакторска работа, публикува най-доброто в собствени самостоятелни книги.

Не е случаен и фактът, че Елка Константинова е редактор на почти всички книги на Здравко Петров и Кръстьо Куюмджиев. Тя имаше тяхното доверие. А за Йордан Василев Тончо Жечев написа: „всеотдаен наш приятел, какъвто само Йордан Василев може да бъде“[29]. Може да се каже, че и трите, толкова ярки като индивидуалности, бяха законотворци в областта на най-капризната материя – изкуството на словото. А в ежедневната практика скрижалите на опонентите им ставаха все по-яростни.

Най-сериозната дискусия – и с най-тежки административни последствия за трите – стана по повод „Диви разкази“ на Николай Хайтов и темата за присъствието на региона в литературата[30]. Това е дискусия за родното и чуждото, за личното и универсалното, за националното и европейското присъствие на българската литература в световния модел на културата. Това е дискусия, за която е писано много, тя е внимателно анализирана от всички възможни ракурси. Това е най-„своята“ тема на Тончо Жечев, сюблимация на неговия творчески гений. Това е темата за националното своеобразие в литературата, за необходимостта от здрав консерватизъм у българина; тема, която изследваше цял живот. Заради

нея претърпя и най-много удари. Срещу него застанаха ярки творчески имена като Никола Георгиев[31] и Искра Панова[32]. В един и същи брой на „Литературен фронт“ бяха отпечатани статиите на двамата опоненти: Тончо Жечев и Никола Георгиев.

Статията на Никола Георгиев „Препрочитайки „Диви разкази“ постави на изпитание критическата мисъл у нас тогава. Както можеше да се очаква, Кръстьо Куюмджиев веднага реагира в статия[33] в защита на Тончо Жечев. И препрочитайки я сега, вече поместена в книгата му „Разтворената книга“, тя ми изглежда много по-ярка и по-убедителна в аргументацията си от статиите и на двамата опоненти.

Защо става така – *пише Куюмджиев,* – защо на Н. Георгиев това му се струва „разминаване“ с творбата, критически „нарцисизъм“, „себеизява“, кръжене около произведението? Мисля, че една от основните причини е следната. Той иска литературният критик да бъде специалист по литература, който се занимава единствено със „специфичните“ на литературата проблеми. Всичко, което не е „специфика“, е от лукаваго (...) не може да се примири, че спецификата на изкуството не е някакъв център, точка, до която можем да стигнем и да я пипнем с пръст; той иска да онагледим, да опредметим тая специфика, без да се сеща, че речем ли да се докоснем до нея, хващаме въздух, тя изчезва заедно с цялото изкуство и на негово място остава купчина тягостни алгоритми и парадигми на мрачните литературни астролози и още детското ни разочарование, че не можем да хванем слънчевото зайче в ръка. Той не може да се примири с мисълта, че ако си представим спецификата като сърцевина на изкуството, то това ще бъде една окръжност, която няма абсолютен център. Към нея водят много пътища, но не може да се изобрети наука, която води към абсолютния център, защото той не съществува. Затова ценителят на изкуството не може да бъде тесен специалист. Нужна му е помощта на всички науки, като се започне с естетиката и се свърши с историята.

Полемиката, в центъра на която стои статията на Тончо Жечев, набира центробежни сили: тук ще спомена статиите на Симеон Хаджикосев – „Противоречиви процеси“[34] (Прозата на Хайтов, Ивайло Петров, Радичков и Димитър Вълев е „котловинна литература“, разгърната върху „темата за примитива“); Серафим Северняк – „За полемиките, за мечтите, и за критерия“[35] (българската литература е „котловинна литература“ с единствени оръжия иронията и гротеската).

Кръстьо Куюмджиев отговаря и на двамата, като припомня и за една по-ранна статия на Чавдар Добрев от в. „Литературен фронт“ на същата тема (Чавдар Добрев твърди, че на писатели като Хайтов не им достигала „историческа прозорливост“[36]). Но акцентът в отговора продължава да бъде насочен срещу статията на Н. Георгиев: „В „Диви разкази“ – пише Куюмджиев – имаме не просто диваци, които нямат „цензура на нравите“, които „говорят, както мислят, и действат така, както мислят“. Напротив, техните представи за добро и лошо, за позволено и забранено са много добре очертани, тяхната нравствена култура е добре развита, те живеят със съзнанието за човешко достойнство и за красо-

та... Те са нравствено оформени хора, изработени от историята. Не въобще от историята, а от нашата българска история в определени нейни периоди. Те всички живеят и мислят според повелята и принципа на цивилизацията, в която са се формирали като личности. И ако тая цивилизация сега се разпада под натиска на новата, исторически по-прогресивната, по-жизнената, това не значи, че тя не е притежавала една стройна система от етични, философски и естетични възгледи.“ В своята цялостна позиция критиците есеисти отделят изключително голямо внимание на историчността в литературните текстове, чийто анализ става обект на полемики.

В същия брой на сп. „Литературна мисъл“, в който е статията на Искра Панова, е отпечатана и статията на Ванда Смоховска[37], която отчита положителните елементи и в двата подхода – структуралния на Никола Георгиев и историко-есеистичния на Тончо Жечев.

От позицията на вече изминалите почти три десетилетия книгата на Елка Трайкова „Българските литературни полемики“ е съвременен прочит на литературнокритическите явления и в частност на тази дискусия:

> Ако през 50-те години към художествените произведения се прилагат догматични идеологически критерии, през 60-те критиката вече си е извоювала правото на артистична освободеност и нюансирани оценки, през 70-те тя се опитва да се дистанцииpа и от идеологемите, и от есеистичния изказ, за да наложи обективиран, научен анализ на художествените текстове. Този критически стил въпреки категоричната защита, която получава в дискусията, остава в периферията на културното пространство. Без да бъде забранен, той не е и толериран в периодичния печат. Структуралният подход не е консервативна система от непроменящи се значения, това е едно интелектуално предизвикателство към ограниченията на соцреализма. Той не носи бърза слава на критиците, които си позволяват да го използват, напротив, те по-скоро са аутсайдери в професионалната йерархия. Техните теоретични инвенции, прилагани върху класически произведения от българската литература, не отговарят на конюнктурните вкусове на времето, но се превръщат в основополагащи знаци на литературните интерпретации от 80-те и 90-те години.[38]

Ако се запитаме какво обединява толкова десетилетия групата на критиците есеисти – Тончо Жечев, Кръстьо Куюмджиев и Здравко Петров, може би трябва да отговорим по следния начин: основен за тях винаги е бил *въпросът за дълголетието в изкуството.*

Независимо от раните, които те трябваше да надживяват и да забравят, статиите им, събрани сега в томове, са за стойностни литературни факти и явления. Днес това може би звучи банално, но три десетилетия назад маркират толкова драми и болки и същевременно толкова възвисеност в докрай опазената критическа гордост... Препрочитайки днес техните книги, в които има изящество на изказа и блясък на мисълта, на прозренията, се убеждавам, че талантът е най-капризната материя, която не се поддава на външна ерозия. И тримата обаче бяха много единни, затова не допуснаха вътрешна ерозия, най-страшната. Фаталната.

Спомних си думите на Тончо Жечев за смъртта, очаровала и Емили Дикинсън. Намерих страницата и зачетох:

Понеже няма как да спра Смъртта –
тя спря за мен с внимателно усърдие.
В каляската ний бяхме само двама –
и нашето безсмъртие.

(Прев. Цв. Стоянов)

В деня на погребението на близкото до гроба дърво забелязах кацнал гарван – *пишеше Т. Жечев,* – най-обикновен проскубан, омърлушен гарван, който нямаше нищо общо с гарвана, абсолютния зловещ символ на смъртта, и не повтаряше Невърмор, Никога, Нивга пак. Дали тоя обикновен гарван не искаше да се надсмее над общата ни вяра и надежда, да символизира другото – Няма! Няма нищо оттук насетне, остава само едно всепоглъщащо небитие. Истина е само тоя Плутонов нощен бряг, в който се разбиват вълните на всички измами.[39]

И Здравко Петров, и Тончо Жечев, и Кръстьо Куюмджиев – и тримата се интересуваха повече от върховете на човешката мисъл, привличаше ги коронованата династия на избраниците на словото, определени за такива единствено от съвестта и таланта на личността. Затова те са там, при дълголетието на думите, което само изкуството създава.

БЕЛЕЖКИ

[1] **Константинов, Г.** Едно необикновено приятелство. С., Нар. култура, 1967.

[2] 22 май 1988 г.

[3] 23 февр. 2000 г.

[4] 23 март 2000 г.

[5] **Жечев, Т.** Ще я има ли литературата? – *Труд*, № 242, 4 септ. 1997, с. 15–16.

[6] **Жечев, Т.** Консерватизмът – гаранция за психическото здраве на нацията. Народ, който радостно се разделя със своето минало, е обречен на тъжно бъдеще. – *Ние*, 1999, № 5, с. 25–26.

[7] **Куюмджиев, К.** Морен оračът... – *Лит. фронт*, № 42, 15 окт. 1987, с. 2, 3.

[8] **Стоянов, Ц.** Културата като общение. С., Бълг. писател, 1988, с. 6.

[9] **Лазовски, А.** Критици илюзионисти. – *Лит. фронт*, № 31, 23 юли 1967, с. 2, 3.

[10] **Петров, З.** Драмата на критика. – *Лит. фронт*, № 31, 23 юли 1967, с. 2, 3.

[11] **Жечев, Т.** Иво Андрич или краят на един призрак. – *Лит. фронт*, № 49, 2 дек. 1964, с. 2.

[12] **Жечев, Т.** Старомодни мисли за новаторството. – *Лит. фронт*, № 28, 8 юли 1965, с. 2.

[13] **Жечев, Т.** Националната особеност в литературното развитие. – *Лит. фронт*, № 43, 21 окт. 1965, с. 2.

[14] **Петров, З.** Ненавременни размишления. – *Лит. фронт*, № 38, 16 септ. 1965, с. 1.

[15] **Куюмджиев, К.** Национална традиция и новаторство. – *Септември*, 1964, № 11, с. 131–161.

[16] **Петров, З.** Саморазвращаване на таланта. – *Лит. фронт*, № 24, 13 юни 1957, с. 2.

[17] **Куюмджиев, К.** Младостта се сблъсква с консерватизма. – *Лит. фронт*, № 29, 18 юли 1957, с. 2.

[18] **Манов, Е.** За доброто намерение и преднамерената критика. – *Лит. фронт*, № 43, 24 окт. 1957, с. 2.

[19] **Куюмджиев, К.** Валери Петров. – *Пламък*, 1962, № 3, с. 54–63.

[20] **Наимович, М.** Винаги съм обичал този поет. – *Пламък*, 1962, № 6, с. 62–67.

[21] **Куюмджиев, К.** За сериозната критика. – *Септември*, 1962, № 12.

[22] **Руж, И.** За субективното и обективното в критиката. – *Пламък*, 1963, № 3, с. 132–134.

[23] **Петров, З.** Превъплъщенията на Палечко. – *Септември*, 1962, № 4, с. 124–142.

[24] **Николов, М.** Отговорност и възможност на критиката. – *Септември*, 1965, № 4 с. 54–76.

[25] **Данчев, П.** Критически талант и критически принципи. – *Септември*, 1963, № 5, с. 221–242.

[26] **Петров, З.** Наследствени грехове. – *Септември*, 1965, № 3, с. 183–203.

[27] **Динеков, П.** Без монополизъм в литературната критика. – *Септември*, 1965, № 6, с. 191–202.

[28] **Манов, Е.** Някои приключения на филигранното съпреживяване в критиката. – *Септември*, 1965, № 7, с. 98–125.

[29] **Стоянов, Ц.** Цит. съч., с. 5.

[30] **Жечев, Т.** „Диви разкази“ или опитомяване на мисълта. – *Лит. фронт*, № 24, 14 юни 1973., с. 3

[31] **Георгиев, Н.** Препрочитайки „Диви разкази“. – *Лит. фронт*, № 24, 19 юни 1973, с. 2.

[32] **Панова, И.** Колко е черен дяволът. – *Лит. мисъл*, 1974, № 3, с. 6–19.

[33] **Куюмджиев, К.** „Диви разкази“ и „точните науки“. – *Лит. мисъл*, 1974, № 2, с. 23–44.

[34] **Хаджикосев, С.** Противоречиви процеси. – *Лит. фронт*, № 38, 22 септ. 1972, с. 2.

[35] **Северняк, С.** За полемиките, за мечтите и за критерия. – *Лит. фронт*, № 46, 16 ноем. 1972, с. 2.

[36] **Добрев, Ч.** В плен на котловината. – *Лит. фронт*, № 42, 15 окт. 1970, с. 2.

[37] **Смоховска-Петрова, В.** За двете гледища върху „Диви разкази“. – *Лит. мисъл*, 1974, № 3, с. 3–6.

[38] **Трайкова, Е.** Предизвикателства на модерните критически интерпретации. – В: Българските литературни полемики. С., 2001, с. 197–198.

[39] **Жечев, Т.** Тъга по Цветан Стоянов. [Предг.]. – В: *Стоянов, Ц.* Културата като общение. С., 1988, с. 28.

Цветан Тодоров
Френска академия на науките, Париж

Множествената личност*

Предметът на моето размишление – заплахите за личността и личността като заплаха – е един от най-обсъжданите в наше време в различен понятиен контекст. В политическата философия например оживен дебат противопоставя така наречените либерали и привържениците на общностното начало (les communautariens); специалистите по геополитика описват съвременното развитие на света като люшкане между два полюса, които Бенжамен Барбер нарича с чувство за хумор „Джихад" и „света на Мак Доналд". Аз бих се ограничил с някои по-лични наблюдения, наблюдения на историк и анализатор на модерните нагласи.

В хода на двадесетия век се забелязва една тенденция в идеите и светоусещането, която може да бъде означена малко безцеремонно с призива „долу личността!". Разбира се, тук не става дума за някаква организирана борба, а за еволюция в съзнанието на хората, която засяга и индивидуалната същност на личността (тогава споменатата еволюция намира израз в темата за „човека без качества", човека хамелеон), и нейната колективна същност – в този случай тя се проявява като възхвала на космополитизма, плурализма и срещата на културите. Тази еволюция намира, според случая, най-различни аргументи в своя защита. Например отказът да се придаде особена стойност на индивидуалната същност на човека може да се обоснове чрез позоваване на хуманистичната мисъл на Русо, Кант и Фихте, която цени способността на личността, нейната специфично човешка черта да се противопоставя на всяка колективна определеност, на всякаква физическа или културна наследственост (според Русо човекът се определя от способността си да се усъвършенства, а не от някаква неизменна същност). Но същият този отказ от устойчива личност може да бъде защитен с аргументи, възхождащи към съвсем друг

* Съобразихме се с настоянието на автора френската дума „identité" да бъде превеждана навсякъде с „личност" или „същност" вместо с предпочитаната от нас „идентичност". – *Бел. прев.*

Отпечатаният тук превод на статията е съобразен с изискването на автора да се избягват чужди думи в българския вариант – дори когато са утвърдени като термини в хуманитаристиката. – *Бел. ред.*

философски хоризонт: хоризонта, свързан с разколебаването на единния субект в резултат от питанията на мислители като Ницше или Фройд, без да броим по-близките до нас във времето техни ученици, които са ни научили да мислим индивида като многопланово същество, пронизвано от многобройни и неконтролируеми влечения.

Нещата не стоят много по-различно и по отношение на колективната същност на личността, чиито основания се оказват разклатени поради съвсем различни, да не кажем противоположни, причини. На един от двата края на социалния спектър се разполагат тези, които понасят лишаването си от колективна същност, без да са се стремили към това: всички, които са изхвърлени на пътя и са отведени далеч от своите домове от икономическата нужда и от политическата принуда в един свят, в който движението на големи групи от хора все повече се ускорява и се разраства. На противоположния край на социалния спектър откриваме един световен елит, състоящ се от хора на преуспяващия бизнес, от политически чиновници, от медийни и шоу-звезди, но също така от известни учени и писатели, които прекарват голяма част от времето си в чакалните на летищата, говорят с лекота на няколко езика и „се чувстват навсякъде като у дома си" – стига, бих добавил аз, хотелските им стаи да са достатъчно удобни.

Изправен пред тази колкото многообразна, толкова и безспорна еволюция, бих искал да формулирам едно първо предупреждение: аз не вярвам, че изчезването на личността, както индивидуална, така и колективна, е желателно, нито дори, че то е възможно. Ако трябва да посоча един краен вариант на изчезване на личността на отделния човек или на опит тя да бъде заличена, примерът, който ми идва веднага наум, е с хората, задържани в тоталитарните концентрационни лагери и в частност в концентрационните лагери на нацистите: в тях всичко е направено така, че да се унищожи личността. В тези лагери позоваването на миналото, на личната история, която образува индивидуалната същност на личността и по такъв начин различава един индивид от друг, вече не е възможно, защото всички са принудени да живеят в непосредственото настояще, погълнати са изцяло от задачи, свързани с оцеляването, а това означава с нуждите на момента: да намериш малко повече храна, да се предпазиш от студа, да избегнеш ударите. Чрез лишаването на индивидите от имена, заменени с номера, чрез обличането им по еднакъв начин и назоваването им по-скоро като неща (Stücke), отколкото като човешки същества, те губят допълнително от своята личност. Трудно е да си представим, че подобен концентрационен индивид може да бъде издигнат в идеал от когото и да било; става ясно и защо призивът „долу личността!" – така както той може да бъде разбран днес, при несравнимо по-благоприятните условия за живот в нашите цивилизовани демократични общества – не накърнява силната индивидуална личност; следователно този призив е белег на социална стратегия, която без съмнение е важна, но не отразява реално отслабване на личността.

Бих казал нещо подобно за мечтата да се освободим от всякаква колективна същност: тя е възможна само защото никога не може да се осъществи. Вярно е, че в наши дни традиционните личности често пъти отслабват: отслабва донякъде личността на жителите на определена страна, принудени повече отпреди да общуват и да се придвижват от едно място на друго; още по-значимо отслабва личността на членовете на различни групи от населението в рамките на една и съща страна – те са принудени да проявяват подвижност и гъвкавост, ако искат да постигнат успех в живота – независимо от това дали се определят по териториален или по социален признак. Но реакцията на подобна подвижност се изразява най-често в създаването или в преоткриването на други колективни личности – факт, който илюстрира добре жизнената необходимост на човека от такава личност. Хората искат не само да си изкарват прехраната, а да получават и обществено признание; когато то не идва при тях под формата на някакво отличие, те могат да се задоволят и с простото чувство за принадлежност. Аз имам нужда да чувствам, че съществувам; ако погледът на другите не ме уверява в моето съществуване, търся утвърждаването на своето битие в принадлежността към някаква група, дори тази група да е напълно въображаема. Моята принадлежност не обслужва непременно непосредствените ми интереси, но тя е мотивирана чрез това, което някога са наричали страсти; подобни страсти обаче ръководят хората в не по-малка степен, отколкото техните интереси.

Ако бъде прието това първо предупреждение, възниква следният въпрос: как днешните мъже и жени, обитаващи нашата част от света, успяват да примирят законната и същевременно непреодолима нужда от личност с не по-малко безспорната тенденция, която я поставя под въпрос? Отговарям така: те успяват да го сторят и тъкмо това е главната теза, която искам да защитя тук, приемайки, че техният живот се разгръща паралелно на няколко равнища, или, с други думи, че той се подчинява не на един, а на няколко принципа едновременно.

Ако трябва да сведа броя на тези равнища или принципи до минимум, ще се получи следната картина:

1. Равнище на *общуването*, което днес, повече от всякога в историята на човечеството е устремено към универсална обхватност. В общия термин „общуване“ включвам най-широк спектър от дейности, различаващи се по начина на обмяната, но движени от една и съща универсална амбиция: става дума както за разпространението на информация чрез новите съобщителни средства, така и за движението на блага и капитали и дори на някои житейски стилове – на моди, свързани с храненето и обличането, на музикални „парчета“ или герои от филми.

2. Равнище на политическото *действие*, което варира в своя обхват, но много рядко има амбиции за универсалност. Днес в Европа се разбира добре, че когато хората се опитват да действат в обществената сфера, те трябва да изберат подходящите рамки, в които да се впише всяко едно действие: може да става дума за тяхното предприятие или за училището

им, за съответния град или област, за страната им или за цялата европейска общност.

3. Най-накрая идва и равнището на самата *личност* – личност, която е по-скоро културна в широкия смисъл на думата, отколкото информационна или политическа. И тук отново се очертават все по-широки и по-широки концентрични кръгове, често пъти с намаляваща степен на напрегнатост (но положението е различно в различните страни): например някой е едновременно провансалец, французин и европеец. Последното равнище се отличава от равнището на общуването и равнището на политическото действие по две допълнителни характеристики на културната личност: първо, всеки индивид притежава относително висок брой културни личности; и второ, всяка една културна личност се променя с течение на времето. Тези неща са очевидни, но е полезно да бъдат припомнени: всеки човек се характеризира с определена полова принадлежност, числи се едновременно към някаква възрастова категория и към конкретна социална среда, свързва се с религиозна традиция (или с отказа от нея), чувства се удобно в един език, вписва се в определени пейзажи, познава добре традициите на дадено население; съществото обаче е, че тези различни културни личности не съвпадат една с друга, не образуват ясно обособени пространства, в които различните съставки биха се припокрили изцяло, без остатък. Всеки индивид е многокултурен (pluriculturel); културите не са монолитни острови, а пресичащи се пластове от наносни образувания. И в същото време всеки от тези елементи се преобразува: не е случайно, че мъртви се наричат онези езици, които не могат повече да се променят; същото важи и за националните култури, които са в процес на непрестанна метаморфоза под влияние на напрежението между съставящите ги групи или на контактите с техните съседи.

Дали сме съгласни или не с това изброяване на основните равнища на нашето вписване в света, е относително второстепенен въпрос в случая. Важното е да се признае самата множественост на равнищата, както и невъзможността те да бъдат вместени в една единствена рамка, и което е най-важно – да се стигне до извода, че тази невъзможност като цяло не е никакъв проблем за нас; тъкмо напротив, тя гарантира упражняването на нашата индивидуална свобода и прави възможно максималното осъществяване на всеки човек. От което следва, че разделянето на определените по този начин равнища, тяхната относителна самостоятелност може да ни служи за ръководен политически принцип.

Някой би могъл да помисли, че в случая става въпрос за една съвсем модерна и дори постмодерна придобивка (както мнозина обичат да се изразяват днес). Хората са склонни да си представят, че в миналото всеки народ е живеел напълно откъснат от другите народи: на една територия, с един език, с една религия и една традиция, кореспондиращи идеално помежду си – и целият този единен комплекс е бил разположен до друго, също така компактно, образувание. Достатъчно е обаче да разгле-

даме малко по-отблизо историята на различните народи, за да забележим, че подобен златен век (а за някои – подобен ад) никога не е съществувал; просто определени епохи и определени страни са искали да създадат подобен идеален образ за себе си. По този повод едно припомняне на цифри ми изглежда красноречиво: днес в света съществуват около 200 държави, 6000 езикови групи и 5000 ясно определени етнически групи. Изводът се налага сам: съвпадението между народ, език и държава е изключение, а не правило – при това, без да се държи сметка за останалите, явно наднационални културни характеристики.

Бих искал да посоча два примера, които илюстрират сложността на проблемите, възникващи, когато човек се захване с политиката на множествените личности; избирам тези два примера сред хиляди други само защото съм относително добре запознат с тях. Първият пример е свързан с образователната политика на училищата във Франция. По стечение на обстоятелствата бях избран за член на една от обичайните за тази страна комисии, натоварена да размишлява върху средствата, чрез които училището може да помогне за включването на децата на имигрантите в съвременното френско общество. Би могло да се възрази, че самият начин на поставяне на въпроса ни отклонява от правилната посока: трябва ли изобщо да се желае подобна интеграция? Не е ли по-добре да се насърчава създаването и утвърждаването на самостоятелни общности около всяка една културна традиция? Не съм убеден в това. Най-напред, защото училището, за което се отнасят нашите размисли, е едно-единствено, което означава, че би било трудно да направим така, че то да допринася едновременно за личността на децата на родители имигранти от района на Магреба*, от Мали, Виетнам, Турция, Румъния и други страни; на второ място и най-вече, защото мисля, че призванието на училището е в това да улеснява достъпа на всички до една обща култура и да допринася по този начин за техните равни възможности в съвременния свят.

Независимо от казаното, проблемът си остава: децата, произхождащи от имиграцията, трудно се припознават в традиционните френски герои, а подобно отъждествяване, съпроводено с чувство за гордост, подобно приобщаване към общо наследство от положителни фигури е полезно за съставянето на здрав образ на самия себе си, който е необходим за един хармоничен обществен живот. Който живее с омраза или презрение към себе си – толкова по-силни, колкото по-малко са осъзнати, – ще стигне и до отхвърляне на обществото, което го заобикаля и с което той не може да се отъждестви.

Как да излезем от това безизходно положение? По едно време в нашата комисия бяхме изкушени да обогатим изучаването на националната история с историята на тези съседни народи, които са повлияли на френската или на европейската култура; примерите с арабската писме-

* Магреб – название на северноафрикански държави (Тунис, Алжир, Мароко, Либия и Мавритания), свързани с икономически договор от 1989 г. – *Бел. прев.*

ност през средновековието, с фигури като Авицена и Авероес веднага ни идват наум. Въпреки това ние не се решихме да поемем в тази посока. Би било трудно да се открият в историята на всеки народ, чиито днешни наследници се намират във Франция, подходящи героични фигури; би било трудно, а откровено казано, и вредно: днес ние трябва да уважаваме децата на имигрантите от Мали, Мароко или Турция не защото техните предци са допринесли за нашия културен възход, а защото и те са човешки същества по същия начин, както и всички останали. Уважението към човешкото до-стойнство не е нещо, дължимо по заслуги, а е предварителна даденост.

Ето защо ние се спряхме на друг подход (с това уточнение, че в случая става въпрос за вътрешни дискусии, а не за взети административни мерки), който се състои не толкова в увеличаването на положителните културни позоваванията, колкото в подбуждането към критичен размисъл върху самото понятие за културна същност на личността, върху несъответствията при разгръщането на различните ни същности, върху проблематичния и невинаги положителен характер на всяка национална култура. В часовете по гражданско образование, които се водят във Франция още от началното училище, може да се покаже с помощта на примери и разкази, че ако засега гражданската принадлежност остава една, то културните особености на всеки са многобройни и променящи се; че някои елементи на националната култура са подчинени на принципа на единството (и най-вече езикът, владеенето на който осигурява достъпа на всички до едно и също обществено пространство), докато други елементи, като например религиите, са подчинени на принципа на светскостта и търпимостта.

В прогимназиите, т. е. във възрастовия период между единадесет и петнадесет години, учениците се запознават с цялостната история на своята страна; тези часове предлагат добри възможности да се покаже, че съответната страна, в случая Франция, невинаги е играла роля, достойна за възхищение или съчувствие – ролята на доблестния герой, който носи на далечни народи достиженията на християнството или на цивилизацията, или ролята на невинната жертва, търпяща несправедливите агресивни действия на своите злонамерени съседи. Историческите събития, свързани с кръстоносните походи и с големите географски открития, последвани от засилването на търговията с негри, от колонизацията през XIX и деколонизацията през XX век, могат да помогнат на учениците да разграничат своята преценка за добро и зло от чувството си за колективна личност. Предполага се също, че заниманията по литература в гимназията запознават учениците с велики творби, произхождащи от всички световни цивилизации, а не само от френската традиция, чрез което се показва, че постиженията на духа могат да приемат най-различни форми. Подобни скромни изисквания към обучението, както и други от същия тип, ще допринесат за това всеки да осъзнае както своята множествена личност, така и необходимостта от разгра-

ничаване на принципите, управляващи всяко равнище на включване: общуване, действие, личност.

Вторият ми пример е много далеч от атмосферата на класните стаи, която остава доста спокойна въпреки всички проблеми. Става дума за конфликтите, които разтърсват от няколко години Балканите и особено за последния епизод, свързан с тях – войната в Косово. В началото бих искал да припомня онова, което изглежда днес като първи епизод в тези събития – преследването на турците в България, случило се през миналото десетилетие.

В България съществуваше голямо турскоезично малцинство, с мюсюлманска религиозна традиция, съставляващо около 10 процента от населението. Съжителството на мнозинството и малцинството бе продължавало без сериозни конфликти до оня момент в началото на осемдесетте години, когато започна кампания по българизиране на имената, а едновременно с това и на характерните за турската общност обичаи и начин на живот. Кампанията засегна всички членове на малцинствената общност. Резултатът можеше да се предвиди: протести, стигащи в своите крайни форми до колективни самоубийства, насилствени заминавания за Турция, където повечето от тези хора никога преди това не бяха ходили. Смисълът на тази инициатива също бе ясен. Комунистическата власт си бе дала сметка, че нейната идеология вече няма никакво въздействие върху населението, но смяташе, че има нужда да се опре не само върху дисциплината, а и върху една емоционална подкрепа, върху една колективна страст. Ето защо тя пожела да събуди националистическите чувства на мнозинството от населението, представяйки несъответствието между териториална и езикова или културна цялост като аномалия. В крайна сметка взетите мерки, които предизвикаха големи страдания в средите на дискриминираното малцинство, допринесоха и за падането на комунистическата власт, компрометирана окончателно чрез този последен опит за манипулация.

Следващият епизод в поредицата от събития е югославският конфликт, довел до независимостта на много държави и до войната в Босна. Тук нямам възможност да навлизам в детайли, но бих искал да обърна внимание както на общите, така и на различните черти в сравнение с разгледания преди това епизод. Както в България, и в този случай отслабващата комунистическа власт избра да изиграе националистическата карта, да замени по същество една губеща идеология с една добре изпитана страст – предпочитането на „нашите" пред останалите и посочването на изкупителна жертва; следователно, както и в България, властта действаше в името на уж необходимото съвпадение между различните личности, между политическата и културната личност. Отликата бе в това, че преследваните малцинства или поне техните елити, приеха същия този принцип и в негово име започнаха да настояват за независимост. Пропъждането на някое малцинство и искането на самостоятелност имат в действителност един и същ общ знаменател – волята да се образуват

териториални цялости, еднородни в културно отношение; в случая конфликтът се поражда от това, че двете страни не са съгласни по въпроса, как да се раздели територията.

Втората разлика е, че международните учреждения, а също и западните сили се намесиха в конфликта, докато по отношение на България те останаха напълно неангажирани. Това участие се изразяваше, от една страна, по-скоро в придържане към принципа за политическа и културна самостоятелност, отколкото в защита на правата на малцинствата в съществуващите държави; и, от друга страна, във волята да не се използват военни средства за намеса в конфликта, а да се отстоява позицията на наблюдателя. Резултатите от тази политика са известни на всички: поредица от кръвопролития, които Международният трибунал за военни престъпления се опитва днес със скромни усилия да възмезди.

В този контекст се разигра неотдавна и последният епизод, свързан с Косово. Преследването от страна на сръбската власт на едно малцинство с различна култура предизвика създаването на движение за независимост – както едната, така и другата страна желаеха да управляват еднородни цялости, да направят така, че полето на политическото действие и на културната същност на личността да се припокрият. Този път изненадата дойде от третата страна, от така наречените западни представители, които, обратно на случая в Босна, не само приеха, но и силно ускориха започналото развитие в съдбата на страната, намесвайки се с военна сила в конфликта. И наистина избраната форма за намеса – бомбардирането на едната от „етническите“ групи в полза на другата – можеше да доведе само до лесния за предвиждане резултат: трайното противопоставяне на двете части от населението на Косово и днешната им неспособност за съжителство. В отговор на бомбардировките сърбите увеличиха преследванията срещу косовските албанци, смятани за съюзници на техните врагове и причина за тяхното нещастие; в резултат от военната победа на НАТО албанското малцинство на свой ред се отдаде на преследване на сърбите под снизходителния поглед на международната общност. „Етническото прочистване“, осъдено по официалните трибуни, бе принцип на действие, негласно приет от всички.

Несъвпадането между държави и култури е правило, а не изключение – при това, без да взимаме предвид несъответствията между различните форми на културна принадлежност. Когато едно малцинство е потискано, съществуват две теоретични възможности: да се възстановят неговите права в рамките на старата държава или да се създаде нова държава, в която старото малцинство ще бъде мнозинство. Понякога втората възможност се налага съвсем явно: алжирското „малцинство“ в рамките на френската империя трябваше да получи право на независимост. В много други случаи първата възможност е за предпочитане; но трябва да се признае, че тя не притежава простотата на решението, при което самолети изсипват бомби върху главите на враговете.

Човекът има нужда от колективна личност, за да съществува в обществото, но тази личност може също така да убива или да води до убийства. Ето защо човек не трябва да се доверява на фалшивите очевидности и на автоматичните реакции: обратно на Мефистофел на Гьоте, който прави добро, желаейки злото, ние често пъти предизвикваме още по-големи бедствия, желаейки да се борим за доброто. В сферата на общественото действие „етиката на отговорността", тази етика, която държи сметка за предвидимите последици от нашите деяния, е единствената етика, която си струва да бъде практикувана.

Превод от френски *Калин Михайлов*

Юлия Кръстева
Университет „Дени Дидро“, Париж VII

Тончо Жечев – един от големите в културата ни
(Разговора води Магда Карабелова)

М. Карабелова*: Известно е, че с проф. Тончо Жечев се познавате отдавна. Спомняте ли си обстоятелствата, при които се запознахте, и тогавашната атмосфера в Института за литература?

Ю. Кръстева: Да, спомням си. За мен това беше един много интензивен и благодатен период, изпълнен с емоции. Вероятно по тази причина спомените ми не са съвсем ясни, но пък са много наситени. Тогава работех усилено в две области, които се различаваха, но и се допълваха: от една страна, това беше Институтът за литература, където под ръководството на проф. Емил Георгиев правех аспирантура по сравнително литературознание и където работеше Тончо – голям специалист по българска, а и по руска литература, и, от друга страна – вече сътрудничех в литературния печат, в сп. „Септември“. Изявявахме се заедно с моя приятел Цветан Стоянов, който беше много близък с Тончо Жечев.

За тогавашните си контакти и сътрудничество с Тончо мога да кажа, че те се осъществяваха на много равнища. Той се интересуваше от студиите, които пишех за Блага Димитрова, Христо Радевски и други, четеше ги с голяма снизходителност и симпатия.

Най-яркият ми спомен от онзи период е свързан с един тревожен епизод. Тогава никой не пожела да напише статия за книгата на Алберт Коен относно разведряването, защото той беше автор дисидент, много критично настроен спрямо нашата комунистическа система. С моя младежки ентусиазъм и наивност аз се заех да напиша рецензия, която ми коства след публикуването жестока и язвителна критика във в. „Работническо дело“.

Тогава родителите ми изпаднаха в ужас, постоянно гледаха към външната врата и стълбището, към телефона – в постоянно очакване да нахлуе милицията. Двамата с баща ми криехме тази история от майка ми, за да я предпазим, но вкъщи беше много тревожно, атмосферата – напрегната както никога.

Никога няма да забравя братската загриженост и подкрепата на Тончо, който ми говореше да не се страхувам, защото, макар да има тесно-

* По-нататък имената на Юлия Кръстева и Магда Карабелова се изписват с инициали. – *Бел. ред.*

гръди комунисти и войнстващи догматици, все пак има начин да ме защитят. Казваше го простичко, без да се надува, което винаги ме е пленявало и ме е карало да намирам в него едновременно интелектуална опора и човешка подкрепа. Въпреки че не бяхме с едни и същи литературни предпочитания – аз клонях към Запада, докато Тончо преди всичко се занимаваше с националното, – много високо съм ценила и ценя до ден днешен приятелството ни. Тончо ми оказваше голяма подкрепа, а той беше един от тези, които винаги са били в центъра на духовния ни живот.

Тогава прекарвахме дълги вечери в Руския клуб. Идваха Цветан Стоянов, Тончо Жечев и други приятели, разговаряхме с часове за Достоевски, Хегел и стигахме до Пенчо Славейков. Там открих интелектуалната атмосфера и духовната опора, така необходими за узряването на млада личност като мен. Тяхната подкрепа изгради у мен една – нека я нарека вътрешна, сигурност, която много ми помогна в онези времена.

М. К.: Докато бяхте в България, тоест до есента на 1966-а, къде още се събираха писателите и литературните критици, за какво друго разговаряхте?

Ю. К.: Събирахме се по домовете си, много често у Цветан и както вече разказах, в любимия ни Руски клуб. Този ресторант беше прочут с отличната си кухня и там имахме възможност, естествено един-два пъти в месеца, да си устроим кулинарно и интелектуално пиршество с прочутите навремето блини, които пълнехме с хайвер, сьомга, сметана, и с много водка. Изглежда, че тази храна подпомагаше интелектуалната дейност, защото всички бяха в много весело настроение. Имаше нещо бонвиванско, но и духовно в преживяването там. Въпреки че тогава България преживяваше тежка криза, намирахме такива оазиси, в които веднъж месечно си позволявахме лукса да се нахраним добре и да си поговорим на свобода.

М. К.: Спомняте ли си най-близките му приятели – Здравко Петров и Кръстьо Куюмджиев? (За Цветан Стоянов Вие споменавате нееднократно.) Професор Асен Игнатов от Кьолн също си спомня общи разговори с Вас и с Тончо Жечев.

Ю. К.: Това беше много хубава компания, помня ги всичките, които споменахте. Пазя, разбира се, особено жив спомен за Цветан, нашия специалист по западни литератури, който направи много, за да задълбоча знанията си за Шекспир, от една страна, за Бахтин – от друга, и за цялата френска литература, която впрочем познавах, но върху която имах твърде релативистичен поглед. Тончо беше привлечен, заедно с Кръстьо Куюмджиев и Здравко Петров, от творчеството на Бахтин, когото току-що бяха открили и когото щях да открия заедно с тях, а именно книгите му за Достоевски и Франсоа Рабле. Ние разговаряхме с голям ентусиазъм за това течение в руската литература и в руската критика, които Тончо познаваше добре и които бяха повлияни от Хегел и Кант и идваха да подсилят западната мисъл. Там беше и Минко Николов – в моите спомени много

голям критик на българската литература, също и Асен Игнатов – голям специалист по естетика и философия, който беше ми направил силно впечатление.

М. К.: Имате ли спомени за случки, в които Тончо Жечев да е изпадал в затруднено положение, защото се е опитвал да помогне на колеги, които са в беда?

Ю. К.: Аз не го познавах в личния му живот. Впечатленията, които пазя, са за изключително сдържан и дистанциран човек, що се отнася до частния му живот. Когато живееш в чужбина, какъвто е моят случай, и говориш на друг език, както го правя сега – парадоксално е да ви описвам на френски един българин, когото съм слушала на български и който е отдал душата си на българската литература. Вие от своя страна ще преведете това и се получава една вертележка, преход от един език към друг. Това ме кара да си мисля, че – поне що се отнася до мене, може би винаги съм спазвала нещо като дистанция, включително спрямо майчиния си език и спрямо групата, която посещавах тогава. Това беше дистанция на разума, на ясния поглед, беше опит и аз, младата по онова време, да си намеря място не като последовател, а като човек със своя гледна точка, способен да заеме критична позиция

По отношение на Тончо Жечев, както и по отношение на Цветан Стоянов, запазих завинаги тази дистанция. Аз съм им много признателна, защото уважиха това мое поведение, което беше и тяхно и което усещах като форма на благородство. Това може би изглежда твърде неочаквано спрямо общоизвестното мнение за славянската душа – нали се смята, че славянската душа е твърде словоизлиятелна и романтична. Тогава имах обратното чувство, особено за Тончо – за голяма деликатност и скромност.

Понякога, когато си мисля за България, пред очите ми се явява един образ, доста отрицателен: на спящия селянин („Дрямката на Калмука")... Уви, понякога това се потвърждава, имам чувството, че нашият народ още не се е събудил. Защото Европа се готви за третото хилядолетие, българите сякаш са още в XIX век и дори по-назад. И така, Тончо винаги ми е правил впечатление на истински патриархален човек, който непрекъснато си задава въпроси: нещо специфично и ценно. От една страна, имаме романтик, човека с корени, издигнал в култ националното и народната култура, а от друга – един чергар като мене. За мен той е човек, който обикаля около корените си, но не „заспива" върху тях. От разстоянието, на което се намирам, бих могла да го сравня с Хайдегер, някои ще бъдат изненадани да ме чуят, че го казвам. Както знаете, Хайдегер придава голяма стойност на националния език и на жизненото пространство, на факта да живееш в страната си, в къщата си, на родната земя. И този култ на Хайдегер към езика, към жизненото пространство, към земята би могъл да се трансформира в национален, дори в националистически. Е, добре, на моменти си казвам, че у Тончо има нещо от Хайдегер

поради тази спойка, поради тази чувствителност по отношение на родния език, на българската култура, на народната памет; но също така е вярно, че ми се случва да оприлича неговия комунизъм на един вид размиване – както при Хайдегер, но в по-лека форма. Защото при Тончо основна величина и винаги с пълно право е народът.

Може би ще Ви изненадам, но дори и за номадка като мен народът и националната памет съществуват и имат изключителна стойност в този свят на депресии и изтръгване на корените. Народът е един антидепресант в края на второто хилядолетие, не сме свършили още с народа. Така че според мене тази любов на Тончо Жечев към езика, националната култура и народа едва ли може да се преобърне в онзи култ на тълпата, който той повярва, че е намерил, и който си беше въобразил, че е открил в комунизма. Това негово разбиране не прие никога догматична форма точно поради факта, че винаги беше придружено от бдително, зорко мислене: мисленето на литератора, който не престава да си задава въпроси за мита, за имагинерното, за всичко, което има смисъл. Той не би могъл никога да затъне в догматизъм. Той беше бдителен народник. И никога – комунист догматик.

М. К.: Тончо Жечев ми е разказвал, че сте му изпратили картичка няколко месеца след заминаването си. Развеселил го е фактът, че едва във Франция сте се убедили, че трябва да се изучава Маркс, независимо дали се приемат теориите му или не, и именно това сте му написали. Какво бихте казали по въпроса сега?

Ю. К.: Когато заминавах от България, бях много разочарована от марксическата система и от политиката, която ни тежеше – до такава степен, че марксическата теория чак до Хегеловото мислене ни изглеждаха твърде спорни. Никога не съм си променяла из основи тази гледна точка – смятам, че се налага задълбочена критика на хегелианската система и на марксизма, който е неин наследник. Но Франция ми показа, че класовата борба, социалните противоречия и нуждата да се отдаде дължимото на потиснатите и угнетените си остават реалност на нашия век, която не може да бъде заобиколена. И тази съвременна реалност ме кара да си мисля, че ако ще строим Европа, това трябва да стане с внимание към народите, които в този момент на практика са извън нея – централно- и източноевропейските, които страдат от голяма мизерия и по стопански, и по културни причини.

Но Европа трябва да направи преоценка на угнетените маси и в самия Запад. По този въпрос сме много чувствителни – в западните страни, където са на власт социалистически правителства. Много сме чувствителни към мизерията и към факта, че се намира разрешение в световната глобализация. Вероятно е френската левица, която наричат плуралистична, да се отнесе нехайно към това, че популярните ѝ искания тежат на правителството, че може би ще се отклонят от европейската политика и може би ще попречат на стремежа да бъдат удовлетворени хо-

рата, живеещи при най-неблагоприятни условия. Тези думи съдържат бахтиански послания. Те са прагматични, но Марксовото мислене трябва да се преоцени по-дълбоко, защото не се държи сметка за провала на марксизма в страните от Изтока и Русия. Съществуват може би други възможности да бъдат задоволени лишените от собственост и това е, което западните социалисти са длъжни да сторят.

М. К.: Имали ли сте случаи да разговаряте с Тончо Жечев при посещенията му във Франция или при Вашите по-късни посещения в София?

Ю. К.: Спомням си как се видяхме в Клоздри дьо Лила, а също и когато бяхме със сина ми Давид в София и се качихме заедно с родителите ми на Витоша през зимата. Тогава се срещнахме с вас, с Тончо, със Здравко Петров. Говорихме си за много неща, но това, което ми направи впечатление, беше интересът на баща ми, между другото – голям почитател на Тончо, към книгата му „Българският Великден или страстите български". Това е труд, който не познавах, и в него открих интереса на Тончо към религията, а също и своеобразието на българското православие, което той изследва по време на Възраждането, на кръстопътя между Гърция и институциите на Европа и Ватикана. И всички разсъждения, водещи към това, че съдбата на българския народ се е решавала в онзи момент. Посочената връзка на политиката с църквата и в частност на политиката на младата българска буржоазия, целият този нов материал ми се стори важна конкретизация за разбирането на националния въпрос, който не е изолиран и винаги е бил съизмерван с Европа. Преоткрих за себе си онова, което Тончо беше почувствал – той винаги е бил запален по националните проблеми, но в резонанс с околния свят.

М. К.: Наричат проф. Тончо Жечев последния енциклопедист в българската хуманитаристика. Какво е мнението Ви за неговото място в българската духовна култура?

Ю. К.: Смятам, че имат право и че ролята му като енциклопедична личност може да изглежда леко демодирана и архаична – като един Пико де ла Мирандола на XX век. Но точно такива учени и такива личности са може би най-богати душевно и най-чувствителни по отношение на новите типове култура, които ще дойдат и които ни карат да продължим да се усъвършенстваме. Била съм и още съм твърде чувствителна към начина му на писане – т. е. към начина, по който навлиза дълбоко в даден проблем, събира изключително богата документация – като историк и литературен критик, който познава епохата, биографиите, стиловете и т. н. и същевременно излага всичко това с голям литературен финес. Така че за мене Тончо е писател в най-благородния смисъл на думата, тъй като мисълта е и начин на писане, човек не може да мисли, без да пише, без да има чувство за стил. Тончо Жечев съумя да свърже голямата взискателност към мисълта с духа на езика и в такъв смисъл ще остане като един от големите върхове на културата от втората половина на двадесетия век.

Янис Моциос
Гърция

Моят приятел Тончо Жечев

Ако някой ме попита кога и къде съм се запознал с Тончо Жечев, не бих могъл да му отговоря. Имам чувството, че го познавам цял живот. Но все пак жалко, че не помня. Така разказът за дружбата с този човек би излязъл по-строен, по-завършен. Както се казва, с начало, среда и край. С Тончо бяхме приятели, и то истински, много години. До последния ден на нашите срещи. С тази среща ще започна разказа си за видния българин. Прекрасно разбирам смисъла и значението на тази дума. И не си я вземам обратно. Защото съм сигурен, че с всяко ново десетилетие мястото и значението му в българската история ще расте, ще крепне и ще се увеличава. Докато придобие пълния си ръст, значение и смисъл.

Ще започна с едно уточнение: думите „приятел" и „виден" не само че не изключват, но по мое дълбоко убеждение предполагат непълното приемане на човека, още повече на писателя и мислителя, който се занимава и с политика. Не е тайна, че ние напълно не приемаме даже себе си и понякога у нас се появяват сериозни претенции към самите себе си. Често се обвиняваме, че не сме казали и направили каквото трябва. И е добре, ако грешката ни е малка, не засяга нечии интереси и може лесно да бъде отстранена и поправена. Обикновено приемаме или не приемаме човека в общи линии. Степента на приемане е различна. Затова и казваме: това е мой познат или това е мой приятел. И така, повтарям: миналата година изгубих приятел. Станах по-беден. Защото приятелите, общо взето, са малко. Още повече – добрите приятели.

В началото на юни 2000 г. изпитах студентите си в Софийския университет и се приготвих да се върна в родината си – отначало в Атина, за участие с доклад в международна конференция, посветена на творчеството на големия поет на Гърция Тасос Ливадитис, а след това у дома, в село Педини, на шест километра от гр. Янина. Колкото и време да се намирах в София, всичките ми съботни вечери бяха заети: към седем часа вечерта аз трябваше да отида до ул. „Елемаг", № 19, бл. 309. Тончо Жечев слизаше долу и ние двамата, по-рядко трима, дълго се разхождахме в огромния и прекрасен софийски парк, който започва от прозорците на двете стаи на Тончо – кабинета му и хола. Със завист, но не черна, констатирам: в Гърция, още повече в Атина, не можеш да намериш такъв богат парк. Дай

Боже капиталистическа България да не започне настъпление срещу него от всички страни. Искам да кажа, българите да не дадат на никого да им го отнеме. Там се провеждаха нашите разговори с Тончо на различни теми: съдбите на нашите страни и народи, културата и бита на Балканите, Русия и Съветския Съюз, Европа и т. н. За една беседа с Тончо по време на тази последна наша среща ще разкажа малко по-късно. А сега – за последната минута в дома му. След вкусната вечеря, а такива бяха всички мои съботни вечери в София в дома на Тончо и Иванка, съпровождани обилно с прекрасно българско червено вино, и след дълга беседа с него излязохме в коридора, в антрето. Той повика сина си и му каза: „Данчо, от днес нататък Янис е твоят баща. А ти, Янис, от тази минута, се сдобиваш с още един син." И продължи уверено, без никаква паника: „Ние с теб, Янис, днес се срещнахме за последен път. Повече с теб няма да се видим." С дясната си ръка хвана моята глава, а с лявата – на Данчо, и ги съедини. След това ги пусна, наведе своята глава и някъде около минута никой не продума. Прекъснах мълчанието: „В този дом ще се срещнем още много пъти. Не сме си дояли много вкусни гозби, има още много хубаво вино за пиене. И паркът очаква продължението на нашите беседи..." – „С тях – край. Днес казах всичко. Изповядах се." – „А по повод на това – казах аз – че повече няма да се срещнем..." – и моята подхвърлена фраза увисна във въздуха – аз самият не знаех как да я завърша. Той ме погледна с умните си добри очи и продължи сякаш недовършената мисъл: „Не, Янис, повече няма да се видим. Никъде и никога."

Няколко думи за виното: и двамата пиехме незле, по-точно, добре: и в София, и в Педини, и на брегове те на Йонийско море. И особено в Дивдядово – в къщата на родната му леля: умна, сърдечна, вряла и кипяла, както казваше Паустовски. Веднъж се бяхме събрали там Тончо, Марин – родният му брат, Миша Берберов и аз. На място към нас се присъедини един шуменски журналист с очила, чието име не си спомням. Пък и как да си го спомня, като той прекара цялата вечер не на масата, а под масата. Когато всички останали станахме на сутринта и започнахме да се приготвяме да пътуваме за София, той все още си оставаше на предназначеното от съдбата място и даже без очила. А може би от някое време и по-нататък главата ми не встъпваше в контакт с обкръжаващия ни свят, т. е. догоре бе препълнена със зеления дракон. „Янис е ракиджия – казваше много пъти Тончо. – А ние пием само безобидно вино." – „Искаш да кажеш – лочим" – прибавих аз. На сутринта, когато четиримата след Дивдядово завихме наляво по посока на Шумен, а оттам за София, ни спря милиция и един от милиционерите накара Марин – нашия шофьор – да духне в апарата. Марин духна, стрелката се вдигна до строго забранените величини, но от задния си джоб Марин извади дипломатически паспорт. Официалният орган го отвори, прочете, затвори и връщайки документа на собственика, изкозирува по военному и каза: „Лек път!"

Колко пиехме? Никой освен самата бъчва не знае. Думата „много" не дава точен отговор и бих казал, никаква представа. Също и „твърде

много“ не може да характеризира величината на извършеното деяние. Даже приблизително. Още две думи за виното. Когато изписаха Тончо от болницата, където му сложиха няколко байпаса, в първата събота се срещнахме в предишния състав. Напълнихме чашите и пихме за здравето на оздравяващия. А той вади бутилка и отново пълни чашите. Казах му: „Тончо! Ти си току след операция. А виното...“ – „Какво виното! Лекарят не само разрешава, но и повелява, което означава, че почти заповядва: 400 грама на хранене. Веднъж дневно. А сега е вечер.“ – „Тончо! Да не си объркал нулите. Не си ли прибавил някоя накрая?“ – „Не, Янис, не съм прибавил: 400 грама.“ И наистина, когато в дома му се срещнах с хирурга му, той потвърди нужната доза: 400, но само червено. То влияело положително върху работата на сърцето.

Но ето, мисля, че си спомних не точно първата, а една от най-първите ни срещи с Тончо. Имам предвид продължителните и тези, които се запомнят завинаги. Живеех на квартира на улица „Гурко“, при прекрасната старица Елена Милева. Широко, винаги усмихнато лице, един вид огледало на широка душа. Тончо се отби при мен и двамата заедно отидохме на улица F6-ти септември“, където тогава живееше Иванка, майката на единствения му син. Тончо живееше още със Снежанка, но искаше да ме запознае с бъдещата си жена и както ми се стори, най-вече с малкия си тогава син. Тончо беше най-щастливият човек на света. Без преувеличение: той сияеше от неописуема радост. Макар и страшно да се измъчваше: „Разбираш ли, Янис, аз обичам Снежанка. Тя е прекрасен човек и голям мой приятел“ – повтаряше той често, сякаш искаше да убеди не събеседника, а самия себе си. И аз прекрасно го разбирах.

В двустайния апартамент, в старинна хубава сграда, в камината гореше огън. Беше топло повече, отколкото трябваше, както беше в старата Живкова България. Предназначението на огъня беше друго – месото беше готово за печене. Там бяха още Марин и Фуни. С тях се познавахме отдавна и се бяхме срещали много пъти: в Москва, най-напред с Марин, а след това в Гърция и България. Влезе Иванка със сина на ръце. Лицето ѝ сияеше от радост и неописуемо щастие. След това ядохме вкусно и пихме, както се пие на Балканите: много, но умната, т. е. с изобилие от месни ястия и много мезета. Говорихме за много неща – за всичко, защото, колкото и да се старая да си спомня нещо конкретно, не мога.

Но искам да продължа разказа си за моя приятел Тончо Жечев с един случай, който буквално ме порази. Веднъж през есента пристигнах в София, за да напредна в работата си „Гръцко-български паралели. 1740–1876“. По време на поредната творческа отпуска пристигнах в София за половин година. По телефона помолих Марин да ми потърси квартира. Той имаше още един апартамент, но там живееха квартиранти. Затова той, Тончо, Иванка и аз се качихме в колата на Тончо и потеглихме по улица „Алеко Константинов“. Но не на гости на автора на прекрасния „Бай Ганьо“, на „До Чикаго и назад“, а по по-прозаична работа, въпреки че той е писал именно проза. Там се намира двустайният апартамент на Иванка. Качихме се на

втория етаж. Тончо остана в колата. Огледахме. Пък и какво ли имаше да се гледа? Апартамент като апартамент. Хубав, макар и без парно. А беше ноември месец. Но затова пък на хубаво място. Както се казва, на две крачки от центъра на София. Наблизо са библиотеките, университетът, хубавите магазини. Разбира се, че и не мислех да отказвам. Как ли пък не! Разбрахме се за всичко, включително и за цената. Решението на Марин: толкова и толкова долара на месец. За толкова той даваше под наем и своето двустайно апартаментче. Слязохме долу, седнахме в колата и потеглихме към жилището на Стефка (пак тя е Фуни). Там ни чакаха всичките със специална вечеря. По пътя Тончо ме попита: „Хареса ли ти апартаментът, Янис?" – „Да, Тончо. Много. Огромно благодаря." – „Да, батко – включи се в разговора Марин. – Разбрахме се и за цената. Янис ще дава на Иванка толкова и толкова долара на месец." Тончо рязко извъртя волана надясно и спря колата на забранено място по булевард „България". „Позор! – каза той рязко и със злост в очите. – Пари от Янис? В никакъв случай! Чувате ли? В никакъв случай! Ние сме отсядали при него и сме живели по половин месец цялото семейство. И ти, Марине, неведнъж си му гостувал, и също не сам!" – „Тончо – обадих се аз. – Когато помолих Марин да ми потърси квартира, имах предвид, че тя няма да е безплатна." „Хареса ли ти апартаментът?" – „Да. Много." – „Тогава ползвай го със здраве! А ние пак ще ти дойдем на гости, ако ни приемеш, разбира се." Последното го каза с широка усмивка, с доброта и даже се извърна към мен. Жалко, страшно жалко, че нямаше следващ път. А аз с такъв трепет, с такава нежност си спомням дните и особено вечерите, които прекарахме четиримата на брегове на Йонийско море, в Луца, недалеч от туристическото градче Парга. Тончо, Иванка, Данчо и аз. Помня всичко, особено лунните вечери на брега, точно срещу островите Антипакси. Или на хълма, където е къщата на мой прекрасен приятел, който също вече не е между живите. Автомобилна катастрофа. Такива срещи в такива незабравими дни и вечери, когато човешките сърца се разтварят напълно и широко, насреща на приятелското очакване. Двама балканци се срещат на Балканите и получават от това огромно удоволствие. И полза. Имам предвид душевна, когато, напълно сближени, двама мъже стоят един до друг и България и Гърция се любуват на положението. От време на време се приближавам до стелажите с книги на български писатели, историци, философи, фолклористи. Редом до Партений Павлович, Паисий Хилендарски, Софроний Врачански, П. Р. Славейков, Добри Чинтулов („Стани, стани, юнак балкански"), Христо Ботев, Елин Пелин, Алеко Константинов, Иван Вазов, Яворов, Ясенов, Дебелянов, Смирненски, Вапцаров и други писатели от миналото и настоящето – са книгите на Тончо Жечев и отдалеч се вижда корицата със заглавие: „Българският Великден или страстите български".

Искам да завърша краткия си и далеч не пълен разказ за Тончо Жечев с последната беседа с него, която се състоя в парка, който започва пред дома му и ти се струва, че продължава безкрайно, в недрата на самата България... Още повече, че тя – беседата – прие характера на изповед, по-

точно – на вик, излизащ от дълбините на живота му. Без мъжество, и то мъжество истинско, стопроцентово, това признание би могло и да не се състои. Той би отнесъл със себе си дълбоката си тайна. А без тази изповед, както ми се струва, много от неговото поведение и творчество през последното десетилетие би останало неразбрано и неразбираемо.

Към същността на този разговор Тончо се приближаваше отдалеч, постепенно, без да бърза, премервайки всяка дума. Ето например, след като прочетох известното му обръщение – откритото писмо към претендента за българския престол Симеон, аз отбелязах, че той – Тончо – е сбъркал адреса, на който се обръща за помощ; че сега само негово величество българският народ, и българският селянин, на първо място, ще спаси страната и ще изхрани през първите години гражданите, при това, избягвайки закрепостяващите условия на „финансовата помощ" от Запада. Той изведнъж каза с тих, отчаян глас: „Янис! Аз пиша и публикувам там, където плащат повече. Всеки месец ми трябват 850 долара, за да изхраня семейството си. Такива сметки си правя, когато избирам вестника." Той ми разказа, че горе-долу така се изказал на едно от заседанията на Съвета за радио и телевизия, където работеше през последните години. Открито и в присъствието на представители от всички партии.

И последно отстъпление, което помага да се приближа към изложението на изповедта.

Бяхме у дома му и се разхождахме напосоки и както изглеждаше, безцелно в хола му. Изведнъж той се спря пред балконската врата и ме повика. Приближих се, той ме хвана за ръка и каза: „Уговорих се в ресторанта. Ти ще ходиш да обядваш там с Данчо и ще му разказваш страници от твоя живот." – „Не мисля, че моят живот може да бъде поучителен за някого другиго. Други бяха времената, други – условията, които определиха поведението ми." – „А аз не мисля само за миналото. Не това казваш, Янис, не това... Времето и условията бяха за всички нас почти еднакви. Обаче всеки от нас постъпва по свой начин." – „Ти не ми даде да довърша. А ако смяташ, че това е необходимо, то защо в ресторанта, когато паркът е съвсем наблизо... Пък и само тук ли може да се говори с Данчо?" И тогава си спомних думите на Жельо Желев, казани по мой адрес през 1983 г. на заснежените поля до вилата на Симеон Ангелов и Зина Маркова между Габрово и Велико Търново: „Янис, зарежи всичко, седни и напиши биографията си."

Ето, че се приближих до най-главното и значителното в днешния разказ за Тончо Жечев. Преди да пристигнем тук, в парка, Тончо ми звънна и каза: „Янис, помоли и Ира, нека и тя да дойде с теб." И така, тримата се разхождаме из парка. Вървяхме около два часа, като спирахме често, за да бъде разговорът „на четири очи". Накрая стигнахме до ъгъла на парка, където се намира руското посолство, и завихме рязко надясно. Стигнахме до края на пътеката покрай оградата и завихме наляво, към дома на Жечеви. Аз го спрях и зададох баналния въпрос: „Тончо, над какво работиш сега?" – „Над нищо, Янис, като учен аз завърших пътя си. Изця-

ло. Край! Пресметнах: когато издадат, ако издадат, трудовете ми, ще излязат 25 тома. Достатъчно е. Краищата се съединиха и кръгът се затвори.“ – „Но ти си изпълнен със сили и възможности. Виждам това.“ – „Край, Янис. Начало и край. Дотук!“ – „Добре, да допуснем, че е така. Но ти имаш голям и доколкото ми е известно, интересен живот. Седни и напиши мемоари.“ Той вдигна глава, погледна ме с добрите си и умни очи и каза: „Мемоари, Янис, пишат само хора като теб. Какви мемоари да пиша, за какво? За това, как вървях от един компромис към друг, понепозволен? Моят живот беше от началото и до края компромис. Разбираш ли това, Янис?“ Стана зловещо страшно. Минаха няколко минути. Гробно мълчание. Сякаш ние тримата стоим пред тялото на починал приятел. И почитаме паметта му с минута мълчание. Без плач. Без вик. Без нито една сълзица. Но къде, къде по-лошо. Спомних си стиховете на великата поетеса на всички времена и народи:

Когда погребают эпоху,
Надгробный псалом не звучит.
.....
И только могильщики лихо
Работают. Дело не ждет!
И тихо, так, Господи, тихо.

Прекъснах гнетящото всички ни състояние. „Добре де, но никога не е късно да се поправи положението на нещата.“ – „Късно е, Янис, късно е.“ След някое време той повтори: „Късно е. Много е късно.“ Трагедия в пълния смисъл на думата. И не на сцената, а в живота, в душата на човека. Край. Никаква светлинка. Той не виждаше даже искрица, макар и там далеко – отвъд хоризонтите на вековете. Вдигнах глава и се обърнах към племенницата му. Тя ме гледаше право в очите. Разбрахме се. Поговорихме си без думи.

От мрачното състояние ни изведе самият Тончо. „Хайде да вървим. По-живо. Иванка ни чака с вкусна вечеря. Свинско със зеле на фурна. Любимото блюдо на Янис. Още повече, че от Дивдядово взеха че пристигнаха два бидона с вино. Един приятел го докара, бившият председател на текезесето. От отбрани сортове грозде. Да вървим. По-живо!“

Ето, това е. Цялата изповед, вик на душа – голяма и безпощадна, към самата себе си. Но изповед на мъжествен човек. Не всеки е способен на това – на такова саморазобличаване. Трябва да пребориш в себе си слабото „аз“ и да оставиш само великото. Нищо, че е в такъв оголен вид. Атмосферата на ситост и още повече – меркантилната осъзнатост, не са най-доброто за интелигента писател и мислител. Нещо повече – те са пагубни.

Сложността на историческия период, който се изживява във всички страни на бившия реален социализъм в Югоизточна Европа, бе охарактеризирана възможно най-добре в едно интервю от 30 май–5 юни 2001 г.

в „Литературная газета“ от академик В. Л. Гинзбург. Ще посоча само няколко характерни откъса. Ето какво пише един от създателите на съветската водородна бомба и гениален физик: „... имаме свобода на словото. Имаме свобода на преместването. При нас друго е отвратително. Най-вече – лошото управление и социалното неравенство.“ Не трябва „да се дава на буржоата твърде голяма свобода. Още повече, не трябва тя да се дава на очевидни крадци.“ „Човек не може без собственост. Но все пак е необходимо да се вземат някакви мерки, за да се обуздае тази сган! Един дявол знае какво става: всички тези капитали на олигарсите – това по същество е крадено... Навремето получих Сталинска премия първа степен, построих си обикновена къща. Живеехме доста скромно, имаше малки огради между участъците. А сега там съм като бяла врана. Наоколо са латифундии, огради за много милиони. Хората имат просто фантастични пари. На какво прилича това? (...) Същата тази приватизация можеше да се проведе по друг начин, без да се позволява на тази пасмина да се обогати. (...) В личен план аз наистина съм предубеден срещу частната собственост. Но както вече казах, като цяло стремежът към нея е заложен в човешката природа. Защо така става – не мога да разбера. Това е велик социален и биологичен въпрос. Мисля, че ако хората бяха по-умни, тогава може би щеше да се построи и социализмът. Бих казал така – личността ми е раздвоена: някъде дълбоко в себе си вярвам във възможността на социализма, комунизма с човешко лице, макар, от друга страна, да разбирам, че това е пълна глупост. (...) По повод на образованието. Слабо познавам положението в средното училище. Единственото, което дълбоко ме възмущава, това е проникването на клерикализма в него. А висшето училище все още стои, държи се.“ Раздвоението, за което пише великият физик, е вертикално и хоризонтално. И в обществото, и у всеки индивид поотделно. Всеки по различен начин реагира на това. И е напълно естествено. Тончо Жечев също имаше свой, макар не съвсем единичен, и неповторим път. По него в страните на бившия реален социализъм вървят мнозина, доста много интелектуалци: болшинството от бившия партиен и държавен апарат, почти всички кадесари и куки. Радостно е само едно: след дълги и мъчителни размисли за днешния живот и история все повече хора се връщат към някои отправни точки, преценяват по-разумно и търсят изход от създалото се положение. Не в продължението на днешния път, а в неговата промяна по посока на справедливостта и морала. По посока на всеобщите интереси.

Село Педини, Янинска област
26 юни 2001 г.

Превод от руски *Радослава Илчева*

Йордан Радичков

Скъпи приятели,*

Отиде си от нас не само скъп приятел, а един безценен и незаменим човек за България. Неговото отсъствие ние ще чувстваме болезнено още дълго време... Ще се утешаваме с мисълта, че посятото от него в нашата нива пониква и че един ден ще събираме богати плодове.

Нека Бог бъде с нас и ни подкрепя!

Тончо Жечев бе особено средоточие и духовно кръстовище в нашия национален живот. Мисля, че това духовно кръстовище с изразено най-пълно и най-силно в неговата книга „Българският Великден или страстите български". Тази книга турям редом до „Записки по българските въстания" на Захари Стоянов и „Строители на съвременна България" на Симеон Радев. За мен тези три книги са като три планински върха, издигнати високо в небето, за да се виждат отвсякъде и от всички.

В днешния груб, неуютен и безпардонен живот Тончо Жечев бе като блага билка, която става за всяка телесна и душевна рана. Той имаше отзивчиво и състрадателно сърне, чувствително за всяка човешка мъка и несгода, готов да се притече винаги на помощ на нуждаещите се... Познавач и ценител на българската история, той се движеше вътре в нея внимателно и тихо, за да не смути нечий покой. Не обичаше резките движения и резките мисли, както и високите децибели. Страдаше дълбоко, когато се нападаха публично и се замеряха с груби думи като с камъни негови приятели. Обичаше приятелството и умееше да го цени. Когато се срещнеше с приятели, се вълнуваше и се радваше като дете... Стоеше на колене пред българския народ и се кръстеше тайно, дано Бог го запази от нови беди и злини. Беше дълбоко вярващ човек, неведнъж съм имал възможност да се убедя в това. Особено силно го вълнуваше човешкото страдание...

* Част от словото, произнесено от Йордан Радичков през лятото на 2000 г. на премиерата на послесмъртното издание на „Българският Великден или страстите български". – *Бел. ред.*

Светлин Русев

Приятели и почитатели на Тончо Жечев!*

Подобни книги не се представят. Станали вече част от националната духовна съдба, те са като онези великденски камбани, които едновременно възвестяват Възкресението Христово и Възкресението на един народ, разпънат между вековното робство и вековни национални страсти. Всъщност кога ли националната ни съдба не е била разпъвана между чужди интереси и нашенски страсти, между лични страсти и национални идеали, между посредствени амбиции и духовно извисени възможности? Кога ли? Вчера или Днес?!

Тончо Жечев като някакъв старомоден български духовен месия премина през националните изпитания, през вчерашния и днешния ден – раним и чувствителен и заедно с това непоклатим като древна колона в българската душевност и духовност, върху която времето остави своите стари и нови знаци на национална гордост, покруса и илюзии. Не знам бъдещето каква съдба ще отреди на тази библия на Българското възраждане, но ако някога някой спасител Ной или друг посветен ще трябва да преплува от света на хаоса, покварата и насилието към света на надеждата, при всички случаи ще вземе със себе си тази спасителна за българската духовност изповед, която Тончо Жечев ни завеща не само като опитност на една друга епоха, но преди всичко като урок на Учителя за учениците на днешния ден.

Не си спомням кога и как почти неусетно се сприятелихме с Тончо. От време на време се засичахме с други хора още през 60-те години, но много по-късно някакви общи емоционални вълнения, някакви общи позиции по общи или частни въпроси на културата – какво точно – не знам, но като че ли имаше някаква вътрешна, недоизказана духовна вяра, която трайно ме привличаше в Тончо. Имах чувството, че носеше със себе си патриархалното достолепие на нашите възрожденци и когато говореше, и когато пишеше, някаква мъдрост, сигурност и проникновение съчета-

* Слово, произнесено от Светлин Русев на премиерата на „Българският Великден или страстите български“ – лятото на 2000 г. – *Бел. ред.*

ваха историята, политиката, вярата и литературата в тъжните и уви – забравени уроци на историята.

Навремето, някъде в началото на 60-те години, Цветан Стоянов и Васил Попов често споменаваха имената на трима критици, които за едно момче от провинцията – като мен, което четеше тогавашните издания за литература и култура – „Септември", „Литературен фронт", „Народна култура", почти от заглавието до карето с редколегията, вече бяха почти митологизирани. Нямах представа за възрастта им, по-точно ги смятах за много по-големи, а всъщност разликата беше само няколко години. Здравко Петров във въображението ми витаеше в някакви апокрифни библиотеки, Кръстьо Куюмджиев – като някаква опъната до краен предел струна, а Тончо Жечев, кой знае защо, като човек, който уравновесяваше и приземяваше вълненията на групата. И досега си спомням с какво уважение трудният Васил Попов ми е говорил за усета на Тончо за трайното и стойностното в литературата. Не знаех тогава какво точно означаваше това, но в горещите битки и дискусии, които обикновено в крайна сметка водеха до смяната „отгоре" на цели редколегии, вътрешният ми усет ме караше да вярвам на Тончо. Нещо повече – времето прибави и своята мярка. По повод на една седмична поредица на Тончо Жечев преди две-три години във в. „24 часа" – полунашега, полунасериозно, когато нещо ми харесваше и допадаше, се обаждах по телефона и питах: „Будителят там ли е?" Е, вярно, че часовете не бяха много прилични, обикновено след 12 вечерта, и Будителят понякога спеше, но всъщност, ако трябва сериозно да погледнем на делото, на пътя, борбите и изпитанията, през които премина Тончо Жечев – един истински духовен будител живя между нас, дълги години последователно и неуморно тревожеше заспалата ни национална съвест с познание, мъдрост, тъга и добронамереност, не преставаше да се учудва на времето и конюнктурните превъплъщения на Племето. А звънът на камбаните на Българския Великден, тържествен и тревожен, се носеше в пространството, изпълваше времето с духовна вяра, с красива надежда и... с несбъднати илюзии.

А душата на Тончо – Душата на Тончо къде ли се рее сега? Някъде към сиромашките нивици и голи баири на Дивдядово, скътала се е успокоена и притихнала до Мамината доброта или гневна и възбудена, седнала от дясната страна на Бога, ни изпраща своите тревожни послания и предупреждения! Или в безкрайните космически пространства със сродните души на Кръстьо, Здравко и Цветан обсъжда абсурдната ни действителност, чуди се на ефимерните ни амбиции, удивлява се на търпението ни и родното безпаметие...? А може би все още като онзи свой Одисей търси своята Итака?! А дотогава тук страстите български продължават – глухи за камбаните на своя Великден и слепи за надеждите на своите Будители!

Докога ли?

2000 г.

Дьорд Сонди
Унгария

Един разговор с Тончо Жечев

Това интервю е записано през март 1988 г. Днес, на 20-ти май 1991 г., в отговор на въпроса, какво бихте добавили сега към казаното преди 3 години, Тончо Жечев сподели, че не може нищо да добави, понеже след преврата от 10 ноември 1989-а нищо не се е променило, само нещата малко са се изострили.

Дьорд Сонди

(Текстът бе записан за серия интервюта с български литератори за Унгарското радио. Поради уволнение на редактора обаче не можа да бъде излъчен. През май 1991 г. помолих Т. Ж. да се съгласи с публикуването на споделените му мисли в българския печат, ала и това обнародване се осуети тогава. Материалът се помества тук за първи път.)

20. 09. 2000 Д. С.

Дьорд Сонди: Четвърт век, от двайсет и пет години сте критик, водещ критик литературовед. За тези десетилетия какво се промени в литературната критика?

Тончо Жечев: Много неща се промениха, може би най-добрият час на българската критика беше през 60-те години на нашето столетие. Тогава тя беше в подем, участваше в разбиването на догматичните представи за литературата, активно участваше. Самата тя стана по това време част от българската проза, изпитваше чувство за непълноценност пред прозата, а тя самата стана в най-добрите си прояви част от нея. Имам предвид критиката през това време на Цветан Стоянов, на Здравко Петров, на Кръстьо Куюмджиев, на Минко Николов, на други наши критици. Тогава бяха преосмислени и грешките, които се допуснаха в периода на култа към личността. И критиката, така да се каже, тласкаше литературата напред. Подемът до известна степен продължи и в началото на седемдесетте години. Излязоха интересни съчинения критически, интересни погледи върху българската литература... Струва ми се обаче, че в последните години сме някак на мъртва точка в критиката. Но имам предвид не само критиката, аз все вземам по-широко и литературознанието изобщо, литературоведението, няма много нови погледи върху историческия развой на нашата литература. Това, което Горбачов каза на XXVII конгрес на КПСС за оперативната критика, че е преминала едва

ли не в обслужващата сфера – изцяло важи и за нас. Една голяма част от тази оперативна, ежедневна критика, като изключим, разбира се, някои нейни постижения, каквито тя има, е в услуга на писателски интереси и не представлява част от интелектуалния капитал на нацията сега.

Дьорд Сонди: Аз много искам да Ви благодаря за тия думи, понеже, за да Ви изненадам, искам да цитирам нещо. В едно интервю на български споделих аз, унгарецът. Цитирам: „Ако ние, чуждестранните преводачи-редактори на българска литература, се ръководим от оперативната критика, или ще издадем всичко, или нищо. Критиката е без лице, повърхностна, страхлива, неориентираща (няма как, трябва да сме благодарни на българските критици, защото всяка година четем на български десетки и десетки книги, за да имаме вярна представа, доколкото е възможно, за цялостната литература)." Между другото, не излезе съвсем така в печата, думите не бяха съвсем същите. Тези мои разсъждения са поотколешни, бяха не съвсем точни може би, понеже вече и тогава горедолу знаех на чии оценки да имам доверие, на кои критици да вярвам, не безусловно, разбира се, а ориентировъчно. И тук искам да кажа, че един от критиците сте именно Вие.

Тончо Жечев: Радвам се много, но констатацията Ви е съвършено вярна. Тя съвпада и с моето наблюдение и моите впечатления. Докато някога, да речем, се отричаше едва ли не всичко, аз имам предвид преди десетилетия, преди сто години, да речем, „Под игото" е посрещан на нож, нали, „Записки по българските въстания" – само отрицателно. Пенчо Славейков ги нарече „овчарски дивотии" и т. н., и т. н. Сега пък всичко, каквото излиза, едва ли не е класика...

Дьорд Сонди: Похвални слова... Хвалебствия...

Тончо Жечев: Похвални слова... „Плетение словес", казваха в средновековието...

Дьорд Сонди: Друг въпрос искам да Ви задам. Отдавна, през 62-ра година Вие сте защитили кандидатска дисертация на тема „Проблеми на съвременния роман". Какви са проблемите според Вас на съвременния български роман и нека да разширим кръга: на съвременната българска проза днес, в близките години? Бъдещи, минали...

Тончо Жечев: Това е много широк въпрос, аз едва ли мога да го изчерпя, мога само да кажа няколко думи по него. Мене винаги ме е интересувал романът, защото живо и постоянно ме интересува връзката на историята с литературата. Как националната съдба, националният живот, националният характер са отразени в литературата и как са преосмислени в тази литература. А знаем, че най-пряко свързаният жанр с историята е романът естествено. Там е работата, че романът има сравнително слаба традиция в нашата литература. След такова фантастично произведение като „Под игото" чак едва ли не след Девети септември се родиха романи...

Дьорд Сонди: През петдесетте години...

Тончо Жечев: През петдесетте години... И то най-странното, че се явиха във времето на догматизма. Изглежда романът изисква такава мо-

нументалност в мисленето, ако искате, в историческото мислене, каквото – може и да е лъжливо даже в известен смисъл, но носеше със себе си този период веднага след революцията у нас. И това стимулира романа. Но след „Тютюн", след „Железният светилник" на Талев имахме известен спад, прозата се лиризира, оттегли се от големите теми и големите събития. Аз особено се радвам, че през последните години сме съвременници на един роман като „Хайка за вълци" на Ивайло Петров, който според мен е събитие в българския роман, събитие, равно на появата в 30-те години, да речем, на „Ден последен" на Стоян Загорчинов...

Дьорд Сонди: Аз си позволих да го окачествя като водоразделен роман...

Тончо Жечев: Да, точно така може да се каже. Събитие, равно до известна степен на появата на „Тютюн" в нашата литература и т. н. Това е според мене най-интересното произведение... Понякога за една национална литература за едно десетилетие един голям роман ни стига. Нека да не бъдем максималисти... Да не бъдем максималисти непременно... А този роман осмисля най-съществено, което стана в нашия национален живот през последните 30–40 години. Това е напълно достатъчно. Ние можем така, как да кажа, можем поне една нощ да спим спокойно, мислейки, че е разказано най-болното за нашето поколение, за нашето време.

Дьорд Сонди: Това е един вид обобщение: и по тема, и по начин на писане, и по важност...

Тончо Жечев: Да, да... Това е изключително тънко композиран роман...

Дьорд Сонди: Ние превеждаме този чудесен роман.

Тончо Жечев: Радвам се много, радвам се много...

Дьорд Сонди: Вие за романа говорите и доколкото зная, имате пристрастия към този жанр. За поезията и драматургията като че ли помалко публикации имате. На какво се дължи това, че тези жанрове не Ви интересуват може би толкова?

Тончо Жечев: Не че не ме интересуват. Аз повече обичам поезията, ако е въпрос. Лично аз имам предпочитания и съм закърмен с поезия. И повече обичам да чета поезия, отколкото всичко друго, разбира се, класическа поезия. Аз така трудно се адаптирам към съвременната поезия, малко ми е чужда, но любими мои автори са Ботев, Дебелянов, Яворов, Вазов като поет и т. н., и т. н. Не е въпрос тука само за личен вкус. Целият въпрос беше свързан с това: мене ме заинтересува защо тъкмо романът е слабото място на българската литература? Ние имаме фантастична лирика, българският символизъм може спокойно да се мери с най-доброто от френския и руския символизъм. Като вземем поети като Димчо Дебелянов, като Лилиев и други наши поети символисти. Но интересуваше ме, така да се каже, защо сме слаби в прозата, защо нашата проза има толкова невероятна историческа съдба, защо тя, когато се отклони, да речем, от линията на Софроний Врачански, който въобще не знае как да

излъже на книга, просто не ѝ върви. Като се отклони от летописната линия, тя не може да постигне големи обобщения, не може да постигне голям мащаб, не може да заеме голямо място в националната литература. Даже и при опитите, които са правени. Всичко това бяха въпроси, които ме интересуваха във връзка с националния манталитет, ако искате, с историческата съдба на българския народ тука на това кръстопътище ужасно, наречено Балкани, и т. н., и т. н. Затуй, искам да кажа – не от вкусови предпочитания съм се лишавал от това да пиша за поезия, въпреки че съм писал и за поезия: и за Христо Ботев, и за Никола Фурнаджиев, и за Христо Радевски, за доста поети. За Иван Вазов като поет съм писал също и т. н., но не това е основното. Основното, което ме интересува, е било прозата. Освен всичко друго Белински, нали си спомняте, казва, че „лириката – това е нашата младост, прозата – това е нашата зрялост". Струва ми се, че тука назряваха в самото общество проблеми, които бяха преди всичко проблеми на прозата, а не на лириката.

Дьорд Сонди: И пак ще Ви върна към 65-а година, когато в един доклад сте говорили за необходимостта „да се преоцени и творчески преосмисли целият исторически опит на нашата литература". Сега, по време на декларираното преустройство не е ли актуална още по-силно тази необходимост?

Тончо Жечев: Да, това в такъв смисъл, в какъвто аз го виждах тогава, през шейсетте години, до известна степен се направи. Ние имаме много нови, капитални, бих казал, изследвания върху старобългарската литература, натрупа се поне емпиричен материал, който чака да бъде обобщен на ново, по-голямо равнище. Много огромен емпиричен материал за цялата средновековна литература. Така стана до голяма степен за възрожденската литература...

Дьорд Сонди: За което Вие имате голяма заслуга с „Българският Великден", великолепната книга...

Тончо Жечев: Надявам се, надявам се, че е така... След това за новия период от историята на българската литература. За всички тия периоди се казаха тогава неща, след този доклад, за който Вие споменавате, които в известен смисъл придвижиха решаването на тоя въпрос. Но сега аз неотдавна в една своя статия за преустройството казах, че сегашното състояние на нашето общество, тревогите, които то има, ни карат по нов начин да погледнем на нашата класика... По нов начин трябва да погледнем на нашата класика...

Дьорд Сонди: Само класиката ли или и на литературата от близкото минало?

Тончо Жечев: Аз имам предвид класиката и от близкото минало, и от по-далечното минало. Изключвам съвременната литература, това се разбира от само себе си.

Дьорд Сонди: Трябва дистанция...

Тончо Жечев: Да, от само себе си се разбира, че по нов начин трябва да подхождаме и към самата съвременна литература. Но аз мисля, че в

светлината на целия този горчив опит, който има социализмът, горчив опит, който има, може по нов начин да бъде оценен дори, да речем, един Любен Каравелов. По нов начин могат да бъдат оценени маса дейци на Българското възраждане или пък на българската култура някъде между двата века и т. н., и т. н. Това е, защото ние имаме нови очи за всичко вече и не бива да изпущаме тоя шанс. Това е тази мисъл.

Дьорд Сонди: Един последен въпрос сега. Невинаги, според мен невинаги, но сте привърженик на есеистичната критика. Като казвам „невинаги, невинаги" уж констатирам това, че есеистично пишете, дори направо есе пишете. Имам предвид тези последни или почти последни Ваши, бих казал, митологични книги-занимания. Продължавате ли така да пишете, а пък, от друга страна, есеистичното писане факт ли е или го опровергавате. Доколко е факт при Вас този начин на писане? И на мислене, и на изразяване?

Тончо Жечев: Вижте, по правило в българската литература есето е нещо сравнително ново, сравнително свежо през 60-те години. Възраждаше се една традиция след този студен монументализъм на догматизма, имаше свежия лъх на субективност, която носи есето. Това действаше много привлекателно, беше силно, беше интересно въобще тогава да се чете, но като всяка работа и то постепенно почна да се изражда. Сега пишат такива есета, от които ти се ще да се завреш под кревата. И се нарича есе, когато на човека му липсва каквото и да е знание или проучване, а седне така и се лигави...

Дьорд Сонди: Лъжеесе...

Тончо Жечев: Да, точно обратното на Софроний... и у нас беше много, много горещ спорът някога, изкуство ли е критиката или е наука. Този въпрос, мога да Ви кажа, че така никога чисто теоретически не ме е интересувал.

Дьорд Сонди: Вие като писател и критик съчетавате и наука, и изкуство...

Тончо Жечев: Според мене това не е теоретически въпрос, това е въпрос на възможности. За мене най-хубавата критика е, когато доставя същото удоволствие като най-хубавият роман. Стига да можете да я напишете така. Да можете да напишете за „Дон Кихот" така, че да е толкова интересно да се чете, както го е написал Унамуно, да речем. Да е толкова интересно да се чете, колкото и самият „Дон Кихот".

Тончо Жечев

Мила Антоанета,

Много съжалявам, че не мога да изпълня обещанието си да участвам във вечерта за Цветан Стоянов и да кажа няколко думи, тъй като се наложи спешно да постъпя в болница. Ще ти бъда много благодарен, ако предадеш поздрави и най-добри пожелания на оцелелите приятели и почитатели на Цветан, които се съберете за паметната вечер.

Иначе, за изминалите почти тридесет години, откак той ни напусна, за никого не съм писал, разказвал с по-голямо възхищение и нарастващ с времето възторг, отколкото за нашия Цветан. Днес вече съм твърдо убеден, че той беше един от най-удивителните, надарени, умни, необикновени с интелектуалния си замах и екипировка хора, които нашата земя е раждала. Убеден съм също, че днешната наша култура щеше да има сравнително по-поносим, не така безобразен вид, ако Бог не беше го прибрал толкова млад и преизпълнен с творчески намерения. В други времена и условия чрез него вече се възстановяваше процесът на автентично, на своя си основа пробуждане на нашата култура, изравняване на нейните постижения с най-доброто от Европа и света.

Много ми се искаше да разкажа на събралите се в негова чест тази вечер за онова, което чух още на времето от Юлия Кръстева една вечер в Париж през 1974 г. На връщане от Лондон Цветан се отбил в Париж и Юлия го събрала с Ролан Барт, Солер и другите нейни приятели от тоя кръг. Цветан импровизирал (предполагам, както обикновено – гениално, защото импровизацията беше една от най-силните му страни) темата, сюжета си за Достоевски и Победоносцев. Събеседниците били до такава степен поразени от темата и разработката й, че Барт казал след това на Юлия: „Интересно как умеете да криете от света подобни хора!“

Исках да ви разкажа също за свидетелството на д-р Емил Начев, който сега е стокхолмско медицинско светило, за последната нощ на Цветан в „Пирогов“, за предсмъртните му бълнувания, в които е викал и мене. За много още неща исках да разкажа, но чувствам, че вече силите

ме напускат, а и вероятно вече е време да се подготвим за вълнуващата ни среща в отвъдния свят, ако изобщо съществува.

Поздрави на приятелите. Убеден съм, че с времето почитателите и духовните приятели на Цветан ще се умножават, особено сред младите.

28. I. 2000 г. Тончо Жечев

Тончо Жечев

Юбилейно*

Уважаеми колеги, драги приятели,

Благодарности от сърце. За всичко. За адресите, за добрите думи, за това, че сте дошли тази вечер. Благодарности за всички, които положиха усилия да организират и подредят това наше събиране.

Бог ми е свидетел, а близките ми и организаторите на тоя юбилей могат да свидетелстват, че направих каквото може, да ме отмине тази чаша, да не раздуваме нещата, да не ги докарваме чак до тържества. Но щом седя сега пред вас, в края явно не съм успял, а по всяка вероятност и не съм достатъчно настоявал, т. е. искал колкото е трябвало, за да се избегне. Ако чак толкова съм искал – все пак без мене не можеше да стане, нали?

Сега малко черен хумор. Ще ви помоля да го изтърпите. Имам нужда да ви кажа нещо, макар че всички го знаем. Една от причините да се дърпам беше, че отдавна съм забелязал колко юбилеите приличат на погребенията: като почнеш от цветята, минеш през елейността, ритуала, „само добро или нищо“, примирението на лагерите, всичко от нюансите на обществения сектор – макар за едните от скръб, за другите от прикрито тържество и т. н., и т. н.

Порази ме това особено при смъртта на акад. М. Арнаудов. Готвехме се да празнуваме 100 години, но той почина внезапно месеци преди навършването им. Колко лесно беше – и речите готови, и ораторите, и цветята дори.

Здравко Петров сигурно помни. Симеон Радев към 85 години казваше: „... моята възраст има и две предимства – тя ме освободи от жените и от амбициите.“ Но няма възраст, която да ни освободи от суетата, особено мъжката. Дори забелязвам обратни пропорции – с възрастта расте и суетата. Старческата суета е много забавна отстрани и твърде мъчителна като преживяване, когато не е задоволена.

Сега искам да кажа няколко думи по два, струва ми се съществени, въпроса за литераторите и за нашата наука въобще.

---

* Слово на проф. Тончо Жечев на честването на 70-годишнината му през ~~октомври~~ 1999 г. – *Бел. ред.*

Известно е, че БАН след 50-те години се формира по съветски, може да се каже дори, по сталински образец. Предназначението на непомерно разширените институти да се лишат от ученици, студенти, да се подготвят бъдещите кадри.

Нещо като „долината на слоновете", удобно и приятно място за умиране.

Но всяко зло за добро. Никога в България (особено в хуманитаристиката) не е плащано на такива хора, за да мислят, ако могат – да създават книги, да проучват.

Спомням си блаженото време от 10-тина години в старопечатния отдел на Народната библиотека – при Маньо Стоянов и Божидар Райков. Кой ще ти го даде?

Така че има области, където възвращаемостта на инвестициите не бива да се изчислява елементарно, опростено.

Може дори да се каже, че по подобен пример се създадоха по-късно и на Запад някои от институциите за фундаментални изследвания. Държавата трябва много внимателно да обмисли, да обобщи, да модернизира, ако трябва, тоя опит, но да не бърза с необмислени реформи и преобразувания.

Другото, което искам да кажа, се отнася до нашата си наука, до литературознанието. С Блага Димитрова бяхме онзи ден на симпозиум в чест на най-реализирания – в европейски и световен мащаб – български литературовед, Цв. Тодоров. И знаете ли кое беше интригата, сюжетът, загадката на симпозиума – как, защо от формализма, структурализма, семиотиката, с които се прослави преди около 20 години, без преход, с революционен скок назад Цв. Тодоров се върна към традициите на великите френски моралисти, към традиционната хуманистична проблематика на литературознанието и историята?

Наистина заслужава да се размишлява над тая тема. Особено у нас, където модите идват лесно, приемат най-често карикатурен облик и си отиват, вече нанесли непоправими поражения.

Сега у нас, с помощта на наши учени се канят да тестовизират, да опростят, да механизират преподаването на историята и литературата. Няма кой – ние литературоведите сме длъжни да съхраним последното *убежище* на човека – неговата история и литература – топли, чисти, уютни, за да може един ден в тях да се лекува дълбоко нараненият човек от механизацията, технологиите, обездушаването и подивяването под лъскавата съвременна цивилизация.

В началото беше словото, и словото беше у Бога, и Бог беше словото. Тоя вербален нихилизъм, с който предстои да се пребори следващото поколение.

Ние малко направихме. Имаше филм „Героите са уморени". Не знам героите, но ние наистина сме уморени. Две революции са много за един живот – със своите термидори, наполеоноряди, реставрации, балзаковски истории и страсти. Наистина сме уморени.

Тончо Жечев

Amor fati – Да обичаме съдбата си

(Из разговор на Игор Марковски с Тончо Жечев в предаването на БНТ „Всяка неделя“*)

И. М. – Сега да кажем „Добър вечер“ на проф. Тончо Жечев.

Т. Ж. – Добър вечер!

И. М. – Да Ви припомня, във „Всяка неделя“ през 1981 година, точно на 24-и май говорихте с Кеворк за „Митът за Одисей“... „Размътихте ли водата“ някому и в какво Ви обвиняваха най-често в онези години?

Т. Ж. – Това е най-полемичната, най-спорната моя книга, най-много шум тя е вдигала... Обвиняваха ме в почти всички смъртни грехове, но най-вече в това, че моите теории, които развивам в тази книга, не са марксически. Дори са антимарксически. И за това бяха написани цели книги, по-големи дори от моята. Бяха написани, доколкото знам, над 2000 страници, които ходеха като „самиздат“ един вид... „За“ и „против“, разбира се. И... какво да Ви кажа, тя нямаше как да бъде марксическа по простата причина, че тя е една изповедна книга, най-изповедната книга, която аз съм писал изобщо през живота си. А няма марксистко-ленинска изповед. Изповедта си е изповед, трябва да можеш да се обърнеш навътре, а не навън. На по-голямата част от моите опоненти им беше чуждо изповедното начало, въобще в изкуството, в културата. Те гледаха само навън и смятаха, че трябва да оправят света, за да оправят и себе си. Докато нормално е човек да смята, че е нормално първо себе си да оправи, пък белким и светът се оправил.

И. М. – Сега обвиняват ли Ви в нещо?

Т. Ж. – Сега по-малко... Не съм бил център на внимание. Обвиняват ме, разбира се... по едно време монархо-комунист ми викаха... Бях казал няколко добри думи за цар Симеон Втори... Такива обвинения, политически главно, съм получавал, но иначе няма никакви сериозни полемики.

И. М. – С какво око гледате към изминалите години? Имаше ли страх във Вас самия? Какво точно витаеше във въздуха?

Т. Ж. – Пол Валери, мисля, казва: „В бъдещето се влиза гърбом“, тоест очите са обърнати към миналото, за да вървиш правилно напред.

---

* Интервюто бе любезно предоставено от семейството на проф. Тончо Жечев, за което сърдечно благодарим. Публикува се със съкращения. Имената на Тончо Жечев и Игор Марковски са изписани с инициали в целия текст. — *Бел. ред.*

У нас за съжаление, особено в цялата прогресивна, напредничава да кажа, култура и литература имаше много идеализирани представи за бъдещето. Ако вземете особено 30-те години, в България бъдещето си го представят как ще има трактори, да речем, как ще пеят жетварки... Толкова празен е този поглед за бъдещето, който не е изпълнен с минало, че той няма как да не се окаже една илюзия. И смятам, че в много отношения наистина трябва да се обърнем към тези години, за които говорим. Между другото и затова, че в тях се съдържат много поуки – по какви пътища не трябва да вървим...

И. М. – Във „Всяка неделя" преди години Ви показват как запалвате свещ на гроба на Цветан Стоянов. Какво стана после?

Т. Ж. – О, това беше интересна история, която имаше продължение... Това беше десетата годишнина от смъртта на Цветан Стоянов... „Всяка неделя" снимала това... и го показаха в едно предаване... след това ми разказаха. Аз винаги съм имал много врагове, както и много приятели, че трима писатели, и то така... видни и ръководни писатели, от ръководещия кръг, са били при Тодор Живков специално да му говорят срещу мен и срещу директорството ми в Института. И... са му казали: „Не знам дали видяхте, другарю Живков, той свещ пали на гробищата!" И Тодор Живков се усмихнал, както сам той ми каза, аз знам от самия него, и казал: „Позволете на автора на „Българският Великден" да си запали една свещица!" Това е... цялата история...

И. М. – За Вас проф. Светлин Русев казва, че сте изпълвали дните ни с „горчива надежда, която ни е поддържала будни и тревожни". Как да определим днес тази горчива надежда? И... може ли да разтълкувате тази мисъл на проф. Светлин Русев докрай?

Т. Ж. – Аз не се наемам да я разтълкувам. За мен е достатъчно ясен... хм... аз просто бих искал да му върна комплимента, тъй като и той е бил един от хората, които са ми били опора през изминалите четири десетилетия в нашата култура. Помня го още когато го гонеха местните управници в Плевен и Цветан Стоянов ни призоваваше да му помогнем по някакъв начин да се измъкне от блатото. Трябва да Ви кажа, че всяка страна би се гордяла с такъв художник и с такъв общественик заедно с това.

И. М. – Ако обобщите най-важния урок за Вас от миналото... какво не трябва да забравяме от най-близката ни история? Но преди това, ето един фрагмент от разговор с Кеворк Кеворкян от 85-а година, нека го видим.

К. К.* – *Откъде идва у Вас това непрекъснато желание да се вживявате в миналото? Тази „жажда за традиция", ако използвам Вашите думи?*

Т. Ж. – *Ако общо отговоря, тя идва от търсене на творческо начало, ако искате... Един испански философ казваше, че всичко, което не е традиция, е плагиат. Но има и по-лична страна... трябва да Ви кажа, че аз смятам, че това е най-*

* Кеворк Кеворкян. — *Бел. ред.*

болното място в нашата културна история – липсата на достатъчно приемственост... на нишката, която свързва всички ни и свързва усилията на поколенията достатъчно. Мога да кажа, да не прозвучи високопарно, ще цитирам Кийтс – великия английски поет, който казва, че „това място го усещам, сякаш пипам болката си“... Това е един въпрос, който ме занимава... даже ако вземете последните години, последното десетилетие – аз не виждам достатъчно връзка... вече има гласове даже да се откажем от някои много перспективни, много... огромни, бих казал, предначертания, които се направиха във връзка с 1300-годишнината, които даваха тона на 70-те години у нас. Сега има гласове да се откажем, да се върнем отново... веднага... където и да сме тръгнали, ние сами се завръщаме един друг. Ако някой тръгне нататък, даже по плодотворна линия, винаги ще се намерят достатъчно охотници да го завърнат... Това е болно място на нашата култура и тя винаги е страдала от това!

И. М. – Ще допълните ли казаното?

Т. Ж. – Почти нямам какво да допълня. Мисля, че и събитията през последните 7–8 години потвърждават това, което съм говорил тогава.

И. М. – Но какво не трябва да забравяме от по-близката ни история?

Т. Ж. – Точно това не трябва да забравяме – че без приемственост между усилията на предидущото и следващото поколение няма и не може да има напредък. Не може всичко да започва отначало. Не може всичко да започва от ново място. Няма такова ново място, което да се открие и в кул-турата, и в икономиката. Във всички случаи трябва да продължат усилията на предходното поколение.

И. М. – В един предварителен разговор Вие ми казахте: „Няма разум в историята, не вярвам в историята! Само пост-фактум.“ Ще поясните ли?

Т. Ж. – Как да ѝ вярваш на историята? Историята по начало е една област, където човек се реализира, но където за съжаление човешките проблеми нямат решение. Например проблемът за любовта, проблемът за смъртта, проблемът за Възкресението... имат ли решение в историята? Те нямат решение в историята... А същевременно човек не прави нищо друго освен история.

И. М. – Смятате ли, че Вашето поколение превъзхожда с нещо днешното?

Т. Ж. – Не, нямам такова самочувствие и такова високомерие към идващото поколение, нито към това, което е било преди мен. Поколение е, малко или много, биологическо понятие... не искат да го разберат това в България... то не е културно понятие. Защото във всяко поколение има идиоти, както и във всяко поколение има прекрасни хора и творци и т. н. Не може хората да се делят на поколения. Нашето поколение има биологическо предимство от това поколение, което идва сега. Но това поколение би трябвало да използва този опит.

И. М. – Какъв мост трябва да изградим заедно, за да прекосим реката на познанието?

Т. Ж. – Създаването на мостове изобщо е предназначението на българската общественост и култура. Ние сме на такова положение в Европа и в средновековния свят, и в по-ново време, когато сме били определени да играем ролята на трансмисия. Дмитрий Сергеевич Лихачов смяташе, че великата роля на България е била на мост между византийската култура и славянството, между европейската култура и славянството и т. н. Така че, ако искаме да поддържаме това си място, много и съществени задачи стоят пред нас. Сега-засега за съжаление не можем да ги изпълняваме.

И. М. – Как гледате на бъдещето? Кое е онова, което не Ви дава покой? Как виждате България след десет години например?

Т. Ж. – Все пак смятам, особено тази пролет съм обнадежден, че нещата най-после ще тръгнат, ще почнат да се оправят, но съм съгласен с това, което Стефан Цанев снощи каза по „Панорама" – че културата и духовният живот имат голямо влияние върху това да се оправят и икономическите ни неща, ако искате. Не можем да очакваме сега напълно да оправим икономиката, да речем, за да се заемем след това с културата... няма такова нещо. Не променим ли своето отношение към труда, не променим, не възстановим по-точно, своите морални категории, норми и т. н., ние и икономиката не можем да оправим. Защото тя не може от нечестни хора да се оправи, така или иначе... от крадливо племе...

И. М. – Един поглед към „Българският Великден" – очевидно тази книга определи съдбата Ви. Но какво загубихте с това?

Т. Ж. – Това е едно щастливо хрумване за мен – темата за Българския Великден. Но ако гледам на нещата ретроспективно, като си спомням края на 50-те, началото на 60-те години, когато е замислена книгата, виждам, че много семена всъщност са посели тази книга. Но едно от тях беше в семейната среда. Аз имах от семейната си среда много противоречиво впечатление за това, което се учеше в официалната историография. Прабаба ми, която живя дълго и аз я помня, разказваше съвършено други неща за „турско" от това, което пишеше в учебниците. Например – един от дядовците ми беше страхотен читател на история и документални книги – също имаше и други представи за историята... Освен това в нашето семейство имаше някакво болезнено чувство за справедливост. Аз виждах, че тази българска история, която се преподава и отчита само революционното начало в нея, а то почва в края на 60-те години на миналия век, и загърбва цялата друга история – това ме обиждаше лично. Това е едно от нещата, които са ме отправили към тази книга. Другото беше, сега си спомням, Здравко Петров веднъж ми разказва за свой разговор със Симеон Радев, в който Симеон Радев казал: „Прочетох какво пишат в новата енциклопедия за Стефанаки бей – княз Богориди – абе, тия вашите хора какво искат? И той като Филип Тотю да суче мустаци ли и да шета из планините? Ами това е един от най-големите хора в Турската империя – издигнал се българин в Турската империя. Той си има място в нашата история." Ето, всичко това се натрупваше и ме заведе, така да се каже, към тази книга, която беше изцяло обърната с лице към загърбеното в нашата история.

И. М. – С какво поддържате огъня във Вас самия?

Т. Ж. – С чувството за дълг, което не е може би много поетично, но винаги съм го имал и сега го имам към децата си, към внуците си... и да Ви кажа, че с вдъхновение поддържам огъня, ще Ви излъжа.

И. М. – А ключът към успеха? В крайна сметка, считате ли, че сте имали успех?

Т. Ж. – Във всеки случай по-голям, отколкото съм се надявал и отколкото съм очаквал. Мислех, че ми се полага по-скромно място, но така стана, че съм имал късмет, изглежда.

И. М. – Коя беше най-голямата Ви лична творческа катастрофа?

Т. Ж. – Аз исках да съм и романист, прозаик да бъда... даже имам написани два романа, издадени и преведени на немски и на други езици превеждани, но съжалявам, че не продължих и в тази посока, във всеки случай – имах теми... Василий Васильевич Розинов казваше: „Аз може да съм бездарен, но темите ми са талантливи".

И. М. – За какво не бихте си простили никога?

Т. Ж. – Ако изневеря на близките и приятелите си.

И. М. – Сега е време за зрителските въпроси (...) Първанов от София: „Според Вас ще се състои ли един нов Български Великден и докога ние българите ще започваме от нулата?"

Т. Ж. – Този въпрос често ми се задава. Дори си спомням, на 17 ноември 1989 г. в Шумен с моите студенти гледахме митинга в София и Блага Димитрова каза: „Днес е Българският Великден". Студентите ме изгледаха, аз изглежда съм се усмихвал леко. „Професоре, защо се смеете?" Отговорих: „Всеки ден не е Великден". Така че Българският Великден... зависи как, трябва да се извоюва, той не е и не бива да се схваща като чисто тържество. Той е част от къртовската работа на историята.

И. М. – В този ред на мисли – Кърчовска от София: „Каква оценка от гледна точка на историята бихте дали на събитията от януари–февруари 1997 г.? Може ли те да се оценят като новия Български Великден?"

Т. Ж. – Историята ще покаже дали те ще бъдат новият Български Великден, но за мен те са положителни. От януари събитията досега са в положително русло, в положителна посока, която обещава да изведе страната от това тежко състояние, в което се намира.

И. М. – Цекова от София: „Защо българската интелигенция не взема отношение по въпроса за сектантското сборище в НДК?" Какво е Вашето мнение?

Т. Ж. – Не е вярно, че не е вземала. Българската интелигенция взема отношение и смятам, че развихрянето на сектите е вредно явление. Разбира се – на сектите, които наистина представляват отклонение... Но защо например протестантството? Протестантството не е секта. И не би могло да е. Протестантството е такава част от християнството, каквато е православието и каквато е католицизмът. И не би могло да се тълкува като секта.

И. М. – Отново Кърчовска от София: „Как оценявате седемгодишното ни развитие от 1989-а насам? В положителна или отрицателна посока са насочени страстите български?“

Т. Ж. – Общо – смятам, че става нещо, което е било абсолютно необходимо на страната. Свободата няма алтернатива. Във всички случаи свободата е предусловие за решаването на каквито и да е проблеми. Друг е въпросът, че ние не сме свикнали и не можем да живеем свободен живот. Нямаме правилата, по които трябва да живеем при свободно гражданско общество.

И. М. – Между другото, известно е, че не съхранявате архив. Казахте ми, че пазите само писма. Кажете ни кое писмо Ви е най-скъпо и кое е последното писмо, влязло в този архив.

Т. Ж. – Писмата на майка ми са най-скъпи от всички писма, които съм получавал. Писмата на покойния ми брат вече стават история за мен. Той е по-млад от мен, но трагично загина в Гърция сега, есента. Личните писма. Иначе получавам много писма от читатели, но нямам възможност да ги съхранявам, нямам възможност да плащам на секретари и т. н.

И. М. – Стигнахме до трите Ви любими предмета – да ни ги кажете и да ни ги покажете.

Т. Ж. – Тук много ме затруднявате, защото аз съм чужд на вещоманията човек. Някак не съхранявам вещи, доста съм небрежен към вещите, но ще Ви кажа някои неща, които ценя. Особено много ценя снимките.

Това е синът ми – Йордан. Снимката му седи винаги при мен, в джоба ми, в кабинета ми.

Това е майка ми, която почина 1971-ва.

Това са внуците – Тони, Галя и Михаил.

О, това са едни от любимите ми приятели – това са брат ми, Иван Дечев и актьорът Никола Тодев.

Това сме Цветан Стоянов, аз и Кръстьо Куюмджиев.

И. М. – Това бяха снимките, други любими предмети?

Т. Ж. – Библията, Светото писание, подарено от майка ми. Не го нося, защото е доста обемисто. Преводът от 1925-а.

И. М. – Ако трябва да кажете само една-единствена дума, коя ще бъде тя?

Т. Ж. – Любов.

И. М. – Още един спомен от миналото, един фрагмент от „Събеседник по желание“ с Кеворк Кеворкян – нека го видим.

К. К. – Най-добрата съдба, духовна съдба, която можете да си пожелаете?

Т. Ж. – *Същата, каквато ме е постигнала. Нашият свят, Кеворкян, е невротизиран до голяма степен и от това, че никой не обича съдбата си. Древните някога са казвали „Amor Fati“ – нека да обичаме съдбата си.*

И. М. – Нещо да допълните?

Т. Ж. – Какво да допълня, освен... Аз съм предпазлив човек, не съм казал, че „Amor fati“ принадлежи не на древните, а на Ницше.

Ницше го казва това, и то с болка и цялата болезненост, на която той е способен.

И. М. – Още една Ваша мисъл от вчера, от предварителния разговор... тогава казахте: „За българските условия Бог е дал талант и то – щедро! Но е взел ума.“ Как така?

Т. Ж. – Аз съм дълбоко убеден. Вече от десетилетия гледам и виждам, че Бог е сипал тук таланти с шепи. И в областта на пеенето, и в областта на рисуването, и писането, и театъра... Но Бог ум не дава. Той таланти дава. Ум дава школото, учителите, работата, дисциплината – всичко това. Точно това ни липсва най-много.

И. М. – Накрая – молитвата Ви за България?

Т. Ж. – Аз повтарям непрекъснато тази молитва, която всички повтарят – тя се нарича Исусова молитва. „Господи, Исусе Христе, Сине Божи, помилуй мене грешния!“ Иначе, молитва за България – мога да се помоля на Господа да свърши този нескончаем преход, в който се намира България – към социализма, капитализма... Най-после да дойде време, когато ще живеем нормален живот.

1996 г.

Иванка Томова-Манова
Институт за литература – БАН

Биографични данни
за чл.-кор. проф. дфн Тончо Жечев

1929	6 юли – роден в с. Дивдядово (днешен квартал на Шумен).
1947	Завършва гимназия в Шумен.
1951	Сътрудничи в печата.
1954	Завършва право в СУ „Св. Климент Охридски“.
1956–59	Зам.-гл. ред. на сп. „Родна реч“.
1959–62	Аспирант в Москва.
1962	Защитава дисертация на тема **„Проблеми на съвременния български роман“** (научна степен *кандидат на филологическите науки*).
1962–63	Зав. отдел „Критика“ в сп. „Септември“.
1963	Научен сътрудник в Института за литература при БАН.
1972	Старши научен сътрудник II ст. в Института за литература.
1974–82	Директор на Института за литература при БАН.
1976	Старши научен сътрудник I ст. в Института за литература при БАН (професор).
1976–82	Зам.-председател на *Съвета за духовно развитие на обществото в НР България*.
1977	(Москва) Защитава докторска дисертация на тема: **„Българското възраждане и проблемите на българската литература“** (научна степен *доктор на филологическите науки*).
1978–91	Председател на *Специализирания научен съвет по литературознание* при ВАК (три мандата).
1985–90	Чете лекции по история на новата българска литература в Шуменския университет „Еп. Константин Преславски“.
1986–90	Член на *Комисията по хуманитарни науки* при ВАК.
1989	Избран е за член-кореспондент на БАН.
1990	Член на Президиума на ВАК.

1990–98	Гл. ред. на сп. „Септември“, преименувано на „Летописи“ (1991).
1991–92	Чете лекции „Литература и история“ (спецкурс) – във Факултета по славянски филологии, СУ „Св. Кл. Охридски“.
1997–99	Член на *Съвета за култура и наука* към Президентството на Република България.
След 1999	Остава член на *Научния съвет* на Института за литература при БАН и допълнително – научен ръководител на текущи тематични проекти (вкл. и международни).
2000	23 февруари. Умира в болница от сърдечна недостатъчност и преживени два инфаркта (1983 и 1997).

ПРОФЕСИОНАЛНИ, НАЦИОНАЛНИ И МЕЖДУНАРОДНИ НАГРАДИ

1965	**Наградата на СБП** (за критика) за книгата **„Съвременни образи и идеи“** (1964).
1975	Званието **„Заслужил деятел на културата“**.
1980	**Националната (Димитровска) награда за литература** за книгите **„Българският Великден или страстите български“** (1975) и **„История и литература“** (1979).
1980 1981	Юбилеен медал **„1300 г. България“** (по случай 1300 г. от създаването на българската държава)
1984	Т. Жечев е единственият български учен хуманитарист, отбелязан в десетото юбилейно издание на „MEN OF ACHIEVEMENT“, **International Biographical Center, Cambridge, 1984,** (v. 10, p. 852) от поредицата „WHO IS WHO“.
1988	**Наградата на СБП** (за критика) за книгата **„Критически дневник“** (1987).
1989	Наградата **„Велики Преслав“** на община Шумен (за цялостно творчество и по случай неговата 60-годишнина).
1993	Новоучредената награда **„Св. Климент Охридски“** на Факултета по славянски филологии при СУ „Св. Кл. Охридски“ (за книгата **„Въведение в изучаването на новата българска литература 1878–1944“** (1990).
1995	**Наградата на Международната академия на изкуствата** (Париж).

1997	Наградата **„П. Р. Славейков“** на община Трявна (по случай 170 г. от рождението на писателя).
1999	**Почетен гражданин на Шумен**. По случай тържественото честване на неговата 70-годишнина.
1999	**„Епископ Константин Преславски“** – почетен знак на Шуменския университет „Еп. Константин Преславски“.
1999	**„Проф. Марин Дринов“**– почетен знак на БАН (по случай 130-годишнината на БАН и 70-годишнината на Тончо Жечев).
1999	**„Стара планина“–I ст.** (орден с лента) – най-високото отличие на **Република България**, връчено му лично от Президента на Републиката Петър Стоянов.
~~**1999**~~ 2000	В навечерието на 24 май – **журналистическата награда „Димитър Паница“** (присъдена му посмъртно за цялостно творчество).

Чл.-кор. проф. Тончо Жечев участва и представя българската литературна наука на много **международни конгреси, симпозиуми и конференции у нас и в чужбина**: конгреси по българистика (София–1981, 1986); по славистика (София–1988); симпозиум, посветен на отношенията Изток–Запад (Сполетто, Италия–1981); българо-шведски симпозиум (Стокхолм–1982), българо-австрийски симпозиум (Залцбург–1982); симпозиум по въпросите на модернизма в славянските литератури, организиран от Нобеловия комитет (Стокхолм–1985) и др.

Многократно е избиран за **член на изд. ред. колегии:** гл. ред. на сп. „Септември“ („Летописи“); гл. ред. на поредицата „Литературна история“, изд. на Института за литература при БАН; зам.-гл. ред. на сп. „Родна реч“, член на ред. колегия на сп. „Литературна мисъл“, на множество редколегии на отделни колективни научни трудове на Института за литература, както и на сборници с публикувани доклади от конгреси, конференции, симпозиуми, кръгли маси, международни проекти и др.; член на редколегии към издателства.

Избиран е за **учредител или член на ръководствата на фондации:** фондация „Св. Стефан“ – за грижите за цариградската църква на българите, фондация „Св. св. Кирил и Методий“ – София, **председател** на фондация „Възпитаници и приятели на СУ „Св. Кл. Охридски“ (1998 – по случай 110 г. от създаването на СУ „Св. Климент Охридски“), член на фондация „Културен диалог 2“, член на настоятелството на Американския университет в Благоевград и др.; също така за **член на художествени съвети:** в студио *Бояна* – на Комисията за художествени филми, на комисия към програмата „Помощ за книгата“ на Министерство на културата; член на Програмния съвет на БНТ (от 1997), член на Националния съвет за радио и телевизия (1998–2000).

председател

БИБЛИОГРАФИЯ

(избрани книги, студии и статии на чл.-кор. проф. дфн ТОНЧО ЖЕЧЕВ и литература за него)*

КНИГИ:

1. **Съвременни образи и идеи**. С., Бълг. писател, 1964. 256 с.
2. **Идеи на прозата**. С., Наука и изкуство, 1967. 186 с.
3. **Критически погледи**. Сб. статии. С., Бълг. писател, 1971. 388 с.
   2. изд., 1975. 388 с.
4. **Тодор Икономов.** (Очерк за историята на бълг. обществ. мисъл). С., Отеч. фронт, 1975. 173 с.
5. **Българският Великден или страстите български.** Истор. докум. очерци. С., Нар. младеж, 1975. 287 с.
   2. изд. 1976. 487 с.; 3. изд. 1980. 615 с. Получава ***Димитровска награда за литература (1980)***; 4. изд. Пловдив, Хр. Г. Данов, 1985. 399 с.; 5. изд. Бълг. писател, 1992. 456 с.; 6. изд. БАН, 1995. 464 с. Юбилейно – 20 г. от излизането на първото изд.; 7. изд. Анубис, 2000. 518 с. Излиза посмъртно и във връзка с проявата на Министерския съвет ***„Българският Великден", 2000***.
6. **Литература и общество** [Очерци]. С., Бълг. писател, 1976. 343 с.
7. **Статии.** С., Бълг. писател, 1978. 264 с.
8. **История и литература**. Избр. статии. С., Бълг. писател, 1979. 700 с.
   Заедно с „Българският Великден..." е наградена с ***Димитровска награда за литература (1980)*** по повод 50-год. на автора.
   2. изд. 1982. 676 с.
9. **Очерци по история на българската литература след Девети септември 1944** г. В 2 т. С., БАН, 1979.
   Т. 1. В. Колевски, Т. **Жечев**, В. Бояджиева. Теория. Роман. Драма. 1979. 380 с.
10. **Българският роман след Девети септември.** [Моногр.]. С., Наука и изкуство, 1980. 207 с.
11. **Историята и теориите на един Пигмалион**. Роман. С., Нар. младеж, 1983. 159 с.
12. **Христо Радевски**. [Твор. портр.]. С., Нар. просв., 1983. 67 с.
13. **Митът за Одисей**. [Есета]. С., Бълг. писател, 1985. 172 с.
14. **Критически дневник**. [Литературнокрит. очерци]. С., Бълг. писател, 1987. 215 с.
15. **Род и родно място**. (Спомени). С., Отеч. фронт, 1987. 95 с. (Библ. Писател и общество).
16. **Избрани съчинения**. В 2 т. С., Бълг. писател, 1989.

---

* Подготвен с. за печат първият текст на библиографията на ТОНЧО ЖЕЧЕВ и на литературата за него. дл.-кор. проф. дфн

Т. 1. **Митът за Одисей** [и др.]. Есета. 375 с. 1 л. портр.

Т. 2. **Литература и история**. [Литературнокрит. очерци]. 407 с.

По повод 60-год. на автора.

17. **Въведение в изучаването на новата българска литература 1878–1944.** С., Бълг. писател, 1990. 447 с.

2. изд. Унив. изд. Св. Кл. Охридски, 1992. 447 с.; 3. изд. С., Просвета, 1995. 445 с. Книгата съдържа лекциите по история на новата българска литература, които авторът е чел в Унив. „Еп. Константин Преславски" – Шумен, и спецкурса „История и литература", четен в СУ „Св. Кл. Охридски". – Наградена е от Факултета по славянски филологии с новоучредената награда „Св. Климент Охридски" на СУ.

18. **Лебеда и смъртта.** С., Бълг. писател, 1994. 381 с.

Съдържа: Митът за Одисей. Смъртта на лебеда. Историята и теориите на един Пигмалион.

19. **Пантеон на черното безсмъртие.** Предатели и предателства в българската история. С., Бълг. писател, 1993. 158 с.

Т. **Жечев** и др.

20. **Болки от текущото**. С., Летописи, 1994. 352 с.
21. **Какво иска свободата**. С., Балкани, 1999. 110 с.
22. **Български светини в Истанбул (Цариград)**. Есета. С., Балкани, 2001. 80 с.
23. **Понеделнишки проповеди**. [Есета]. С., Агенция Прима, 2002. 421 с.

Отпечатана посмъртно.

ПРЕВОДИ:

на руски език:

24. **Судьба народа, судьба литературы.** Избранные статьи. (Пер. с болг. Предисл. Д. Ф. Маркова. М., Радуга, 1987. 336 с.
25. **История и теории одного Пигмалиона.** Роман. Пер. с болг. Валентины Коцевой. С., София пресс, 1988. 127 с. (Библ. Болгария).
26. **Смерть лебедя.** Пер. Валентины Коцевой. С., София Пресс, 1990. 118 с. (Библ. Болгария).

Съдържа: Предисловие. Платон и смерть. Последний день Платона. Смерть Лебедя.

на немски език:

27. **Erlebnisse und Reflexionen eines Pygmalion**. Roman. Leipzig und Weimar, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1987. 139 p. (Bücherei, № 79).

паралелен текст на фр., исп., итал., нем. и англ.:

28. **Le Mythe d' Uliysse**. – *La Lettre* (Paris), 1986, № 10.

СТУДИИ И СТАТИИ:

29. **А. Луначарски**. – *Родна реч*, 1958, № 5, с. 30–31.
30. **Ана Каренина**. – *Родна реч*, 1958, № 10, с. 5–8.
31. **Л. Н. Толстой**. (По случай 130 г. от рождението му). – *Пламък*, 1958, № 11, с. 61–64.
32. **Чеховото време и Чеховите герои.** – *Пламък*, 1960, № 1, с. 46–52.
33. **За пътищата на романа**. – *Родна реч*, 1961, № 10, с. 25–27.
34. **Романът през 1962 г.** – *Септември*, 1963, № 7, с. 92–121.
35. **Загадката на Талев.** – В: *Проблеми* на съвременната българска литература. Сб. С., 1964, с. 207–221.
36. **Поетиката на Емилиян Станев.** – *Студ. трибуна,* № 11, 1 дек. 1964, с. 6.
37. **Национални особености в литературното развитие.** – *Лит. фронт*, № 43, 21 окт. 1965, с. 2.

    Също и в: *Националното* своеобразие на литературата. Матер. от една теоретична конф. Сб. С., 1966, с. 33–83; *Жечев, Т.* Идеи на прозата. С., 1967, с. 140–185.
38. **Древни предания на нови писатели.** – *Лит. фронт*, № 41, 6 окт. 1966, с. 2.
39. **Иво Андрич и краят на един призрак.** – В: *Жечев, Т.* Идеи на прозата. С., 1967, с. 128–139.
40. **„Българският Одисей“ и истината за неговото завръщане.** – *Лит. мисъл*, 1968, № 3, с. 65–90.

    Също и в: *Жечев, Т.* Критически погледи. С., 1971, с. 57–98.
41. **Вкусът на победата.** – *Септември*, 1968, № 2, с. 150–184.
42. **Народ и интелигенция.** – *Лит. фронт*, № 42, 15 окт. 1970, с. 1–2.

    Също и в: *Диалог* между братски литератури (хуманистична проблематика на днешната култура). Сб. С., 1980, с. 115–127.
43. **Парадокси на интелектуализма.** – В: *Жечев, Т.* Критически погледи. С., 1971, с. 308–314.
44. **Раковски.** Източният въпрос и българската уния. – *Лит. мисъл*, 1971, № 2, с. 25–38.
45. **Българска проза.** – В: *Жечев, Т.* Критически погледи. С., 1971, с. 269–276.
46. **Йордан Радичков.** – В: *Жечев, Т.* Критически погледи. С., 1971, с. 190–197.

    Също и в: *Жечев, Т.* История и литература. С., 1979, с. 573–582; *Жечев, Т.* Избрани произведения. Т. 2. Литература и история. С., 1989, с. 380–389.
47. **Иван Хаджийски и ние.** – В: *Жечев, Т.* Критически погледи. С., 1971, с. 203–218.

    Също и в: *Жечев, Т.* История и литература. С., 1979, с. 487–503.
48. **Завещанието на Димитър Димов.** – В: *Жечев, Т.* Критически погледи. С., 1971, с. 181–185.

    Също и в: *Жечев, Т.* История и литература. С., 1979, с. 544–548; *Жечев*, Т. Избрани произведения. Т. 2. Литература и история. С., 1989, с. 306–311.
49. **Воля за творчество.** (90 г. от рождението на Б. Пенев). – *Лит. фронт*, № 18, 4 май 1972, с. 2.

50. **Боян Пенев.** (По случай 90 г. от рождението му). – *Пламък*, 1972, № 14, с. 39–47.

Също и в: *Жечев, Т.* История и литература. С., 1979, с. 608–628.

51. **„Диви разкази“ или опитомяване на мисълта.** – *Лит. фронт,* № 24, 14 юни 1973, с. 3.

Също и в: *Жечев, Т.* История и литература. С., 1979, с. 583–596.

52. **Никола Фурнаджиев.** (По случай 70 г. от рождението му). – *Лит. фронт,* № 22, 31 май 1973, с. 2.

53. **Животът на Вазов в българската критика.** – В: Иван *Вазов*. Сб. материали по случай 125 г. от рождението му. Пловдив, 1976, с. 7–16.

54. **Бележки по методологически въпроси на българската литературна история.** – *Лит. мисъл*, 1977, № 6, с. 17–33.

55. **Преводна литература и национална култура.** – *Лит. мисъл,* 1977, № 1, с. 139–145.

Също и в: *Жечев, Т.* Статии. С., 1978, с. 205–217.

56. **За един стих на Ботев.** – *Лит. фронт*, № 22, 2 юни 1977, с. 2.

Също и в: *Жечев, Т.* Статии. С., 1978, с. 55–69.

57. **Дълг пред делото на писателя** (100 г. от рождението на Елин Пелин). – *Лит. фронт*, № 29, 21 юли 1977, с. 2.

58. **Летописец на героите в борбата** (100 г. от рождението на П. К. Яворов). – *Раб. дело*, № 12, 13 ян. 1978, с. 4.

59. **Цветан Стоянов и неговата последна книга „Геният и неговият наставник“.** – В: *Жечев, Т.* Статии. С., 1978, с. 127–137.

Също и в: *Жечев, Т.* История и литература. С., 1979, с. 687–697.

60. **Напред към традицията.** (Из „Митът за Одисей“). – *Лит. фронт*, № 46, 15 ноем. 1979, с. 2.

61. **Творчество, което обединява.** (Слово, произнесено при откриването на научната конференция, посветена на 70 год. от рождението на Никола Вапцаров). – *Лит фронт*, № 50, 13 дек. 1979, с. 4.

62. **Митът за Одисей.** – *Септември*, 1979, № 10, с. 138–182.

63. **Романист от голям стил.** (70 г. от рождението на Д. Димов). – *Лит. фронт*, № 26, 28 юни 1979.

Също и в: *Жечев*, Т. Критически дневник. С., 1987, с. 98–111.

64. **За границите и етапите на Българското Възраждане.** – *Лит. фронт*, № 21, 24 май 1979, с. 6.

Съавт.: Д. Леков.

65. **Н. Й. Конрад, „Запад и Изток“ и някои методологически въпроси на българската литературна история.** (Встъп. студия). – В: *Конрад, Н. Й.* Запад и Изток. С., 1979, с. 5–28.

Също и в: *Лит. мисъл*, 1979, № 1, с. 45–58.

66. **Необходими полюси.** (По случай 100 г. от рождението на Й. Йовков). – *Социолог. пробл.*, 1980, № 5, с. 29–31.

Също и в: Йордан *Йовков* 1880–1980. Нови изследвания. С., 1982, с. 27–30; *Параф*, 1992, с. 137–142.

67. **Съвременният български роман – проблеми – постижения – тенденции.** – В: *Социалистическият* реализъм в съвременната българска литература. С., 1979, с. 125–162.
68. **Съдбата на критика.** За стила на една критическа книга. [Рец. за: З. Петров. Срещи с големи и малки. С., 1962]. – В: *Жечев*, Т. История и литература. С., 1979, с. 668–687.
69. **Българската литературна панорама през погледа на Пантелей Зарев.** – В: *Жечев, Т.* История и литература. С., 1979, с. 640–667.
70. **Вазов и българската критика.** – В: *Жечев, Т.* История и литература. С., 1979, с. 85–94.
71. **Пътувания и ускорения.** Забележителното научно творчество на Георги Гачев. – *Антени,* № 1, 6 ян. 1988, с. 7.
72. **За последния незавършен труд на Кръстю Куюмджиев** („Кант и Достоевски"). – *Септември*, 1989, № 2, с. 177–183.
73. **Животът вред кипи...** (60 г. от рождението на Кръстю Куюмджиев). – В: *Жечев, Т.* Болки от текущото, С., 1994, с. 295–298.
74. **Одисей, смъртта на Дон Кихот и животът на Санчо Панса.** – *Сравнит. литературознание*, 1982, № 1, с. 52–59.

    Резюме на рус. ез.
75. **Три етюда за Ботев.** – В: *Българската* критика за Христо Ботев. С., 1983, с. 530–556.
76. **Романи и романисти.** – *Лит. фронт*, № 26, 28 юни 1984, с. 1–2, 3; № 27, 5 юли 1984, с. 2–3.

    Също и в: *Жечев*, Т. Критически дневник. С., 1987, с. 76–97.
77. **Откритието на Добри Войников.** – *Септември,* 1985, № 10, с. 195–208.

    Също и в: *Жечев, Т.* Критически дневник. С., 1987, с. 5–21; Добри *Войников*. Юб. сесия по случай 150 г. от рождението му. Научни докл. Пловдив, 1990, с. 7–22.
78. **Към изворите на някои модерни кръгове и направления в българската литература** (Доклад, изнесен по време на Нобеловия симпозиум в Стокхолм, авг. 1985). – *Септември*, 1986, № 5, с. 215–229.

    Също и в: *Жечев, Т.* Критически дневник. С., 1987, с. 37–54.
79. **Регионално–национално–общочовешко в литературата.** – В: *Съвременната* българска проза и европейската социалистическа литература. С., 1986, с. 21–46.

    Също и в: *Втори* междунар. конгрес по българистика. С., 23 май–4 юни 1988. Докл. Т. 12. С., 1988, с. 363–377.
80. **Пушкин и българите.** – *Бълг. воин*, 1987, № 2, с. 12–13.

    Също и в: *Жечев, Т.* Избрани произведения. Т. 1. Митът за Одисей. С., 1986, с. 243–262; *Дневен труд*, № 160, 15 юни 1999, с. 12.
81. **Въведение в изучаването на новата българска литература.** – *Септември*, 1988, № 10, с. 194–220.
82. **Въведение в историческата поетика на новата българска литература.** Фрагменти. – *Съвременник*, 1988, № 3, с. 432–442.
83. **Творческа и житейска драма.** 110 г. от рождението на П. Ю. Тодоров – *Лит. фронт*, № 46, 16 ноем. 1989, с. 3.

84. **Препрочитайки „Тютюн“.** (Послепис на 1. изд. на Д. Димов. Тютюн. – С., Труд, 1992). – *Летописи*, 1992, № 7–8, с. 3–17.
85. **За книгата на Николай Райнов „Между пустинята и живота“.** – В: *Жечев, Т.* Болки от текущото. Сб. С., 1994, с. 337–341.
86. **Ненаписаната книга.** – *Бълг. писател*, № 9, 27 февр. 1995, с. 9; № 10, 6 март 1995, с. 9; № 11, 13–20 март 1995, с. 9.
87. **По мярата на националната ни литература.** (100 г. от рождението на Г. Цанев). – *Лит. форум*, № 35, 11 окт. 1995, с. 3.
88. **Ще я има ли литературата?** – *Труд*, № 242, 4 септ. 1997, с. 15, 16.
89. **Петербургският мъдрец и България.** (90 г. от рождението на Дмитрий С. Лихачов). – *24 часа*, № 82, 24 март 1997, с. 9.
90. **Консерватизмът – гаранция за психическо здраве на нацията. – „Народ, който радостно се разделя със своето минало, е обречен на тъжно бъдеще“.** – *Ние*, № 5, 1999, с. 25–26.
91. **Слово за Яворов.** – В: [*Сто и двадесет*] 120 години Пейо Яворов. Междунар. научна конф., София, 29–31 окт. 1998. С., 2000, с. 15–17.

статии на чужди езици:

92. **Литературная наука в Болгарии.** – *Вопросы литературы*, 1975, № 3, с. 213–218.
93. **Pred odvekymi otdzudmi ħivota.** – Studia Literaria. Literatura a suèasnost. Antologia bulharskiej literarnej vedi. Bratislava, 1981, p. 188–200.
94. [**Jechev**, T. etc.] – In: *Der Eiserne Leuchter*. Bulgarien in Erzählungen seiner besten zeitgenössichen Autoren. Stuttgart, (p. 9–19).
95. **Probleme des Humanismus im neuen bulgarischen Roman.** – *Bulgarische Sprache, Literatur und Geschichte*, 1985, № 10.
96. **Towards the Origins of the Modern Circles and Movements in Bulgarian Literature.** – In: *The Slavic* Literatures and Modernism, A Nobel Symposium, Aug. 5–8, 1985. (1986).
97. **Оправданием моим.** – In: *L'Avenir* (Paris), 1986, № 5.

ЛИТЕРАТУРА ЗА НЕГО:

98. **Анчев, П.** Богатствата на критическия талант. – *Пламък*, 1978, № 8, с. 164–171.

    Също и в: *Анчев, П.* Творци и слово. С., 1982, с. 74–92.
99. **Атанасова, Ц.** Черният щъркел и Пигмалион. – *Лит. фронт*, № 37, 16 септ. 1982, с. 2.
100. **Балабанов, И.** Дневник на критика. – *Лит. фронт*, № 26, 26 юни 1986, с. 2.
101. **Беляева, С.** С памет за род и традиция. – *Слив. дело (Сливен)*; *прил. Макове*, № 11, 26 ноем. 1987, с. 5.

102. **Богданов, Б.** За преводимостта на идеите. – *Лит. мисъл,* 1987, № 3, с. 153–155.
103. **Бъчварова, С.** Хуманитарен максимум. [Рец. за: Т. Жечев. „Болки от текущото"]. – *Лит. форум,* № 7, 19–25 юли 1977, с. 1, 2.
104. **Василев, Й.** Биография на една книга. [„Българският Великден или страстите български"]. – *Поглед,* № 30, 23 юли 1979, с. 5.
Също и във: *Василев, Й.* Мнения. С., 1989, с. 270–272.
105. **Василев, М.** Подготвено настъпление. – *Лит. мисъл*, 1965, № 3, с. 141–145.
106. **Василев, Н.** Критикът и неговият национален „парк". – *Дума*, № 153, 9 юли 1994, с. 13.
107. **Велева, Л.** Плодовете на една последователна насока. – *Септември,* 1979, № 11, с. 246–250.
108. **Гачев, Г.** Вперед к традиции! Тончо Жечев – балканский мыслитель. Уразумения из дневника. – *Иностр. литература*, 1989, № 2, с. 219–225.
109. **Генчев, Н.** Спокойно и умно за страстите български. – *Лит. фронт,* № 26, 26 юни 1975, с. 2–3.
110. **Геронтиев, Б.** Като онези нявгашни зографи. – *Шуменска заря (Шумен); прил. Тича,* № 1 ян. 1985, с. 2.
111. **Гранитски, И.** Тончо Жечев. Литературният Одисей. – *Труд; прил. Арттруд,* № 97, 7 апр. 2001, с. 24.
112. **Гюрова, Св.** „Българският Великден или страстите български" от Т. Жечев. – *Лит. мисъл*, 1975, № 5, с. 147–152.
113. **Данчев, П.** Критически талант и критически принципи. – *Септември,* 1963, № 5, с. 221–242.
114. **Джерекаров, В.** Одисей и българската Итака. (Тончо Жечев на 60 г.). – *Отеч. фронт*, № 13 209, 6 юли 1989, с. 2.
115. **Добрев, Ч.** Критиката и времето. – *Лит. фронт,* 17 авг. 1967, № 34, с. 3.
116. **Добрев, Ч.** В плен на котловината. – *Лит. фронт*, № 42, 15 окт. 1970, с. 2.
117. **Зарев, П.** Оригинален принос в българската историография [„Българският Великден или страстите български"]. – *Нар. култ.,* № 30, 26 юли 1975, с. 7.
118. **Захариев, Л.** Победата на една идея. – *Славяни,* 1975, № 9, с. 36.
119. **Захариев, Л.** Изстрадване на една идея. – *Веч. новини,* № 7281, 3 юни 1975, с. 4.
120. **Захариев, Л.** Синтез на епос и история. (50-годишнината на Т. Жечев). – *Пулс,* № 15, 17 юли 1979, с. 10.
121. **Звезданов, Н.** Щастлив е, който като Одисей... [Рец. за: Т. Жечев. „Митът за Одисей"].– *Септември,* 1987, № 2, с. 245–248.
122. **Иванов, Д.** За верен подход към миналото, за принципна и творческа атмосфера в научната критика. – *Раб. дело,* № 304, 30 окт. 1980, с. 4.
123. **Иванчева, И.** Професор Тончо Жечев чете новата българска литература [„Въведение в изучаването на новата българска литература 1978–1944"]. – *Континент,* № 138, 16 юни 1995, с. 27.

124. **Игнатов, Р.** Самотията. [„Митът за Одисей“]. – *Лит. фронт,* № 48, 29 ноем. 1979, с 3.
125. **Игов, С.** Културно-историческият смисъл на „Българският Великден или страстите български“. – В: *Игов*, С. Хуманизъм и творчество. С., 1978, с. 242–259.
125. **Йорданов, А.** За любовта и живота на идеите. [Рец. за Т. Жечев. „Историята и теориите на един Пигмалион“]. – *Пулс,* 26 юли 1983, № 30, с. 4.
126. **Йорданов, А.** Зигзагите на мисълта и смисълът на една книга. [„Митът за Одисей“]. – *Лит. фронт,* № 11, 12 март 1987, с. 6.
127. **Карабелова, М.** С болка от текущото [Рец. за: Т. Жечев. „Болки от текущото“]. – *Лит. вестник*, № 17, 24–30 май 1995, с. 2.
128. **Карабелова, М.** Създателят на „Българският Великден или страстите български“ и на „Митът за Одисей“ навърши 70 години. – *Бълг. ез. и лит.,* 1999, № 6, с. 48–49.
129. **Карабелова, М.** Одисеевата обиколка. Митът за кръговото съвършенство и българското завръщане. (По случай 70 г. на Т. Жечев). – *Лит. форум,* № 31, 19–25 окт. 1999, с. 1, 10; № 32, 26 окт.–1 ноем. 1999, с. 8.
130. **Каранфилов, Е.** Към философията на културната ни история – Тончо Жечев. – *Септември,* 1979, № 7, с. 234–243.

Също и в: *Каранфилов*, Е. Писатели и мемоаристи. С., 1980, с. 138–148.

131. **Каранфилов, Е.** В досег с живота и с големите идеи. – *Лит. фронт.,* 17 авг. 1967, № 34, с. 3–4.
132. **Каролев, С.** Критически размишления за критиката. – *Септември*, 1965, № 9, с. 60–93.
133. **Кирков, Д.** Страст и просветление [Рец. за: Т. Жечев. „Историята и теориите на един Пигмалион“]. – *Септември*, 1983, № 12, с. 202–211.
134. **Константинова, Е.** Въздействието на критическото слово. (По случай 50 г. на Т. Жечев). – *Читалище,* 1979, № 9, с. 22–23.
135. **Константинова, Е.** Книга за съвременния български роман. – *Младеж*, 1965, № 7, с. 70–71.
136. **Кръстева, Ю.** Тончо Жечев – един от големите в културата ни. Париж, 16 септ. 1999. – *Лит. форум,* № 31, 19–25 окт. 1999, с. 9.

Разговора води Магда Карабелова.

137. **Ликова, Р.** Критик със съвременно мислене. (Т. Жечев на 50 години). – *Нар. култ.,* № 29, 1979, с. 7.
138. **Марков, Г. М.** Тончо Жечев – романът през призмата на един метод. – В: *Марков, Г.* Студии за българската критика. С., 1983, с. 231–253.

Също и в: *Марков, Г.* Творби и критика. С., 1987, с. 238–260.

139. **Марков, Д. Ф.** По страницам творчество критика. – В: *Жечев*, Т. Судьба народа, судьба литературы. М., 1987, с. 3–9.
140. **Неделчев, М.** Социалното битие на критическите идеи. – *Лит. мисъл,* 1979, № 8, с. 87–95.

141. **Неделчев, М.** На свободата бил нужен и Екзархът [Рец. за: Т. Жечев. „Българският Великден или страстите български", 1975]. – В: *Неделчев, М.* Критически страници. С., 1978, с. 170–177.
142. **Николов, В.** Тончо Жечев като народопсихолог. (По случай 50 г. на Т. Жечев). – *Родна реч,* 1979, № 10, с. 35–38.
143. **Ничев, Б.** Критиката и времето. – *Лит. фронт,* 17 авг. 1967, № 34, с. 2–3.
144. **Ничев, Д.** Разширява се фронтът на литературната критика. [Рец. за: Т. Жечев. „Съвременни образи и идеи"]. – *Отеч. фронт*, № 6332, 14 ян. 1965, с. 4.
145. **Самошкин, В.** [Рец. за Т. Жечев. „Българският роман след Девети септември 1944"]. – *Современная худож. литература,* 1981, № 1, с. 15–17.
146. **Свиленов, А.** Проникновено за критика. (По случай 50 г. на Т. Жечев). – *Пламък,* 1979, № 8, с. 166–168.

Също и в: *Свиленов, А.* Притежание на паметта. Пловдив, 1983, с. 87–92; *Свиленов*, А. Знаци по пътя. С., 1987, с. 261–268.

147. **Свиленов, А.** Негримирани истини. – *Пулс,* № 25, 5 дек. 1988, с. 11.
148. **Свиленов, А.** Вникване в българския дух. – В: *Свиленов*, А. Съвременници. С., 1978, с. 267–275.
149. **Сивриев, С.** Проблеми на съвременната мемоаристика. – *Лит. фронт,* № 52, 22 дек. 1966, с. 2.
150. **Стойчев, Т.** Методология, логика и политика. – *Лит. фронт,* № 10, 5 март 1987, с. 2.
151. **Стоянов, Л.** Митотворчество. – *Септември,* 1965, № 10, с. 53–73.
152. **Стоянов, Ц.** По повод „Духа и мястото...". – *Лит. фронт,* № 49, 2 дек. 1965, с. 2.

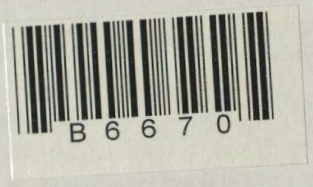
Също и в: *Стоянов, Ц.* Невидимият салон. Варна, 1978, с. 134–141.

153. **Сугарев, Е.** Методология и митофобия. – *Лит. фронт,* № 13, 26 март 1987, с. 3, 6.
154. **Томова-Манова, И.** Тончо Жечев. – В: *Речник* по нова българска литература. С., 1994, с. 129–130.
155. **Хайтов, Н.** Постижение на историческата портретистика. – *Лит. фронт,* № 26, 26 юни 1975, с. 2.
156. **Цанев, Г.** Критиката като проза с идеологически характер. – *Лит. мисъл,* 1972, № 1, с. 85–98.
157. **Цанева, М.** Мащабно критическо мислене. [Рец. за: Т. Жечев. „Статии"]. – *Пулс,* № 25, 5 дек. 1988, с. 11.
158. **Цанков, Г.** Елегия за човешката обич [„Митът за Одисей"]. – *Пулс,* № 28, 15 юли 1986, с. 5.

Също и в: *Цанков, Г.* Отвъд бариерата. С., 1989, с. 107–110.

159. **Цанков, Г.** Лъч светлина в тъмното царство. [Рец. за Т. Жечев. „Болки от текущото"]. – *Аз-буки,* № 5, февр. 1995, с. 11.
160. **Цанков, Г.** Свещените страсти български. – *Труд*, № 158, 8 авг. 1975, с. 4.

161. **Цанков, Г.** Жрец на духовната Итака. (Т. Жечев на 70 г.). – *Аз-буки*, № 45, с. 10–16 ноем. 1999, с. 1.
162. **Янев, С.** Мащабен поглед към българския роман. [Рец. за Т. Жечев. „Българският роман след Девети септември 1944 г.“]. – *Пулс*, № 49, 2 дек. 1980, с. 5.
163. **Янев, С.** Призвания. – *Лит. фронт*, № 31, 3 авг. 1989, с. 7.
164. **Toncho Zechev**. Men of achievement. In: *Who* is who. Ed. E. Kay. Cambridge, International Biographical Center, 1984, v. 10, p. 852.



ВЕЧНИТЕ СТРАСТИ БЪЛГАРСКИ

Почит към Тончо Жечев

Съставители и редактори: Магда Карабелова,
Румяна Дамянова, Пенка Ватова, Георги Цанков
Преводачи: Зорница Димов, Калин Михайлов
Магда Карабелова, Николета Пътова, Радослава Илчева
Библиографска редакция: Диляна Ралева,
Нелма Марков, Светла Господинов
Художник: Яна Левиева
Предпечатна подготовка: Светла Господинова
Коректори: Елка Димитрова, Любомира Костандиева
*Формат:*16/70/100
*Тираж:*500

Издателски център „Боян Пенев"-*Институт за литература*
бул. "Шипченски проход" 52, бл. 17; тел. 979 29 90
e-mail: izdatelstvo@ilit.bas.bg
„Корпорация Развитие" КДА
бул. "Братя Бъкстон" 40, тел. 9305520
e-mail:office@razvitie.bg

ЗАБЕЛЯЗАНИ ФАКТОЛОГИЧНИ И ТЕХНИЧЕСКИ ГРЕШКИ след отпечатването на сборника " ВЕЧНИТЕ СТРАСТИ БЪЛГАРСКИ. Почит към Тончо Жечев." С., 2004.

стр.	ред	неправилно	да се чете	правилно
с. 8	14 отгоре	И.Т.-Манова Биографични данни		И.Т.-Манова Биографични данни. Библиография.
с.12	11 отгоре	I.T.-Manova Biographical Data		I.T.- Manova Biographical Data. Bibliography.
с. 588	16 отдолу	1980		1981
с.589	12 отгоре	1999		2000
с.589	2 отдолу	член на Програмния съвет на Б Н Т		председател на Програмния съвет на Б Н Т.
С.590	2-та реда под линия	обърнат огледално текст		Подготвен е за печат пълният текст на био-библиография на трудовете на чл. кор. проф. Тончо Жечев и на литературата за него

КОРПОРАЦИЯ РАЗВИТИЕ КДА

Институт за литература към БАН

Най-далечното, рисковано, опасно и славно човешко пътешествие ще бъде не към Златното руно, към Острова на блажените, към Златния век, към Новия свят, а към победата над Смъртта, зашеметяващата обиколка, която ще свърже раждането и умирането във вечен живот, към перихорезата, в която бог става човек, за да може човекът да стане бог.

Тончо Жечев „Митът за Одисей"