II
5512

ЛИТЕРАТУРА, ОБЩЕСТВО, ИДЕИ

ЛИТЕРАТУРА, ОБЩЕСТВО, ИДЕИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО БОЛГАРСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК. СОФИЯ. 1986

II 5592
литер.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

ЛИТЕРАТУРА, ОБЩЕСТВО, ИДЕИ

ИЗСЛЕДВАНИЯ НА МЛАДИ НАУЧНИ РАБОТНИЦИ

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

София. 1986

ИЗДАТЕЛСТВО НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

В487831

Редколегия: *проф. Дочо Леков, ст. н. с. д-р Стоян Илиев,*
доц. к. ф. н. Симеон Хаджикосев, к. ф. н. Йонка Найденова (секретар)

II 5512 а
Б 5721/86

© Институт за литература
1986
c/o Jusautor, Sofia

82 Б (05)

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

С УСТРЕМА И ДРЪЗНОВЕНИЕТО НА МЛАДОСТТА

Сборникът „Литература, общество, идеи", който излиза от печат като самостоятелно издание, е съставен изцяло от студии на аспиранти и млади научни работници от Института за литература при БАН. Дълго време той беше назоваван на обсъждания, съвещания и научни съвети „аспирантски" сборник. Тази инициатива на комсомолската организация при Института за литература заслужава похвала, тъй като младите научни работници не разполагат с прекалено много трибуни за изява. Но равнището на научноизследователската мисъл на двадесет и двамата млади автори, участници в сборника, напълно изключва възможността за снизходително-покровителствено отношение към него. Като цяло сборникът отразява състоянието на научната мисъл не само в Института за литература, но и на съвременното българско литературознание.

Статиите и студиите са обособени в три големи тематични раздела: стара и възрожденска литература, нова българска литература и проблеми на теорията на литературата и сравнителното литературознание. Дори беглото упоменаване на проблематиката свидетелствува, че тематичният обсег на сборника е изключително широк и обхваща всички периоди от развитието на българската литература, както и въпроси на литературната теория и сравнителното литературознание. И ако в индивидуално изследване подобен универсализъм на интересите би изглеждал най-малкото подозрителен, в един колективен сборник той придобива друг смисъл, защото отразява интересите и търсенията на съвременното ни литературознание. При това сборникът не оставя впечатление за еклектизъм, тъй като студиите са сполучливо подредени, няма нито „бели" полета, нито пренасищане на определени периоди с много изследвания.

Ще се въздържа да спомена автори или изследвания, за да не създам впечатление, че давам предпочитания на отделни студии. Естествено предлаганите студии не си приличат като оловните войничета на Андерсен. Разликата между тях не е само тематична: те отразяват и научната подготовка на авторите, техния стил на изложение, а в известна степен и личностния им темперамент. Внимателният читател сигурно би открил някои несъвършенства. Но не това е съществените, а общото равнище на сборника, което недвусмислено показва, че се задава ново талантливо поколение литературоведи, въоръжено с марксистко-ленински мироглед и запознато с постиженията на съвременната литературна наука, което има похвалната амбиция да каже своя дума за литературния процес.

Нека приветствуваме прочее това младо и талантливо поколение и да му пожелаем успешни изяви в литературознанието!

Симеон Хаджикосев

Елена Томова

ЖИТИЯТА НА СТЕФАН НЕМАН — ЖАНРОВИ ОСОБЕНОСТИ И ВЗАИМООТНОШЕНИЯ С ФОЛКЛОРА

Житийната литература наред с химнографията и ораторската проза е водещ жанр в средновековната славянска книжнина, в т. ч. и в сръбската. Затова насочването към нея като към твърде важен обект за палеографски, езиковедски, литературноисторически и общокултурни проучвания не губи актуалността си и до наше време. Съвършено естествено се обосновава и необходимостта от изследването на житията, посветени на основателя на сръбската държава — Стефан Неман с монашеско име Симеон (1113 — 1195).

Стефан Неман е представител на сръбската династия на Неманичите, която създава цяла епоха в историята на държавата и достига пълен разцвет през XII — XIV в. Историческите заслуги на Стефан Неман към Сърбия са изключително големи — освобождава страната от Византия, разширява значително нейните територии, укрепва международния й авторитет, построява голям брой манастири, поощрява развитието на писмеността и създаването на сръбската литература. Той е основател на Хилендарския манастир в Света гора. Известна е ролята на забележителния научен и книжовен център Атон за културния възход на източноправославния свят, а също и значението на Хилендар за възникването на сръбската литература и за оформянето на първата школа старосръбски писатели начело със Сава Неманич — малкия син на великия жупан. Историческата дейност на Неманичите по-късно бива продължена от Стефан Първовенчани. Той е непосредственият продължител на делото на Стефан Неман, защитник и крепител на книжовните занимания на Сава Неманич.

Стефан Неман и Сава Неманич са сръбски национални светци. Паметта на Симеон се отбелязва на 3 февруари, а на Сава — на 12 януари. Засега в науката са известни няколко жития на сръбския владетел. Първото от тях е съставено от Сава Неманич. Написано е в началото на XIII в. и е включено в Типика на манастира Студеница, чийто основател е също Неман. Произведението е датирано с годината 1208. Второто житие е творбата на Стефан Първовенчани — по-големия син на Неман и първия сръбски крал. Съставено е в 1216 г. и оригиналният му текст се съхранява в Националната библиотека в Париж. Третият житиеписец на Неман е Доментиан (XIII в.). Житието от този автор е запазено в два преписа — в т. нар. Марков ръкопис от XIV в. и в Михов

ръкопис от XV в. Създадено е на основата на първите две жития. Има още едно късно житие от Теодосий, което има компилативен характер.

Обзорът на научната литература за житията на Неман показва, че те са били обект на внимание още от XIX в. предимно на сръбските учени, но в тяхното проучване се включват и редица славянски литературоведи. За отбелязване е стремежът на специалистите да осъществят разностранен анализ на житията. От една страна, житията служат за характеристика на политическата, културноисторическата и религиозната дейност на Неман (В. Ягич, Н. Бегович, А. Гаврилович) [1]. Съчиненията се разглеждат и като важен исторически документ за основните събития около утвърждаването на сръбската държава и за конкретните исторически заслуги на Неман (Ст. Станоевич, В. Николич) [2]. В. Ягич развива мисълта за проникването на социални мотиви в житията — острото осъждане на княжеските раздори[3].

Учените отделят заслужено внимание на литературния анализ на житията, като обхващат редица аспекти на поетиката: особеностите на композицията, характеристика на отделните епизоди, своеобразието на стила. Особено се отбелязва изключителният талант на Сава като стилист и разказвач[4]. В монографиите и статиите, посветени на цялостното творчество на Сава Неманич, високо се оценяват житията на Стефан Неман като образци на художествено съвършенство. „В житието — пише Б. Ковачевич — се отразяват и личността на Сава, и неговите идеи, и цялата красота и могъщество на неговото време. Това е класическо произведение, а някои негови епизоди, например описанието на смъртта на Неман по своята художественост не е по-малко въздействуващо от описанието на смъртта на Сократ."[5] За наличието в житието на общочовешки хуманни идеи за мир на земята (в беседите на Неман със синовете му) пише П. Попович[6].

Житията на Неман влизат в обсега на проблематиката, свързана с поетическия език на средновековната сръбска проза. При определяне на източниците на тяхната образно-художествена система (метафо-

---

[1] В. Ягич. История сербо-хорватской литературы. Казань, 1871; Н. Бегович. Историја српске цркве. Нови Сад, 1877; А. Гаврилович. Записи о биографији Немање од светог Саве. — Наставник, Београд, 1899, 10.

[2] Ст. Станојевић. О склопу Немањине биографије од Стефана Првовенчаног. — Глас Српске академије наука, Београд, 1895, 11; В. Николић. Стефан Првовенчани краљ. Земун, 1897.

[3] Ст. Станојевић. О склопу Немањине биографије од Стефана Првовенчаног, 12.

[4] С. Вуловић. О књижевном раду светог Саве. Београд, 1895, 179 — 193.

[5] Б. Ковачевић. Свети Сава у своме времену. — В: Стара књижевност. Т. 1, Београд, 1965, с. 229.

[6] П. Поповић. О књижевном делу светог Саве. — Стара књижевност. Т. 1, 271 — 280.

ра, символ и др.) известните сръбски литературоведи Дж. Трифунович и Вл. Мошин се опират и на фолклорната образност[7].

От последните изследвания трябва да отбележим книгата на М. Кашанин, посветена на идейно-художествените постижения на старата сръбска литература. В нея са разкрити особеностите на средновековните възгледи, дълбоката съдържателност и емоционалност на оригиналните съчинения, характеризирани са отделните писатели, тяхната широка култура и своеобразен талант. Авторът подчертава краткостта, строгостта и драматичността в съчинението на Сава Неманич, сходството му с античните трагедии. За житието на Стефан Първовенчани М. Кашанин отбелязва подчертаното присъствие на държавническия подход на автора към изобразяваните събития и герои[8].

Житията на Стефан Неман са привличали научните интереси и на руските и съветските слависти. Потърсено е мястото на тези произведения в развитието на сръбската агиография, отбелязана е ценността им като паметници на словесно изкуство. В. И. Григорович пише за яснотата на израза и силата на красноречието на сръбските агиографи от XII — XIII в. Интересни са неговите наблюдения върху монументалността в стенописните изображения на Стефан Неман. Голяма научна ценност представляват записаните от руския учен фолклорни материали за Неманичите по време на неговите пътешествия из Сърбия[9]. Житията на Неманичите и тяхната връзка със сръбското народно творчество са били обект на внимание и на руския славист А. Ф. Хилфердинг[10].

В трудовете си за сръбската история, литература и култура съветският литературовед Н. И. Кравцов изтъква огромната роля на манастирите за развитието на сръбската книжнина, определя житието на Стефан Неман като самобитно явление на сръбската житийна литература. Житията на сръбския владетел се отличават с обстойно изображение на историческите събития и картини от живота в средновековна Сърбия, съчетават в себе си документалност и художественост — подчертава славистът[11]. Житията на основателя на Хилендар са ценен извор, установяващ основните линии и тенденции в развитието на сръбското феодално общество през XIII — XIV в. Тези проблеми са засегнати в изследванията на Е. П. Наумов. „Позицията на последователен курс за сплотяване на сръбските земи, за преодоляване на тяхната разпокъсаност извънредно ярко се проявява в житията на Стефан Не

---

[7] Н. Трифуновић. Приповедање и симболи наше старе уметничке прозе. — В: Стара књижевност. Т. 1, 142 — 180; Вл. Мошин. Стил старе српске прозе. — Стара књижевност. Т. 1,181 — 196.

[8] М. Кашанин. Српска књижевност у среднем веку. Београд, 1975, с. 104.

[9] В. И. Григорович. Опыт изложения литературы словен в главнейших эпохах. Казань, 1843, с. 78.

[10] А. Ф. Гильфердинг. Собрание сочинений. Т. 3. СПб., 1873, с. 95 и с. 207.

[11] Н. И. Кравцов. Сербский эпос. М., 1960, с. 14; Проблемы сравнительного изучения славянских литератур. М., 1973, с. 97.

ман"[12] Авторът посочва, че съчиненията на сръбските агиографи целят не само да възхвалят Симеон, но и спомагат за укрепването на постигнатия след връщането на Сава в Сърбия мир между двамата владетели Стефан и Вукан Неманичи, утвърждават „братолюбието" като основен политически принцип. По такъв начин и сръбските, и съветските учени разкриват прогресивните тенденции в сръбската агиографска традиция, изразени чрез прославата на политически и културни дейци, допринесли за независимостта и укрепването на страната. Тези наблюдения имат съществено значение за изучаването на житията като жанр, за откриване на тяхната самобитност и различия от каноничната византийска литература.

* * *

Житията на Стефан Неман принадлежат към типа пространно житие на основател на манастир. В предлаганата работа ще бъдат разгледани жанровите особености на първите две жития на Стефан Неман (Симеон), съставени от неговите синове.

Още в началото трябва да се отбележи, че двамата житиеписци пристъпват към труда си от различни позиции и творчески цели. Своеобразно предисловие има житието от Сава. Той смята за свой свещен дълг да възпее „светия и достоен живот" на Симеон и затова именно изброява огромните му заслуги пред държавата и народа. В това отношение независимо от възхвалата на висшите добродетели на светеца (любов към ближния, щедрост, застъпничество за бедните и др.), характерни за литературната схема, Сава успява да създаде конкретния образ на Симеон като историческа личност. Сава не пропуска да подчертае международната известност на жупана: Имени же его въси езыци поклонишесе.[13] За разлика от Сава Стефан Първовенчани насища предисловието на своя труд с обилни цитати от евангелието, пророческите съчинения и псалми. Неговият стил е витиеват и украсен, подчинен на идеята му да сравни подвизите на своя баща с деянията на Христос, проповядвайки „властта от бога", дадена на великия жупан да управлява страната. В тази идея са въплътени династични интереси, както и намерението на Стефан Първовенчани да прослави сръбския светец като равен на всички „свети мъже". От друга страна, като наследник на Симеон и пръв сръбски крал, авторът още в самото заглавие на житието отбелязва, че ще опише държавните дела на „самодържеца на своето отечество, на цялата сръбска държава и на приморието"[14].

По отношение на авторството трябва да отбележим редкия случай изобщо в старата славянска литература, когато престолонаследник

---

[12] Е. П. Н а у м о в. Господствующий класс и государственная власть в Сербии XIII — XV вв. М., 1975, с. 201.

[13] Љ. М и р к о в и ћ. Живот светога Симеона Немање од Саве. — В: Списи светога Саве и Стефана Првовенчаног. Београд, 1939, с. 158.

[14] Љ. М и р к о в и ћ. Живот Стефана Немање од краља Стефана Првовенчаног. — В: Списи светога Саве и Стефана Првовенчаног, с. 75.

съставя житие. Още по-интересен факт е двама братя да опишат живота и деянията на своя баща. При това и двамата писатели са свидетели на голяма част от събитията, но по различен начин ги отразяват в творбите си.

При съставяне на биографичната част от житията на Симеон се забелязва нарушение на литературния канон — и двамата агиографи отделят твърде малко място на разказа за детството на светеца. Посочено е само, че Неман е кръстен двукратно: първо е приел латинско, а по-късно — източноправославно кръщение („от ръцете на светителя и архийерея сръбски")[15]. Кратките сведения за детството на героя вероятно са свързани с творческата задача на Сава да опише живота на „преподобния отец наш и ктитор господин Симеон" и за житието му каково бысть прѣдь богомь и оуловѣкы [16]. Както е известно, Стефан Неман става монах на преклонна възраст, след като отстъпва престола си на Стефан Първовенчани. Затова Сава започва биографичната част на произведението си именно от този момент — Неман произнася характерната за жанра прощална реч пред народа (боляри, архиепископи, князе, воеводи, воини и близки) и се оттегля заедно със съпругата си Анна в манастира „Студеница" на 25.III.1195 г., когато приема и монашеското си име. За разлика от житията на други основатели на манастири — Иван Рилски и Теодосий Печерски , в сръбското житие отсъствува традиционният мотив на преследване на героя — бъдещия светец. Естествено е да бъде така, тъй като, от една страна, Неман е представител на управляващата класа, а, от друга, през изследвания период църквата вече има силни позиции и оказва изключително мощно въздействие върху целия държавен живот. Самият автор още в предговора смята за необходимо да уведоми читателите за нарушението на нормата: не исписахомъ по редоу, нако видехомъ и слышахомъ [17].

Не само по отношение на материала, но и с оглед на композицията и хронологията на събитията житието от Сава се отличава от традиционните литературни форми. Сведенията за живота на Неман до основаването на Хилендар са отбелязани едва в края на съчинението, съвсем кратко, в стила на летописните хроники. Второто житие обхваща всички периоди от живота на Симеон и ги проследява в строг хронологичен ред. Ако Сава описва предимно монашеския живот на баща си, с когото остава да живее в Хилендар до края на неговия живот, Стефан Първовенчани в повече от половината на труда си засяга обществено-историческата дейност на жупана. По този повод М. Кашанин справедливо отбелязва, че „първото житие, което е започнато от религиозни и морални подбуди, е съставено от син и монах; второто, написано от династически интереси, е творба на наследник и владетел"[18]. Трябва особено да се подчертае епическият маниер на повествуване

---

[15] Пак там.

[16] Живот светога Симеона Немање од Саве, с. 152.

[17] Пак там, с. 153.

[18] М. К а ш а н и н. Цит. съч., с. 137.

при изобразяването на войните с външните врагове (например с гърците), при създаването на баталните сцени и описанието на разорените от сръбската война неприятелски градове.

Във второто житие широко е застъпена борбата на Стефан Неман с богомилската ерес и езичеството. Жупанът свиква специален държавен събор с цел да се приеме официално решение за преследване и унищожение на богомилството. Докато Сава не дава никакви сведения за тези събития, Стефан Първовенчани създава интересна сцена, наситена с драматизъм и жизненост. В залата, където заседават участниците в събора, Неман въвежда девойка от аристократичен произход. С нескрито негодувание тя заявява, че бъдещият ѝ съпруг се оказал член на тайна ерес. Целта на нейното идване е да помоли великия жупан за енергична помощ срещу опасната ерес. Искането на младата християнка предизвиква силно възмущение сред присъствуващите, съборът взема решение за настъпление срещу богомилите. Епическото перо на Стефан Първовенчани рисува ярки картини на жестоката разправа: „едни изгори, други унищожи по различен начин, трети изгони от държавата си, а домовете им и имуществото им събра и раздаде на прокажените и бедните. . . И навсякъде изкорени тази проклета ерес, та даже да не се и споменава за нея."[19]

Основният конфликт се заключава в борбата срещу дявола. С неговите действия се обясняват всички нападения на врага и появата на конфликтните ситуации. „По дяволско подстрекателство" е предизвикан и конфликтът между Неман и братята му, които са негови вътрешнополитически врагове, стремящи се да му отнемат престола. Характерна особеност на житието от Стефан Първовенчани е отсъствието на разгърната демонология, която е типичен жанров признак на преподобническото житие. В произведението само се споменава за „бесовската тъмнина", но липсват свойствените за тази разновидност на житията мотиви на бесовското изкушение. Диалогът заема значително място — преобладаващата форма е монологичната. Религиозната фантастика и чудесата имат особен характер. Във всички от тях Симеон е представен като защитник на Сърбия. Посочените съществени черти, с които житието се отличава от българските и руските жития на основатели на манастири, му придават характер на княжеско житие.

Главен момент в преподобническото житие е историята на основаването на манастира. Това събитие в живота на светеца също е намерило своеобразно отражение. Верен на традицията си да датира най-важните събития от дейността на Симеон, Сава отбелязва, че той е пристигнал в Атон на 2.XI.1197 г. и се е заселил в манастира „Ватопед". По това време в същия манастир живее и самият Сава. Тук започва съвместната работа на двамата забележителни дейци за построяването на Хилендар. Основаването на сръбски манастир Света гора се оказва трудно. „Кто можеть исповѣдати сего блаженаго подвигы и троуды?" — пише Сава[20]. По настояване на Сава и Симеон игумените на всички атон-

---

[19] Живот Стефана Немање од краља Стефана Првовенчаног, с. 79.

[20] Живот светога Симеона Немање од Саве, с. 164.

ски манастири написват молба до константинополския император Алексей да разреши построяването на сръбски манастир. В посланието си до него Неман отстоява правото на сръбския народ да основе свой манастир, да създаде своя книжовна школа, както това са направили гърците, българите, русите, грузинците и италианците в своите културни средища на Атон. Прогресивната позиция на Неман предизвиква дълбоко уважение и възхищение не само от страна на сърбите, но и на всички монаси от Света гора: во въсѣмь живоущимь окрѣстныимь странамь и дивещимь се емоу [21]. Житието в тази си част съдържа и апотеоз на Света гора като изключително богато културно средище в източноправославния славянски свят, като център на духовна култура, обмяна на книги и книжовен опит, спомагащи за обогатяването на славянските културно-исторически взаимоотношения.

Докато Сава Неманич разказва в качеството си на очевидец, Стефан Първовенчани само споменава за участието си във важното дело— той откликва с „великою радостию" на молбата на баща си да изпрати „достатъчно средства" за благоустройството на манастира.

Описанието на благочестивата кончина на светеца е своеобразно. Независимо от агиографския принцип на заимствуване от предшествуващите жития разказите за последните дни на Стефан Неман у двамата житиеписци са различни. Изследователите на творчеството на Сава Неманич отбелязват високото майсторство на писателя в създаването на сцената с прощаването на Симеон със сина си. По дълбочината на преживяванията и по силата на емоционалното въздействие този разказ е забележителен образец на словесно изкуство. Сава разказва как преди смъртта си Симеон пожелал да му донесат необходимото облекло, да го сложат на рогозка и да поставят под главата му камък. Светецът се прощава с всички монаси. Сава прегръща баща си и остава с него до сутринта. За разлика от Сава Стефан Първовенчани създава наситена с поетическа измислица картина. Симеон се обръща към монасите с последното си желание: „Защо сте обхванати от скръб? Започнете надгробното пеене." [22] Раздава се силен шум, мястото, където са всички, се издига над земята. Неизвестно откъде долита песен на ангели. Монасите са удивени от факта, че Симеон, умирайки, „пеел заедно с тях" [23].

Подчертан интерес будят характерните за жанра чудеса на светеца, извършени от него след смъртта му. По същество в двете жития те са представени различно. В житието на Сава чудесата са сведени до минимум и се отнасят предимно до благоуханието на мощите и тяхната изцелителна сила. В съчинението на Стефан Първовенчани са описани чудесата, които извършва Симеон при спасението на Сърбия от завоевателите.

Съгласно канона житията завършват с послесловие, по същество похвала на светеца — основател на манастира. Заключителната похвала

---

[21] Пак там.

[22] Живот Стефана Немање од краља Стефана Првовенчаног, с. 99.

[23] Пак там.

се състои предимно от цитати от свещените книги. Сава Неманич и тук проявява по-голяма сдържаност в стила, докато Стефан Първовенчани насища послесловието на труда си с риторични въпроси и обръщения към Симеон. Авторът го нарича „апостол", „мъченик", „учител", „застъпник на вдовиците", „помощник в битките", „неувяхващ венец" и т. н.[24]

В заключение може да се отбележи, че съпоставителният анализ открива общото и своеобразното в първите две жития на основателя на Хилендар. На първо място, това е обектът на изображение и подборът на жизнения материал. Общото и своеобразното се наблюдава и в художествената форма, в сюжетните мотиви, в създаването на картини от битките. По свой начин всеки от агиографите изобразява главния герой. Сава Неманич прославя преди всичко религиозната дейност на Симеон, докато Стефан Първовенчани обхваща живота и делата на жупана в по-широк план — борбата за власт, войните, дипломатическите отношения на Неман и на втори план изобразява монашеския живот на светеца и основаването от него на редица сръбски средновековни манастири.

Важно значение за изясняване същността на житията на Стефан Неман като жанр имат взаимоотношенията между тях и сръбското народно творчество. То налага определено отпечатък върху стила и поетиката на произведенията, а от своя страна житията стават източник на нови фолклорни творби, посветени на династията на Неманичите.

* * *

Взаимоотношенията на сръбската литература с народното творчество водят началото си още от времето на ранния феодализъм. В науката са посочени тенденции, образни и сюжетни елементи, напомнящи особеностите на сръбските народни епически песни[25]. Житията на Стефан Неман не са свързани широко с народното творчество. Независимо от факта, че сръбската фолклористика разполага с късни записи на фолклорни произведения (предимно от XIX век), връзки между житията и фолклора се откриват в общите идеи, в общите герои, в описанията на „добрите дела" на Стефан Неман, в маниера на повествуване, в общи мотиви и в отделни художествени средства. Влиянието е двустранно: житията съдържат фолклорни елементи, а, от друга страна, са послужили за първоизточник на нови епически песни, предания и легенди за династията на Неманичите.

На първо място трябва да отбележим общите в житията на Стефан Неман и в сръбския фолклор за Неманичите идеи за защита на отечеството и единството на сръбските земи. Тези идеи най-ярко са изразени

---

[24] Пак там, 109 — 111.

[25] Н. И. К р а в ц о в. Роль народного эпоса в развитии сербской литературы. — В: История, фольклор и искусство славянских народов. Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов. С., 1963, с. 349.

в епоса, тъй като техните носители са преди всичко народните маси. Темите за родината и борбата за нейната независимост са въплътени в епическите песни и предания, където Стефан Неман е възпят като строител и защитник на страната.

Житията твърде подробно осветяват събитията, свързани с обединяването на сръбските земи в единна държава. И у двамата житиеписци ясно е изразена мисълта за патриотичната мисия на Неман: И обновившоу отьчиноу дѣдиноу ... и възъдвиже погыбшоую своую дѣдину. И миръ и тишиноу въсприемшоу владычьствоу его от въсоудоу, въ истиноу бо сы дивнь и страшнь бысть въсѣмь живоущимь окрьсть себе, владычьствоу бо его бывшоу лѯ лѣтъ съхраненоу и цѣлоу и ни от кого же невредѣноу [26]. По такъв начин Сава Неманич на първо място възхвалява историческите заслуги на баща си, а после подчертава неговата роля в укрепването на църквата.

С патриотични ноти звучи и разказът на Стефан Първовенчани за успешната война на Неман срещу византийците и за освобождението на сръбските земи в Поморието, Рашка и Поморавле. Техните земи, богатства и слава жупанът присъединил към богатствата на своята страна, към славата на велможите и народа, пише авторът. Следователно висшият критерий за военнополитическата дейност на Неман е оценката на народа[27].

Непоклатимият съюз на централната власт и духовенството оказва своето голямо влияние върху целия сложен път на развитие на феодалния строй през XII в., преминал под егидата на Неманичите. Прогресивната позиция на последователен курс за сплотяване на сръбските земи и отделните княжества намира твърде силна изява в житията. В посланието на Стефан Неманич към Сава Неманич се съдържат мисли както за вътрешния ред, така и за защитата на страната от нейните външни врагове. Стефан Първовенчани моли своя брат архиепископ да се върне от Хилендар и да му помогне в уреждането на междуособиците. „Ще се оскверни нашата страна — пише кралят — от нашето беззаконие и ще се потопи в кръв, и ще паднем ние в плен на чуждоземците."[28]

Важна особеност на житията е описанието само на победите на сръбския владетел. Известно е, че Неман е претърпял поражение по време на войната с император Мануил и през 1172 г. е отведен в плен в Константинопол. За тези събития не се споменава и в двете жития. В този план могат да се посочат общи черти с фолклорната поетика. Типична особеност на епоса е да възпява единствено победите на народния герой. Тук е мястото да отбележим и характерната за епичните жанрове тема за безсмъртието на юнака, богатира, народния защитник и неговата готовност да спаси народа си в труден момент (Крали Марко, Иля Муромец и др.). Така по своеобразен начин и в житийната литература се проявява оптимизмът, характерен за цяло-

---

[26] Живот светога Симеона Немање од Саве, с. 151.

[27] Живот Стефана Немање од краља Стефана Првовенчаног, с. 85.

[28] Пак там, с. 101.

то народно творчество като изкуство. В това отношение и писател, и народен певец стоят на еднакви идейни позиции.

Друг общ момент е възхвалата на едни и същи герои — Стефан Неман и Сава Неманич (и други представители на династията). Тази традиция продължава и в по-късните произведения за сръбските крале (Лазар и Стефан Дечански). Както в писмените, така и в устните паметници образите на Неманичите са създадени в религиозна светлина, но основната им същност е разкрита в светлината на народното разбиране за просветител и защитник. И в книжовните, и във фолклорните извори Стефан и Сава Неманичи са народни герои. Те напълно покриват народните представи за идеален държавен ръководител.

Голямо място в житията и в народните песни е отделено на „добрите дела" на владетеля — строителството на манастири. В житието от Сава се съобщава: Сам же създа монастире: и пръво оу Топлици светаго отьца Николы, и дроугы таможде светоу Богородицоу оу Топлици, потомьже пакы създа монастирь светаго Георгия въ Расѣ[29] Сава Неманич отбелязва и строителството на манастирите Студеница и Хилендар. Стефан Първовенчани добавя и още два манастира: в Скопие и в Ниш. Самият Стефан Неман в своята дарствена грамота до Хилендар подробно описва историята на създаването на този манастир. Списък на задужбините, създадени от жупана, съдържат и други средновековни сръбски паметници, например Карловацкия родослов[30]. Наред с изброяването на владетелите родословите представят и други интересни сведения за строителната дейност на сръбските крале.

Писмените паметници (житията и родословите) са едни от изворите за възникване на народни песни за задужбините на Неманичите. Цикълът от народни песни от тази проблематика не е много обширен и не обхваща всички събития от епохата на Неманичите. В народните творби на първо място е изобразен именно Стефан Неман като пръв строител на църкви и манастири и радетел за културния възход на младата държава. В по-голямата си част песните не засягат темата за турското робство, следователно те са съставени през епохата на първите представители на династията на Неманичите. Съществуват отделни варианти на песните, в които е отразено турското нашествие и които съдържат мотиви във връзка със задужбините на Стефан Неман. Тези произведения се отнасят до късните исторически песни.

Видният сръбски фолклорист Вук Караджич е записал пет песни, в които са възпети всички храмове, чиито основи са положени от Неманичите[31]. В произведенията с названието „Свети Сава" се говори само за построените от Стефан Неман манастири. Вариантите са записани от известните сръбски народни певци Степания и Филип Вишнич. Основата на тези песни съставя спорът между „господа-християните" и Сава Неманич относно съдбата на богатствата на Стефан Неман.

---

[29] Живот светога Симеона од Саве, с. 155.

[30] Љ. Стојановић. Стари српски родослови и летописи. — Зборник за историју, језик и књижевност српског народа. Отд. 1. Кн. XVI. Београд — Сремски Карловци, 1927, с. 22.

[31] В. Караџић. Српске народне песме. Кн. 11, Беч, 1845 — 1846, № 22, 23, 34 — 36.

Збор зборила господа ришћанска
Код бијеле цркве Грачанице:
„Мили боже, чуда големога!
Куд се ђеде цар-Немање благо,
На нађаке и на буздованье
И добријем коњима на ратове"

Спорът разрешава Сава Неманич, от чийто разказ средновековният сръбски слушател получава сведения за построените от жупана задужбини, пътища и мостове, както и за помощта към бедните.

„Већ је бабо похарчио благо
Све градећи многе задужбине:
Док је Свету гору подигао
И Виландар цркву начинио,
Ту је дао двије куле блага;
Док начини високе Дечане
И приморју код воде Бистрице,
И два стуба светитеља ћурћа,
Студеницу на Влахоме Староме,
Ту је дао једну кулу блага;
Док начини цркву код Требиња
Милешевку на Херцеговини,
И Довољу близу Горе Црне;
И Тројцу надомак Таслиће,
Украј воде, украј Тиотине,
Рачу цркву украј воде Дрине
И Папраћну близу Борогова,
Озрен цркву насред Босне славне,
И Гомелу на граници сувој;
Моштаницу у Крајини љутој,
Ту је дао једну кулу блага."[32]
(вариант на Филип Вишнич)

В друг вариант на песента е отразена съдбата на богатствата на Стефан Неман, които жупанът отделя за построяването на Хилендар, Студеница и Милешево[33]. Характерна обаче за всички варианти е оценката на народа за дейността на Неманичите:

Што носили, свијетло вам било!
Што родили, све вам свето било!

---

[32] Песме Филипа Вишнића, у редакцији и с предговором Божидара Томића. Београд, 1935, 159 — 160.

[33] П. Живанчевић. Немањићи и Мрнавчевићи. Београд, 1959, с. 5.

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

Непълен текст на песните от тази група е публикуван в изследвания на Томо Джуркович и Никола Бегович[34]. В тях предимно се прославят само Хилендар, Неман и Сава.

Под влияние на византийската легенда за построяването на „Света София" в Сърбия възниква една от най-ранните песни за историята на Раваница. Произведението е запазено в три варианта[35]. В статията, посветена на отражението на задужбините в епоса, С. Матич отбелязва, че Вук Караджич е „слушал тази песен още в ранното си детство в Тържиче"[36]. Песента вероятно е записана през 1815 г. Вариантите на песента отразяват времето на управлението на княз Лазар. Споменът за „Златния век" на „старите Неманичи" е пряко свързан с идейната същност на творбата. През време на службата, посветена на свети Вид (15 юни), царица Милица упреква княз Лазар в това, че не е построил нито един манастир, докато „Неманичите не са трупали своите богатства, а са строели задужбини"[37]. Князът обещава да построи необикновена църква — „от бяло сребро". Княжеското решение намира гореща подкрепа от приближените му. Мълчи само Милош Обилич — сръбски юнак, герой на цикъл от епически народни песни. На въпроса на княза, защо е толкова тъжен, Милош заявява, че сега не е време да се строят манастири — за Сърбия е настъпил последният час и турците скоро ще заробят страната, ще разрушат всички задужбини[38].

И така в този цикъл песни се преплитат славното минало с неспокойното настояще, „Златният век" на Неманичите с надвисналото над славянските народи черно робство. В тежката за страната ситуация народът вярно определя основната задача на княза — да организира силите в друго направление. Противопоставянето на двете исторически епохи не е случайно — при Стефан Неман Сърбия е била мощна държава. Затова призивът на Милош Обилич към обединение на страната срещу нашествието на османските завоеватели в песните има дълбок идеен смисъл.

В сръбския фолклор съществува цикъл от песни, посветени изцяло на възхвалата на царските задужбини, представляващи архитектурни паметници с рядко съвършенство — „те са строени с ревност и любов", „украсени са с всякаква красота"[39].

Видио сам цркву Филандара,
А каква је, милу Богу фала!
Покривена ћемером од злата,

---

34 Т. Ђурковић. Хиландар у доба Немањића. Београд, 1925, с. 46. Н. Беговић. Српске народне песме из Лике и Баније. Београд, књ. 1, № 175.

35 ...кнеословенски филолог. Београд, 1950, № VII, с. 205.

36 В. Караџић. Српске народне песме. Књ. 11, № 34 и 35.

37 С. Матић. Задужбине Немањића у епском певању. — Зборник Матице Српске за књижевност и језик, књ. 18. Нови Сад, 1970, с. 285.

38 В. Караџић. Српске народне весме. Књ. 11, № 34, с. 194.

39 И. Н. Голенищев-Кутузов. Славянские литературы. М., 1973, с. 17.

Поднизана златном трепетликом,
А по њој су диреци од злата,
Све од злата крсти и иконе;
У њој седи триста калуђера,
И више њих петстотин ђакова[40]

Както се вижда от текста, едно от големите достойнства на Хилендар са неговите книжовници и сръбската средновековна литературна школа, чийто основател е Сава Неманич.

Особено място в сръбското народно творчество заемат песните с мотиви за величието на Немановите задужбини. Тези произведения имат по-късен произход и отразяват други исторически периоди. Обикновено носят названията: „За Милош Обилич", „Как са построени Дечани", „Сава и турският цар" и „Издигането на Раваница". Сюжетът на първата от тях представлява пътуването на Милош Обилич до латинските земи, когато събира харач (вид данък). Конфликтът се разгаря във връзка със спора, чии църкви са по-величествени. Милош с особена гордост възхвалява сръбските храмове („славне нашег цара задужбине") и нарича Хилендар „невиђено чудо"[41].

От величието на сръбските храмове се възхищават и враговете. В песента „Сава и турският цар" Омер паша сравнява Хилендар с утринна звезда: „као Даница међу звездама". За сръбския народ Хилендар е олицетворявал силата и могъществото на държавата.

А на кубу златни бар'јак сјаше,
А под барјак црни змајспаше,
К Стамболу је главу обрнуо,
Та он живе турке прождираше[42].

В ранните и в по-късните исторически песни мотивите, свързани с Неманичите, са закономерно явление. В писмените паметници от XIII — XIV в. сръбските книжовници са отбелязали битуването на песни за герои. В „Житие святаго Симеона" Доментиан споменава, че на пировете в двореца на Стефан Първовенчани са били изпълнявани песни, славещи народните герои. Всички тези обстоятелства са оказали влияние върху маниера и стила на повествуване на самия Стефан Първовенчани.

Историческите мотиви в съчинението на Стефан Първовенчани създават благоприятни предпоставки за изразяване на авторови мисли и настроения, сродни с тези на народните маси. Именно тук авторът преодолява класовата си ограниченост и се приближава до някои средства при създаването на исторически разкази. Изобилието на батални сцени в житието, създадени с епически маниер, позволява да

---

[40] Т. Ђурковић. Хиландар у доба Немањића, с. 47.

[41] В. Караџић. Српске народне песме. Књ. 11, с. 106.

[42] Б. Петрановић. Српске народне песме из Босне и Херцеговине. Књ. 2. Београд, 1903, с. 95.

се съди за характера на възприемането от сръбските книжовници на фолклора като специфична форма на отражение на историческите събития.

Житийните разкази за военните подвизи на Стефан Неман се отличават с черти, присъщи на народния епос: тържественост на повествуването, грандиозност на битките, драматизъм и картинност на изобразяваните събития. Както в епоса, така и в житието борбата има героичен характер. Така например стълкновението на Стефан Неманя с братята му е описано по следния начин:„На другия ден веднага се срещнаха те за битка голяма и силна. И победи той своите неприятели, и иноземните народи, и паднаха всички от неговото оръжие, и не остана даже спомен за тях." С хладнокръвен тон на летописец писателят разказва по какъв начин неговият баща е завоювал страна след страна, разрушавал и покорявал градовете им. Авторът често рисува печални картини на опустошенията: „ . . . и тръгна пречестният свети Симеон с унгарския крал, и пристигна в града на име Средец, и го разруши, и го разори до основи."[43] Най-обширният и живописен епизод в житието разкрива битката на сръбските войски с унгарския крал Андрий и латинския цар Филандър, които са се договорили да изгонят Стефан Първовенчани от Сърбия и да разделят страната помежду си. Сръбският литературовед М. Кашанин оценява този разказ като една от най-живописните страници на сръбската средновековна проза[44].

В тясна връзка с епическия маниер на разказване се намира и мотивът за убиването на вражеския цар. Трябва да се отбележи, че епизодите с този мотив са кулминационен момент в епическите песни от косовския цикъл в сръбското, хърватското и българското народно творчество. Както отбелязва С. Н. Азбелев, този популярен и твърде разпространен мотив е основан върху уникален исторически факт: на 15.VI.1389 г., в деня на знаменитата битка между сърби и турци на Косово поле сръбският воин Милош Кобилич (Обилич), промъкнал се до центъра на турското главнокомандуване, смъртно ранява султан Мурад I[45].

Сходни мотиви съдържа и житието на Стефан Неман. Тематично те се отнасят към чудесата на светеца при спасяването на собствения му син от враговете. През 1215 г. византийският деспот Михаил превзема град Скадар. Но внезапната смърт на деспота дава възможност на сръбския крал да възобнови предишните граници. И този факт се интерпретира в религиозна светлина — врагът е победен благодарение на „помощта" на Симеон. „И веднага един от неговите роби, като стана, прониза го с меча си на одъра му и със зла смърт отдаде душата си, за срам на присъствуващите ."[46]

---

[43] Житије Стефана Немање од краља Стефана Првовенчаног, с. 85.

[44] М. Кашанин. Цит. съч., с. 141.

[45] С. Н. Азбелев. Мотивы убиения вражеского царя в былинах и в косовских песнях. — В: Славянский и балканский фольклор. М., 1971, с. 73.

[46] Пак там.

Аналогичен мотив съдържат и песни от косовския цикъл, посветени на народния герой Милош Обилич. Той се промъква в шатрата на султана и убива „светлия цар":

Златан ханџар повадио и њим га је ударио,
И још се је повратио и ногом га притиснуо[47]

Сведения за посоченото историческо събитие откриваме и в „Житието на Стефан Лазаревич" от Константин Костенечки (началото на XV в.)[48]. Сравнението на сходните мотиви в житията и в епоса показва, че освен различните исторически ситуации, герои и обстоятелства, в тях по различен начин се тълкува и постъпката — в епическите произведения съвършено отсъствува религиозното тълкуване на изобразяваните събития. Тук може да се стигне до извода, че мотивът за убиването на вражеския цар, съществуващ още в паметниците от XIII в., вероятно води началото си от сръбския героичен епос на докосовския цикъл и оттам преминава в писмените извори.

Особено внимание трябва да се обърне на типичния за житията на Симеон похват на автора да се обръща към читателите и слушателите с характерни изрази: „пријатели и браћо моја", „вєрүјте ми, о господо и браћо", „И друго дивно чудо чүјте, браћо"[49]. В произведенията на сръбския фолклор твърде често се срещат обръщения към слушателите, които са свойствени в най-голяма степен на епическите песни.

„Стан'те, браћо, да ви чудо кажем!" (Караџић, II, № 15, с. 53)
„Оj, дружино, моја браћо драга!" (Караџић, II, № 15, с. 77)
„Чујете ли, моја браћо драга!" (Караџић, II, № 24, с. 110)".

Обръщението като поетичен похват, използвано както от агиографа, така и от народния певец, засилва емоционалния тон на повествуването, насочва вниманието към изключителността на изобразяваните събития.

Наред с епическите народни песни за Неманичите в сръбския фолклор са се запазили и творби от народната проза, представени от предания, легенди и приказки. Съществуват и т. нар. песни „слави" за Неманичите. Историческите предания отразяват различни периоди от сръбската история и пряко се свързват с имената на Неман и неговите наследници. Тематично отделните предания могат да се групират по следния начин: а) битката на Неман с братята му при Пантин през 1170 г.; б) вътрешнополитическите раздори при наследниците на Неман; в) Стефан Неман и Сава Неманич водят сръбската войска по време на късните феодални войни; г) Неман „спасява" сина си във войната през 1915 г.

Топонимическите предания за Неманичите обясняват названията на манастири и църкви, чието съществуване е свързано с дейността на

---

[47] С. Н. Азбелев. Цит. съч., с. 66.

[48] В. Ягич. Рассуждения южнославянской и русской старины о церковно-славянском языке. Исследования по русскому языку. Т. 1, СПб., 1885 — 1886, с. 366.

[49] Живот Стефана Немање од краља Стефана Првовенчаног, с. 79.

Неман. Друга група предания се отнасят до названията на някои пещери и килии, Попово поле и други местности. Интересна група са преданията за чашата от слонова кост, оставена от самия Симеон. Съществува подробно описание на този знаменит трофей: от вътрешната страна чашата е обкована със сребро и е позлатена, а на външната е изработена идилична картина — Меркурий, Диана и двама пастири, на капака е издълбан герб от слонова кост. Преданието за чашата на Стефан Неман е свързано с Хилендарския манастир, записано е от монасите на манастира и по-късно е разпространено в Сърбия.

Изключително богата фолклорна традиция се развива в продължение на векове за Сава Неманич, чието мирско име е Растко. Тези произведения, чийто жанров състав е твърде разнообразен — епически песни, „слави", предания, легенди, приказки , са свидетелство за необикновената популярност на сръбския народен светец. Фолклорните произведения са събрани и публикувани от С. М. Димитриевич[50].

Важно значение за изучаване на житийно-фолклорните взаимоотношения в литературата, посветена на Неманичите, има въпросът за отражението на някои житийни мотиви в народните произведения за тази старосръбска династия. Житията — както проложните, така също и пространните, несъмнено са оказали влияние върху създаването на нови фолклорни творби. В този аспект трябва да се отбележат мотивите със следната тематика: кръщаването на Стефан Неман, затварянето му в пещера, стълкновението на Неман с братята му при Пантин (Косово), посрещане мощите на свети Симеон. Пряко свързани с влиянието на житията върху народните предания са и произведенията за чудесата в Хилендар, както и легендите и духовните стихове за бягството на Растко в Света гора и неговото замонашване.

И двамата сръбски агиографи пишат, че Неман е кръстен два пъти: от латински архиерей и от сръбски „светител и архиерей". Във фолклора съществува предание, според което Неман приема християнското кръщение през 1143 г. от Рашкия епископ Леонтий в църквата „Свети Петър и Павел"[51]. Интересен е фактът, че сведенията в житията и в преданията не съвпадат. Сава Неманич не посочва църквата, а Стефан Първовенчани не отбелязва името на Рашкия епископ. Пълни данни откриваме единствено в народните произведения. При това, докато в писмените извори е посочено, че Неман е кръстен като младенец, в преданията той е на 40 години, а в действителност през 1143 г. жупанът е бил 30-годишен.

Интересна литературна съдба има и преданието за затварянето на Неман в пещера. За това събитие Сава нищо не споменава. Във второто житие Стефан Първовенчани отделя важно място на тези вътрешнополитически борби: „по дяволско подстрекателство" братята на Неман, разгневени от обстоятелството, че той строи християнски храм, го „хванали, оковали ръцете и краката му във вериги и го хвърлили в

---

[50] С. М. Димитријевић. Свети Сава у народном веровању и предању. Београд, 1926.

[51] А. Ф. Гильфердинг. Собрание сочинений. Т. 3. СПб, 1873, с. 95.

каменна пещера"[52]. Жупанът е избавен от Георги Победоносец, комуто построява храм и го нарича на негово име. За храма и свързаните с него събития руският славист А. Гилфердинг записва няколко предания. „На неголямо разстояние от църквата „Свети Петър и Павел" — пише ученият — се извисява планина, увенчана с голямо здание. Това е манастирът „Свети Георги", „на два стълба", построен от Стефан Неман по обет, даден от него, когато е бил затворен от братята си в „пещера каменна". Народът нарича този манастир „Джурджеви стълбове", и като посочва под църквата пещера, потвърждава, че точно на това място родоначалникът на сръбската държава е бил затворник"[53]. „. . . Вътре в църквата „Джурджеви стълбове" до входа, под мястото, където Неман е бил затворен, е нарисувано огромно изображение на неговия избавител свети Георги на бял кон."[54]

Легендите, преданията и духовните стихове за Георги Победоносец намират изключително широко разпространение не само в сръбското народно творчество, но и в целия славянски фолклор. Създадени под влияние на житието на този християнски мъченик, произведенията за него по своеобразен начин се развиват във фолклора на всяка славянска страна. А. И. Кирпичников откроява съществените особености на фолклорните варианти на мотива за спасителната мисия на Георги Победоносец: „Във всички варианти без изключение мъчителят заповядва да затворят Георги в погреб и да го засипят с пясък. Освободен от висшата воля (много често от Богородица), Егорий се отправя към родината си и построява съборен храм, в който се моли неговата майка София."[55]

В съчинението си Стефан Първовенчани разработва епизода на борбата между Неман и неговите братя край Пантин (Косово). Този епизод е свързан с чудесата, извършени от Георги Победоносец. Когато братята на Неман заедно с наемните войски се отправят към Пантин, той извиква на помощ своя покровител и изпраща един от свещениците си в църквата на „преславния мъченик" да отслужи литургия. В съня му се явява „свети помощник в облекло на воин" и заявява, че идва „на помощ на господина да победи неприятелите си"[56]. Победата на Стефан Неман в тази битка оказва влияние не само върху неговата съдба, но и върху историята на сръбския народ. След събитията той е признат за единствения владетел на сръбските земи. Докато Немановите братя търсят подкрепата на византийците, великият жупан разчита на народните сили и именно там намира активна поддръжка.

Преданията за битката на братята при Пантин получават разпространение сред народа. Някои сюжети е записал А. Гаврилович: „Битката с братята е станала на юг от Звечан, до село Пантин. Сред народа се

---

[52] Живот Стефана Немање од краљаСтефана Првовенчаног, с. 80.

[53] А. Ф. Гильфердинг. Цит. съч., с. 95.

[54] Пак там.

[55] А. И. Кирпичников. Святой Георгий и Егорий Храбрый. СПб., 1879, с. 159.

[56] Живот Стефана Немање од краља Стефана Првовенчаног, с. 82.

разнесла вест за това, че на страната на Неман бил свети Георги."[57]

В сръбското народно творчество съществуват още мотиви и сюжети, разгърнати в предания, легенди, приказки и духовни стихове, отразяващи многостранната дейност на Стефан Неман и неговата прочута династия. С течение на вековете естествено тези народни произведения са претърпели развитие, изменили са се в зависимост от конкретната историческа епоха, но са запазили и художественотворческото отношение на народа към историята, историческите личности и тяхната роля в обществения живот.

В заключение трябва да подчертаем, че в жанрово отношение житията на сръбския владетел от XII и началото на XIII в. Стефан Неман са самобитни и оригинални творби на сръбската средновековна агиография. Съставени според литературната канонична форма, в същото време те бележат редица отстъпления от нея. В тях се съдържат нови моменти от развитието на сръбската житийна литература. Житието на Сава Неманич се отличава с жанрови черти, характерни за монашеското житие, докато съчинението на Стефан Първовенчани носи жанровите белези на типа княжеско житие. Основният обединяващ момент при тях е издигането на култа на Стефан Неман като сръбски народностен светец на основата на прославата на неговата политическа, културна и религиозна дейност. Важно място в цялостното дело на Неман заема създаването на Хилендар и поддържането на литературната дейност в това сръбско книжовно средище на Атон.

Взаимоотношенията на двете жития с народното творчество имат своеобразен характер. Още при създаването на житията сръбските епически песни, преданията и легендите са оказали влияние върху сюжетното повествувание като литературен материал, като извори за живота и делата на светеца. От друга страна, те са въздействували с богатия си арсенал от художествено-поетически средства, с елементи на фолклорния стил. Взаимовръзките между фолклора и литературата през средните векове не са особено активни. Това се отнася и до житията на Стефан Неман. По-силно е влиянието на житийните произведения върху народното съзнание при появата на нови фолклорни творби, съдържащи мотиви и образи от житийното повествувание.

---

[57] А. Гавриловић. Свети Сава. Београд, 1925, с. 12.

Димитринка Димитрова

ТЕМАТА ЗА ПРОИЗХОДА НА ЗЛОТО В СТАРОБЪЛГАРСКАТА АПОКРИФНА ПРОЗА

Старобългарската литература, появила се да отговори на културните нужди на наскоро християнизираната българска държава, се стреми още в периода на своето зараждане да обхване широк кръг от философски, исторически, богослужебни и други въпроси. Възприемането на християнския морал и свързаното с него ново тълкуване на основните нравствени категории налагат превеждането и създаването на произведения, разглеждащи тази проблематика. Това определя и сравнително важното място, отделено в старобългарската литературна традиция на въпросите за същността и произхода на злото. Под влияние на някои юдео-християнски вярвания злото обикновено се персонифицира, а произходът му се свързва с представата за отпадането на един от безплътните служители на бога (управител на един от ангелските чинове). В определени случаи към тази представа се добавят и славянски езически поверия, но се запазва юдео-християнският модел. Същевременно произходът на злото се свързва с прегрешението на Адам и Ева в рая или с братоубийството на Каин, поставящо началото на седемте смъртни гряха. Тези две представи водят началото си от каноничните старозаветни разкази за сътворението на света и за живота на първите хора, но при тяхната извънканонична интерпретация обикновено в тях се включва като подбудител на действието отпадналият ангел, т. е. те се явяват следствие от отпадането на ангела. Поради това няма да бъдат разглеждани в тази статия.

Отражението на представата за отпадането на един от ангелите в старобългарската (или по общо — в старославянската) литературна традиция е разглеждано многократно в научната литература, без да е било предмет на цялостно самостоятелно проучване. И. Я. Порфириев проследява разпространението на някои източни учения за ангелите и отражението им върху апокрифите, познати в старославянски преводи[1]. Конкретно на причините за отпадането на част от ангелите той отделя по-малко внимание, спирайки се на мястото им в официалната християнска литература и в определени неофициални и апокрифни произведения[2]. А. Н. Веселовски само отбелязва тази представа,

[1] И. Я. Порфирьев, Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событях, Казань, 1872, 29 — 30; 36 — 37; 134 — 135.

[2] И. Я. Порфирьев, Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событях по рукописям Соловецкой библиотеки. — Сборник отделения русского языка и словесности ИАН (СБОРЯС), т. 17, 1877 г., 2 — 31.

доколкото тя има отношение към славянската космогония, без да проследява нейното развитие и разпространение[3]. В първоначалния план на М. И. Соколов за изследване на Книга за светите тайни Енохови е била определена самостоятелна глава, посветена на отпадането на ангела[4], но за съжаление замисълът остава неосъществен. Йордан Иванов търси паралели между откъсите, отразяващи разглежданата представа, от Книга на пророк Исай (гл. 14, ст. 13 — 14), Историческата палея и Разказ за отпадането на ангелите с оглед уточняването на изворите на Тайната книга[5]. Е. Турдеану се спира на някои особености на мита за Сатанаил и на връзката му с определени богомилски представи[6]. М. Бранд разглежда въпроса за отпадането на ангела от неговата философска и общокултурна страна, търсейки първоизточниците на някои елементи на богомилската идеология[7]. От подобен характер са и бележките на Д. Ангелов, който търси корените на представата в каноничната и официалната литература, без да се спира на мястото ѝ в неофициалните и апокрифни произведения извън Тайната книга[8]. Многообразието в отражението на представата за отпадането на ангела в старобългарската апокрифна традиция е отбелязано от Д. Петканова, която изброява четири нейни разновидности в подкрепа на разсъжденията си за образуване на варианти към определен мотив[9]. Отпадането на Сатанаил е предмет на самостоятелно проучване в статията на Х. Гейлорд. Той разглежда откъс от една от редакциите на Откровение Варухово с оглед връзката му с Книга за Енох, Тълковната и Историческата палеи, Корана, латинската разновидност на апокрифа за Адам и Ева и някои арменски, арабски и други текстове, без да проследява пълно славянската традиция[10].

Както се вижда от направения преглед на изследванията, до този момент представата за отпадането на ангела е разглеждана частично, предимно като допълнение или илюстрация при проучването на други въпроси на старобългарската литература и култура. Поради това сравнително цялостно ще се проследи разпространението на тази представа главно в старобългарската апокрифна традиция, като ще се използуват и някои произведения от официалната литература. Частично ще бъдат засегнати и развитието на представата в рамките на сюжетите на отделните произведения и взаимното им влияние при оформянето

---

[3] А. Н. Веселовский. Разыскания в области русского духовнаго стиха, X. — Записки ИАН, т. 45, 1883, 396 — 398; ч. XI, вып. V, СПб. 1889, 1 — 116.

[4] М. И. Соколов. Славянская книга Еноха праведного. М., 1910, с. 5.

[5] Й. Иванов. Богомилски книги и легенди. С., 1925, с. 69.

[6] E. Turdeanu. Apocriphes bogomiles et apocriphes pseudobogomiles. — Revue de l'histoire des religiones, t. 138, No 1, 1952, 38 — 47.

[7] M. Brandt. Utjekaji patristike u ranom bogomilstvu i islamu. — Rad Jugosl. akad. znatnosti i umjetnosti, No 330, 1962, 57 — 83.

[8] Д. Ангелов. Богомилството в България. С., 1969, 175 — 170, бел. № 18, 19.

[9] Д. Петканова. Апокрифна литература и фолклор. С., 1978, с. 69.

[10] H. Gaylord. How Satanael lost hist "el".— Journal of jewish studies, t. 33, 1982, No 1 — 2, 303 — 309.

на съответните редакции. Специално внимание ще бъде отделено на вариантното разнообразие в отражението на представата, като ще бъде направен опит за установяване на произхода на някои от вариантите.

Представата за отпадането на ангела ще бъде разгледана въз основа на текстовете на следните достъпни ми в момента произведения и редакции на произведения:

1. *Книга на пророк Исай* — Библия. С., 1925 , 813 — 870; Паримиен текст към служба за деня на безплътните сили. — Миней № 897, НБКМ, препис от XIV в., л. 57б.

2. *За дяволите.* — В: Богословие на Йоан Дамаскин, превод на Йоан Екзарх. Des Hl. Joannes von Damaskus „Εκθεσις ακριβης τῶς ορθοδοξου πιστεως" in der Übersetzung des Exarchen Joannes, herausgegeben von L. Sadnik. — Monumenta linguae slavicae dialekti veteris, t. XIV (V, 2), 1981, 16 — 18.

3. *Слово за архангел Михаил и Гавраил от Кл. Охридски* — К л. О х р и д с к и. Събрани съчинения. Т. 1. С., 1977, с. 281.

4. *Книга за светите тайни Енохови* — М. И. С о к о л о в. Славянская книга Еноха праведнаго. М., 1910, 1 — 80; превод — Стара българска литература. Т. 1. Апокрифи. С., 1981, 49 — 63.

5. *Тайна книга на богомилите* — Д. А н г е л о в, Б. П р и м о в, Г. Б а т а к л и е в. Богомилството в България, Византия и Западна Европа в извори. С., 1967, 99 — 107.

6. *Тивериадского море* — (първа редакция) — Й. И в а н о в. Богомилски книги и легенди. С., 1925, с. 290 — 294; превод — Стара българска литература. Т. 1., 31 — 34.

7. *Тивериадского море* — (втора редакция) — Й. И в а н о в. Богомилски книги и легенди, 294 — 299.

8. *Тивериадского море* — (трета редакция) — Й. И в а н о в. Богомилски книги и легенди, 299 — 301.

9. *Разказ за отпадането на ангелите* — И. Я. П о р ф и р ь е в. Апокрифические сказания о вехтозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки. — В: СбОРЯС, т. 17, 1877, 86 — 87.

10. *Историческа палея* — А. П о п о в. Книга бытия небеси и земли (Палея историческая). М., 1881, 1 — 172; Сътворение на света, 1 — 7.

11. *Тълковна палея.* — Палея толковая, труд учеников Тихонравова. М., 1892, 37 — 39.

12. *Разказ за съдбата на човека* — Б. А н г е л о в. Разказ за съдбата на човека. — Известия на Института за литература, т. IX, 1960, 257 — 268.

13. *Проложен текст отСлужба за Деня на безплътните сили 8 ноември* — Миней № 897 от НБКМ, л. 160б — 161б.

14. *Въпроси за княз Антиох и отговори на Атанасий Александрийски* — И. Я. П о р ф и р ь е в. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки. — В: СбОРЯС, т. 52, 1890.

15. *Сказание от Битието* — Беловски сборник, собственост на протойерей Д. Константинов от с. Голямо Белово, XVII — XVIII в.

16. *Начало на света* — Й. Иванов. Богомилски книги и легенди, 322 — 323.

17. *Спор на Христос с дявола* — Й. Иванов. Богомилски книги и легенди, 249 — 253; превод — Стара българска литература. Т. 1, 173 — 176.

18. *Борба на архангел Михаил със Сатанаил* (първа редакция) — А. Милтенова. Апокрифът за борбата на архангел Михаил със Сатанаил в две редакции. — Старобългарска литература, 9, 99 — 105; превод — Стара българска литература. Т. 1, 41 — 48.

19. *Борба на архангел Михаил със Сатанаил* (втора редакция). — А. Милтенова. Апокрифът за борбата. . ., 106 — 113.

20. *Житие на св. Георги* — Сборник № 53 от НБ — Белград, XVI в.[11]

21. *Слово за кръстното дърво* (първа редакция) — А. Милтенова. Текстологически наблюдения върху два апокрифа. — Старобългарска литература, № 11, 1982, 50 — 55.

22. *Слово за кръстното дърво* (втора редакция) — Н. С. Тихонравов. Памятники отреченной русской литературы. Т. 1. СПб., 1863, 305 — 308, 308 — 313; превод — Стара българска литература. Т. 1, 169 — 173.

23. *Слово за кръстното дърво* — препис от сборник № 684 от НБКМ, XVII в., л. 222а — 224а.

24. *Разумник* — Й. Иванов. Богомилски книги и легенди, 335 — 340.

25. *Откровение Варухово* (първа редакция) — Й. Иванов. Богомилски книги и легенди, 193 — 200; превод — Стара българска литература, т. 1, 71 — 76.

26. *Откровение Варухово* (Барсов препис) — М. И. Соколов. Славянская книга Варух. — В: Древности. Труды славянской комиссии. М., 1907, 224 — 226.

27. *Откровение Варухово* (Тихонравов препис) — Н. С. Тихонравов. Апокрифические сказания. — В: СбОРЯС т. 58, № 4, 1894, 48 — 54.

28. *За всички неща* — Н. С. Тихонравов. Памятники отреченной русской литературы. Т. 2. СПб, 1863, 347 — 350.

В изброените текстове представата за отпадането на ангела е разкрита в рамките на сравнително самостойни епизоди, свързани по определен начин с останалите части на произведенията. Това се обуславя от характера на сюжетостроенето в старобългарската литературна традиция, където всяко литературно произведение се изгражда от относително самостойни епизоди (фрагменти)[12]. Тези епизоди от своя страна също подлежат на деление и съдържат своите епизодични единици (прозаични строфи)[13]. Тези термини се прилагат главно при

---

[11] Микрофилмът с посочения препис на житието ми бе предоставен от А. Милтенова, за което й изказвам благодарност.

[12] Виж по-подробно: Д. Петканова, Апокрифна литература и фолклор, 41 — 44; К р. Станчев. Поетика на старобългарската литература. С., 1982, 76 — 81.

[13] Пак там.

разглеждането на конкретни произведения в конкретни редакции. Когато става въпрос за фабулна общност на група от произведения, обикновено се използуват понятията мотив[14] или устойчива ситуативна формула[15]. С цел обединяването на двете понятия и с оглед особеностите на изследвания материал в статията ще се използуват термините *ситуация* — за определяне обобщението на фабулно равнище на отделните епизоди, отразяващи една и съща представа, *ситуативна единица* — за частите, които изграждат съответната ситуация и имат своята относителна обособеност, и *елемент на ситуативната единица* — за най-малките семантични звена, изграждащи ситуативната единица и определящи нейните особености. Същевременно всяка една ситуативна единица е инвариантна и се реализира на равнището на сюжета на съответните произведения чрез своите варианти, а в рамките на епизода на конкретно произведение в конкретна редакция — от съответната епизодична единица.

Приложени към конкретния материал, тези термини биха имали следния вид:

Ситуация — *'Отпадане на ангела'*

Ситуативни единици:

1. 'Противопоставяне на един от служителите на бога на своя господар'

2. 'Борба между верния и неверния служител'.

3. 'Наказание на неверния служител'.

Елементи на ситуативните единици:

1.а. 'Положение на ангела преди противопоставянето'.

1.б. 'Име на противопоставилия се ангел'.

1.в. 'Причини за противопоставянето'.

1.г. 'Цел на противопоставянето'.

1.д. 'Откриване на противопоставянето'.

2.а. 'Положение и име на верния ангел'.

2.б. 'Причина за включването му в действие'.

2.в. 'Степени на борбата'.

2.г. 'Победа на верния ангел'.

3.а. 'Изпълнител на наказанието'.

3.б. 'Съдба на чина, подвластен на отпадналия ангел'.

3.в. 'Място на пребиваване на отпадналите'.

Така изброените ситуативни единици се представят в конкретните епизоди чрез следните варианти:

1. 'Противопоставяне на един от служителите на бога на своя господар'.

1.А. 'Промяна на първоначалната същност на един от ангелите'.

1.Б. 'Замисъл на един от служителите на бога да постави престола си над облаците'.

1.В. 'Един от ангелите поставя престола си над облаците'.

---

[14] Д. П е т к а н о в а. Апокрифна литература и фолклор, 69 — 70.

[15] О. В. Т в о р о г о в. Задачи изучения устойчивых литературных формул Древней Русси. — ТОДРЛ, т. 20, с. 32; К р. С т а н ч е в. Поетика, . ., 138 — 140.

1.Г. 'Нежелание на един от служителите на бога да се поклони на човека'.

1.Д. 'Кражба на семена по време на саденето на рая'.

1.Е. 'Бунтуване на ангелите и намаляване на данъците'.

1.Ж. 'Кражба на символите на божествената власт'.

1.З. 'Посаждане на лозата — дърво на греха'.

2. Борба между верния и неверния служител'.

2.А. 'Михаил побеждава, след като бог променя мощта на двамата служители и снема знака на божествеността от неверния'.

2.Б. 'Михаил надхитря Сатанаил'.

2.В. Михаил побеждава преследващия го Сатанаил след молитва'.

3. 'Наказание на неверния служител'.

3.А. 'Михаил изгонва неверния служител по заповед на бога'.

3.Б. 'Михаил изгонва неверния служител по своя инициатива'.

3.В. 'Бог изгонва неверния служител'.

3.Г. 'Бог променя външния вид на отпадналия ангел'.

3.Д. 'Бог отнема част от силата на отпадналия ангел'.

3.Е. 'Посаденото скришом дърво изгонва посадилия го Сатанаил'.

Това многообразие създава възможност за комбинация между отделните варианти на различните ситуативни единици или между определени варианти на една и съща ситуативна единица. Същевременно могат да се изпуснат определени елементи на дадена ситуативна единица, само да се маркира ситуативната единица или дори да се изключи от рамките на конкретния епизод. Това най-добре проличава от приложената таблица[16]. Същността на общите моменти и на разликите между епизодите от различни произведения или от редакциите на едно и също произведение е интересна, от една страна, за проследяване развитието на разглежданата представа в определена група текстове, и, от друга — за изследване спецификата на съответните художествени произведения. Поради това ще бъдат отбелязани връзките и взаимната обусловеност на разглежданите епизоди с други епизоди от съответните произведения.

От трите единици, изграждащи ситуацията 'Отпадане на ангела', главно, определящо значение има първата — 'Противопоставяне на един от служителите на бога на своя господар'. Останалите две са следствие от нея, поради което невинаги са развити цялостно или дори се изпускат. Това определя централното място на първата ситуативна единица в изследването, като останалите две ще бъдат засегнати само с оглед на ролята им за оформянето на съответните епизоди.

* * *

Първият от посочените варианти на 'противопоставянето на един от служителите на бога на своя господар' — 'Промяна на първоначалната същност на един от ангелите' (1.А) — прониква най-рано в старобългарската литературна традиция. Той е използуван от Йоан Дамаскин

---

[16] Виж приложение № 1.

при обяснението му за произхода на дяволите и преминава в старобългарската литература чрез превода на Богословието, направен от Йоан Екзарх. Същият вариант е използуван при разкриване на чудесата на архангел Михаил в Похвално слово за архангел Михаил и Гавраил от Климент Охридски и от автора на Тълковната палея като допълнително тълкуване на причините за отпадането на Сатанаил (виж приложението № 3, 11). При това в трите посочени откъса се наблюдава голяма близост на текстовете, поради което може да се допусне, че вторият и третият са оформени под влияние на първия.

В този вариант липсва изразена събитийност, той е по-скоро обяснение на християнското учение за злото и не се разпространява в старобългарската апокрифна традиция.

* * *

Относително най-широко застъпен в старобългарската апокрифна проза е вторият вариант (1.Б) — 'Замисъл на един от служителите да постави престола си над облаците'. Тази популярност се обяснява с факта, че негов първоизточник е откъсът от Книга на пророк Исай (гл. 14, ст. 12 — 15) за отпадането на Деница. Той е използуван в 14 от разглежданите произведения и редакции на произведения, като в 12 от съответните епизоди има основно значение и само в два изпълнява допълнителна функция (Борба на архангел Михаил със Сатанаил, първа редакция, № 17 и Откровение Варухово, Тихонравов препис, № 27). За разлика от вариант 1.А тук се уточнява същността на промяната, настъпила у съответния служител — замисля да създаде собствено господство. Мястото, което служителят заема преди зараждането на замисъла, е управител на един от ангелските чинове или на цялото небесно войнство. В Тайната книга (№ 5) той е строител на всички неща и подражател на бог-отец, а в Тивериадското море (№ 6,7, 8) му се приписва конкретна космогонична дейност — помага на бога при създаването на земята и сътворява своите ангели. Причините, породил противопоставянето, обикновено са завист към бога за неговата слава (Тайна книга на богомилите, № 5; Тивериадското море, първа редакция, № 6 и Разказ за съдбата на човека, № 12), харесване на небето и земята като място за самостоятелно владение (Разказ за отпадането на ангелите, № 9; Историческа палея, № 10 и Тълковна палея, № 11), възгордяване на служителя (Проложен текст, № 13 и Въпроси на княз Антиох, № 14), или обида от принизяването му спрямо по-несъвършения от него човек (Борба на архангел Михаил със Сатанаил, първа редакция, № 18 и Откровение Варухово, Тихонравов препис, № 27). Случаят, в който противопоставянето идва в резултат от осъзнаването на собствените сили (Тивериадското море, втора редакция, № 7), е съчетан с реакцията на героя след наказанието му — решение да седне в дома на Яков и да бъде славен от хората. Причина за противопоставянето не е посочена в три откъса (от Книга за светите тайни Енохови № 4, Тивериадското море, трета редакция, № 8 и Сказание от Битието, № 15). Разнообразието в изброените причини е свидетелство за различ-

ната интерпретация на варианта във всеки конкретен епизод. Наред с показването на зараждането на пороци, несъвместими с християнския морал, и заклеймяването чрез това на неверния служител, се прави опит и за своеобразно оправдание на непокорния ангел, който е подмамен от красотата на видимия свят, или дори обиден, унизен от бога.

За разлика от трактовката на причините, породили замисъла, целта, която героят си поставя в него, е почти една и съща за всички използувани текстове — да стане подобен или дори равен на бога. Това единство се определя от същността на замисъла — героят мечтае за свое владение, но мечтата му не е оригинално замислена, а е подражание на една съществуваща вече действителност. Допълнение към тази цел е желанието за творческа дейност, характерно за Тайната книга и за първа редакция на Борба на архангел Михаил със Сатанаил, което желание в определен момент, различен за двете произведения, се осъществява.

Интерес предизвиква името на неверния служител: Сатанаил — сатана, характерно за по-голямата част от разглежданите епизоди (само във Въпроси на княз Антиох то е заменено с по-общоприетото — дявол, а в Историческата палея и в Проложния текст името изобщо не се споменава). Названието сатана има своите съответствия в някои библейски текстове, където се явява като символ на божия гняв (Паралипомен, гл. 21, ст. 1) или като зъл дух (Евангелие от Лука, гл. 10, ст. 18; Откровение на Йоан, гл. 20, ст. 2 и др.). Разликата между двете форми Сатанаил — сатана е обяснена в Тивериадското море, първа редакция,и Разказ за отпадането на ангелите в рамките на откъсите, разглеждащи борбата между верния и неверния служител, като самото обяснение и в двата случая е едно и също[17] — бог отнема частицата „ил" от Сатанаил, с което снема от него символа на божествеността, и я дава на верния си ангел Михе, който става Михаил. Тази представа възхожда към значението на частицата „eb" в библийския език, където тя е символ на бога, на божественото[18].

В някои от споменатите вече епизоди е налице употреба на други варианти на представата за противопоставянето наред с варианта за замисъла на един от ангелите да постави престола си над облаците, който в едни случаи е основен, а в други допълнителен. В Тайната книга решението на сатаната е последвано от действията му за спечелване на привърженици сред ангелите, т. е. употребен е вариант 1Е — 'бунтуване на ангелите и намаляване на данъците им'. Този вариант е характерен единствено за посоченото произведение и обикновено се обяснява със социалната страна на богомилското учение[19]. Негов първоизточник е притчата за неверния управител от Евангелието на Лука (гл. 16, ст. 1 — 8), като са спазени същността на дължимото

---

[17] Между тези две произведения се наблюдават и други паралели, поради което може да се допусне наличието на общ първоизточник или дори взаимно влияние.

[18] По този въпрос вж. по-подробно E. T u r d e a n u. Цит. съч., 22 — 52, както и Мифы народов мира. Т. 2. М., 1982, с. 413.

[19] Д. А н г е л о в. Богомилството. . ., 170 — 171.

(сто делви или мери масло и сто делви или мери жито) и степента на намаляването (маслото — наполовина, а житото — на осемдесет делви или мери). Интерпретацията на това събитие обаче в Тайната книга съществено се различава от тази в Евангелието на Лука — сатаната е наказан за своето деяние, докато неверният управител е похвален за съобразителността си. Причините за деянието също са различни — сатаната замисля създаването на свое господарство, а управителят се страхува от изобличение. Остава обща целта — и в двата случая подбудителят цели спечелване на привърженици.

В Разказ за отпадането на ангелите замисълът на Сатанаил се осъществява — той поставя престола си над облаците, след което е наказан. Този вариант е характерен и за двете редакции на Борба на архангел Михаил със Сатанаил, а в Тайната Книга следва описанието на наказанието. Той не се среща самостоятелно, а обикновено е следствие от замисъла (изключение прави само втората редакция на Борба на архангел Михаил със Сатанаил, № 19, където замисълът не е включен в повествуването, но се подразбира). Откъсите от Тайната книга и от Борба на архангел Михаил със Сатанаил разкриват подробно не само установяването на престола, но и творческата дейност на неверния служител, като между тях независимо от някои основни разлики се наблюдават и общи места. Това най-добре проличава от таблица 1.

Таблица 1

Показатели	Тайна книга на богомилите	Борба на архангел Михаил със Сатанаил
Време на творческа дейност	след като е победен и прогонен в резултат на божията милост	след напускането на небето преди борбата
Състояние на света с оглед творческата дейност на бога преди началото на творческата дейност на неверния служител	сътворени са небесата, земята, която е покрита с води и огнената геена	творческият процес на бога е приключен; сътворен е човекът
Същност на творческата дейност на неверния служител	сътворява целия видим свят, вкл. и човека	сътворява свое небе слънце, луна и звезди
Отношение към природните стихии	сътворява ги	освобождава ги
Произход на подвластните му сили	ангели от петте небеса, отпаднали заедно с него и допълнително сътворено от него небесно войнство	ангели от подвластния му чин, последвали го на земята

От направените съпоставки става ясно, че да се търси пряка връзка между двете произведения е пресилено. Представите, отразени в тях, се различават по своя характер. Това се обуславя от различното място, което двата откъса заемат в развитието на повествуването на съответните произведения. В Тайната книга разказът за космогонич-

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

ната дейност на сатаната има решаващо значение за по-нататъшната съдба на света, докато в Борба на архангел Михаил със Сатанаил той играе известна роля единствено в съдбата на Сатанаил. Наблюдават се известни влияния — например свързването на неверния служител с природните стихии, космогоничната дейност на Сатанаил и др., но те са косвени влияния на определени богомилски представи подобно цитираното вече решение на отпадналия ангел от втора редакция на Тивериадското море[20].

В Историческата палея и във Въпроси на княз Антиох наред с употребата на варианта за замисъла на един от ангелите да постави престола си над облаците е отречен варианта за 'нежеланието на един от безплътните служители на бога да се поклони на човека'. Това е своеобразно свидетелство за широкото разпространение на този вариант (1.Г.) в апокрифната традиция, което налага отричането му в споменатите неапокрифни произведения. Същевременно това съчетание се среща в първа редакция на Борба на архангел Михаил със Сатанаил и в Тихонравовия препис на Откровение Варухово, като в тях двата варианта са положително употребени. В тези случаи основен е вариантът за нежеланието, а замисълът е резултат от обидата.

Вариантът за 'замисъла на един от ангелите да постави престола си над облаците' е характерен за епизоди от произведения или за части на произведения, имащи космогоничен характер (изключение прави само Проложния текст). Това определя означаването на мястото на съответните откъси в цялостния космогоничен разказ. Обикновено служителят замисля своето дело след създаването на ангелите (Книга за Енох, трите редакции на Тивериадското море, Разказ за съдбата на човека) или по-общо — след създаването на небесния свят (Разказ за отпадането на ангелите, Историческа палея, Тълковна палея). Във Въпроси на княз Антиох се уточнява, че отпадането е станало преди създаването на човека, а в сказание от Битието моментът се определя „преди раждането на ангелите", но трябва също да се разбира „преди раждането на човека", тъй като тук вероятно е налице грешка на преписвача. В първата редакция на Тивериадското море епизодът за отпадането предшествува епизода за сътворението на човека. От това изброяване може да се извлече известна закономерност — тогава, когато вариантът за замисъла е основен за съответния епизод, той е междинен момент от космогоничната дейност. В двата случая, когато той е резултат от нежеланието да се поклони на човека, този момент е различен, тъй като се определя от основния за епизода вариант.

* * *

Вариантът за 'нежеланието на един от служителите на бога да се поклони на сътворения в шестия ден човек' прониква в старобългарската литература главно чрез превода на определени апокрифи,

---

[20] Това решение поражда асоциация за богомилското твърдение, че старозаветният бог (т. е. богът на Яков) е отпадналият сатана.

като получава сравнително широко разпространение. Свидетелство за това е двустранното му използуване в литературната традиция — наред с положителния смисъл на употреба в откъсите, където има основно значение (напр. посочените вече случаи от Историческата палея и Разказ за съдбата на човека, а също така и апокрифа За всички неща). Този вариант няма пряко съответствие в каноничните книги, но в основата му стои представата за човека като венец на природата (Битие, гл. 1, ст. 21; гл. 2, ст. 7), както и погрешното тълкуване на откъса от посланието към Евреите (гл. 1, ст. 6), който откъс вместо към Исус се отнася към Адам. Същевременно вариантът за нежеланието е бил включван в други неканонични юдейски, юдео-християнски и средноазиатски произведения[21], както и в мюсюлманския коран[22].

'Нежеланието на един от служителите на бога да се поклони на човека' е употребено самостоятелно, без съчетаване с други варианти на противопоставянето само в две произведения (Спор на Христос с дявола, № 17, и Житие на св. Георги[23], № 20). И в двата случая епизодите, отразяващи ситуацията отпадане на ангела са част от творби с биографичен характер. Основна тема в тях е борбата на доброто или на правата вяра срещу злото в лицето на дявола или на езичниците. Поради това тези епизоди целят да обяснят началото на тази борба и произлизащата от него вражда към хората и включват само противопоставянето и наказанието на неверния служител. Името на този служител е дадено най-общо — в Спор на Христос с дявола — дявол, а в Житие на св. Георги — зъл дух. В първото произведение причината за противопоставянето не е посочена, а във второто тя се изразява в съзнанието на неверния служител за разликата между произхода на човека, сътворен от пръст, и неговия произход от пламък. В момента на противопоставянето служителят не си поставя каквито и да било цели, а наказанието е отбелязано накратко — за проявеното нежелание той е прогонен от небето.

В останалите случаи, където разглежданият вариант е употребен в положителен смисъл, е налице съчетаването му с други варианти на

---

21 Я. И. Порфирьев. Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях. Казань 1872, 35 — 37; E. Turdeanu. Цит. съч., 38 — 47; M. Brandt. Цит. съч., 57 — 67; Мифы народов мира. Т. 2, с. 186.

22 Коран. М., 1963 (превод на руски), гл. 2, ст. 32, с. 18; гл. 7, ст. 10 — 12, с. 122; гл. 15, ст. 29 — 44, 264 — 266; E. Turdeanu. Цит. съч., 38 — 47; M. Brandt. Цит. съч., 57 — 67.

23 За съжаление редакциите на апокрифното житие на св. Георги и отношението им към гръцкия текст не са проучени, поради което не могат да се правят изводи за времето на включването на разглеждания епизод в произведението. Засега ми е известен само посоченият препис от редакцията, включваща ситуацията „Отпадане на ангела". Сборникът, в който той е включен, е отнесен от А. Милтенова към III, смесен тип сборници, съставен от произведения от първа и втора редакция (А. Милтенова. Към характеристиката на българската литература от периода на турското робство. Дисертация, ползувана в ръкопис, 189 — 191). Тъй като това житие в сборниците от I тип е представено в друга редакция, която условно може да се приеме за първа, би могло да се предположи, че разглежданият епизод е включен при редактирането му на славянска почва.

противопоставянето, като той остава основен за откъсите. Това позволява по-цялостно развитие на действието в съответните епизоди. В двете редакции на Борба на архангел Михаил със Сатанаил (№ 18,19) причината за противопоставянето е славата, която е дадена от бога на човека; целта в първа редакция се изразява в замисъла на Сатанаил да постави престола си над облаците и кражбата на символите на божествената власт (варианти 1.Б. и 1.Ж.), а във втора редакция — само втория вариант (1.Ж.). Резултатът от противопоставянето и в двете редакции на произведението е осъществяването на замисъла — Сатанаил поставя престола си над облаците и дори създава своя малък свят. Така вариантът за нежеланието на един от божите служители да се поклони на човека обединява около себе си останалите варианти като по този начин ситуативната единица 'Противопоставяне на един от служителите на бога на своя господар' е изяснена цялостно. Същевременно е променена схемата ѝ в сравнение с откъсите, имащи в основата си вариант 1.Б. (за замисъла) — докато в тях резултат от противопоставянето е откриването на замисъла, то в откъса от Борба на архангел Михаил със Сатанаил резултатът е в осъществяването на замисъла, а прозрението на бога се отнася към следващия епизод и е елемент на друга ситуативна единица. Разглежданият откъс е поместен в произведение с космогоничен характер, изпълнява ролята на експозиция в сюжетното му развитие и цели обяснение на причините за борбата между Михаил и Сатанаил. Поради това важно място в него заема вариантът за 'кражбата на символите на божествената власт', характерен единствено за това произведение. Той не е свързан с библейската проблематика, а по-скоро с някои приказни мотиви, в които лъжегероят отнема или открадва предмети, принадлежащи на героя, след което е изобличен и наказан, а предметите се връщат на законния им притежател[24]. Тук като паралел ще бъде разгледана приказката за изкусния стрелец, в която господарят отнема от своя роб, изкусния стрелец (станал с помощта на сребърния елен царски зет) вълшебната му сабя и лъка. След като сам става царски зет, вредителят заповядва да хвърлят героя в морето. В резултат на редица щастливи превъплъщения героят във вид на патица успява да подмами своя враг в езерото, след което успява отново да вземе принадлежащите му вещи, а лъжегероят се удавя. Разбира се, паралелите са далечни, но и в двата случая присъствуват следните основни за сюжетното развитие представи:

1. Отнемане на символи на власт и сила.
2. Стремеж да се върнат отнетите неща.
3. Възвръщане на отнетите неща чрез измама.

При това в крайната представа присъствува езерото, в което се удавя вредителят или се забавя Сатанаил[25]. Особено интересно е прос-

---

[24] Вж. Българско народно творчество. Т. 9. С., 1963, приказката за неродена мома, 297 — 307 и посочените варианти към нея, 510 — 511 и приказката за изкусния стрелец, 334 — 339.

[25] Представата за гмуркането в езерото е разглеждана многократно. Вж. А. Н. Веселовский. Разыскания, ч. X; М. Драгоманов. Забележки вър-

ледяването на генеалогията на тези представи, но това не е предмет на тази работа.

'Кражбата на символите на божествената власт', независимо че не е основен вариант при изясняването на противопоставянето, предпоставя включването и развитието в произведението на редица допълнителни представи: за лъжата на Михаил, за гмуркането в езерото и др. Независимо от този вариант се включват представите за причината за смъртта, за края на света, както и описанията на външния вид на Михаил и Сатанаил. По-специално място заема борбата между верния и неверния служител, представена чрез два варианта — Михаил надхитря Сатанаил (З.Б.) и Михаил побеждава преследващия го Сатанаил след молитва (З.В.). Михаил е един от четиримата архангели и първият в царството на единородния божи син. Той се включва в борбата по заповед на бога, целейки да върне на своя господар откраднатите символи на властта. Двата варианта отразяват двете степени на борбата като резултат от първата степен е отнемането на крадените вещи, а от втората степен — отнемане на част от силата на Сатанаил вследствие на удара, нанесен му от архангел Михаил. Това наказание изпълнява ролята на развръзка в сюжетното развитие. Така ситуацията Отпадане на ангела се развива в самостоятелно произведение, включвайки някои допълнителни представи.

Интерес представляват и откъсите от посочените преписи на Откровение Варухово[26]. В т. нар. първа редакция (№ 25) е засегната само представата за посаждането на лозата и изливането на греховната похот върху Ева (вариант 1.3)[27], която не изяснява цялостно ситуацията Отпадане на ангела, а цели да обясни грехопадението на Адам и Ева. В останалите два преписа се включва допълнително вариантът за нежеланието, който става основен за съответните откъси. Така допълнително се обяснява защо именно лозата е станала дърво на греха (тъй като ангелът, който я е посадил, не се е подчинил на заповедта на бога). Пълно развитие на ситуацията се наблюдава в Тихонравовия препис (№ 27), където причината за противопоставянето е 'нежеланието на Сатанаил да се поклони на кал и тиня', а цел — 'замисълът да постави престола си над облаците и да стане равен на бога'. Тъй като Барсовият и Тихонравовият препис са вероятно по-късни преработки

ху славянските религиозно-етически легенди. II. Дуалистически миротворение. — СНУНК, т. 10, 1894, 10 — 20; Я. П о л а к о в а. Материалы о развитии дуалистических народных сказок у славян. — Slavia, 34, Praha, 1965, 436 — 468. В посочените изследвания обаче не е обръщано внимание на цялостното развитие на фабулата, включващо отнемането на определени вещи и връщането им обратно на притежателя им.

[26] Тъй като все още не са окончателно уточнени редакциите на произведението, терминът редакция ще бъде използуван само за първия препис, а останалите ще носят названията си на преписи.

[27] На представата за посаждането на лозата и за свързването ис други варианти на противопоставянето се спират и E. B r a n d t. Цит. съч., 178 — 181 и H. G a i l o r d. Цит. съч.

на апокрифа[28], правени на славянска почва, в тях най-ярко е изразен стремежът към пълнота на сведенията и към вътрешно обособяване на отделните епизоди. Добавянето на нови варианти на противопоставянето и включването на вариант 3.Б. на наказанието (бог изгонва неверния служител) целят изясняването на ситуацията 'Отпадане на ангела', която само е набелязана в първата редакция. Като цяло частта от Откровение Варухово, включваща отговор на въпроса, „Господарю, покажи ми дървото, на което змията прелъсти Ева, тя сама яде и даде Адаму и заради това господ я изгони от рая!"[29] има космогоничен характер. Включването ѝ в произведението вероятно е станало след първоначалното оформяне на сюжета му, тъй като в известна степен нарушава първичната сюжетна линия. Независимо от това тази част не е напълно чужда на тематиката на Откровение Варухово, където се засягат и други космогонични и религиозно-исторически въпроси (напр. защо луната е по-бледа от слънцето, защо бог е сътворил змията, изпиваща част от морето, защо са наказани хората от първите две небеса и др.). Трябва да се отбележи обаче, че докато посочените въпроси са предизвикани от конкретни картини и ситуации, наблюдавани от Варух по време на пътешествието му по небесата, то въпросът за грехопадението на Адам и Ева е поставен без конкретен повод.

* * *

Вариантът 'кражба на семена по време на саденето на рая' засега е известен само в българската разновидност на Слово за кръстното дърво, приписвано от Григорий Богослов и в един тип въпроси и отговори, известен под името Разумник, който вероятно е компилиран на българска почва. Между епизодите от различните редакции на двете произведения има известни разлики. Така например в Разумника (№ 24) реакцията на бога е Ти крадеши ѿ мене, да бѫдеть тебѣ на прогнание [30], а в първата редакция на Слово за кръстното дърво (№ 21) — Тогда гь дхъ свои посади вънатрѣ и рѣ: Съ ибо тѣло мое и дхъ мои и бѫдет на прогнание діаволѫ, а ѵлкѡ весе-лие [31]. Епизодите от Слово за кръстното дърво включват повече подробности (напр. представата за сътворението на човека (№21), за съдбата на дървото след грехопадението и др.). Същевременно текстът търпи известни промени — във втора и трета редакция е уточнено, че Сатанаил е бил единствен свидетел на засаждането

---

[28] По-различно мнение относно произхода на текста от Тихонравовия препис изказва Х. Гейлорд (H. Gaylord) в цитираната статия, но с оглед известните им преписи от славянската традиция засега приемам изказаната хипотеза като по-вероятна.

[29] Стара българска литература. Т. 1, с. 73.

[30] Й. Иванов. Цит. съч., с. 280.

[31] А. Милтенова. Текстологически наблюдения. . ., с. 51.

на рая, като е изпаднала представата за сътворението на човека, а в преписа от сборник № 684 е изяснена целта на кражбата — Самоил желае да си насади свой рай. Текстът на Разумника остава смислово непроменен и се отличава с по-голяма краткост. Във всички разглеждани епизоди не се посочва причината, подтикнала неверния служител към кражба, а целта е само набелязана в съобщението за тайното посаждане на семената (изключение прави само преписът от сб. №684 — 23). Представите, които съпровождат варианта за 'кражба на семената' са свързани със засаждането на рая, с вселяването на божия дух в посаденото от Сатанаил дърво и др. Интересен е вариантът на наказанието 'посаденото скришом дърво изгонва неверния служител',(З.Е.), който също се среща единствено в посочените произведения едновременно с разглеждания вариант на противопоставянето— за кражбата на семена. Тези два варианта на съответните ситуативни единици нямат паралели в Библията или в други преводни произведения. Според А. Н. Веселовски те са богомилска добавка, направена на българска почва[32]. Тук няма да се спирам на отношението им към богомилските вярвания, а ще обърна внимание на връзката им с някои поверия на славянските народи и с определени мотиви от българските вълшебни приказки.

'Кражбата на семена' е широко застъпена в българските магически действия. Ще посоча само тайното откъсване на най-силните житни класове с цел отнемане на реколтата от чуждата нива и пренасянето ѝ в собствената[33]; тайното вземане на яйце в точно определен ден от годината и тайното му излюпване от топлината на човешкото тяло, което е едно от необходимите условия за превръщането на дадена жена във вещица[34]. Особено важен е вторият случай, в който тайното „посаждане" на яйцето е необходимо условие за свързването на жената, желаеща да стане вещица, с тъмните сили. Трябва да се отбележи и руското поверие, че в безлунна нощ вещицата дои черна крава, с което отнема плодородието на кравите, а на мястото, където е издоено млякото, израства трепетлика[35]. Същевременно трепетликовото дърво е средство за прогонване на тъмните, зли сили в руския фолклор[36]. Представите за тайното посаждане на дърво и за наказване на вредителя от посаденото дърво се срещат сравнително често в българските вълшебни приказки[37]. Разликата с разглежданите варианти

---

32 А. Н. Веселовский. Разыскания. . ., ч XI, с. 76.

33 Д. Маринов. Народна вяра и религиозни народни обичаи. — Сб НУНК, г. 28, 1914, с. 184.

34 Пак там, 213 — 215.

35 А. Н. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу. Т. 2, 305 — 308.

36 Пак там.

37 Българско народно творчество. Т. 9: Изкусния стрелец, 331 — 339; Неродена мома, 297 — 307 и вариантите към нея, 510 — 511; Момченцата със златните коси, 400 — 402.

на противопоставянето и на наказанието се изразява в това, че обикновено в приказките дървото се посажда не от вредителя, а от положителния герой (с изключение на приказката за момченцата със златните коси[38]) и се посажда не от семе, а от кост. Отбелязаните паралели, както и различията между апокрифните и фолклорните представи, дават основание за предположението, че в основата им стоят определени славянски езически вярвания, които са получили допълнителна обработка с оглед включването им съответно в апокрифите или във фолклорните творби. В подкрепа на изказаното мнение може да се добави, че във всички случаи, когато разглежданите варианти на ситуативните единици противопоставяне и наказание присъствуват в различните преписи на Разумника[39], те винаги следват отговора на въпроса „Как бог сътвори дявола?"[40], който отговор води до типичната славянска представа за произхода на дявола от водата[41]. Същевременно двата въпроса се включват в космогоничната част на Разумника, който като цяло има енциклопедичен характер. Това предполага, че при оформянето на тази част паралелно със заемането на материал от преводни съчинения са използувани и някои местни представи и митове. Включването на съответните варианти на двете ситуативни единици в произведение с некосмогоничен характер, каквото е Слово за кръстното дърво, е свидетелство за разпространението на мотива в старобългарската апокрифна традиция, която е оказвала влияние при редактирането на някои преводни произведения.

* * *

Представата за 'противопоставянето на един от служителите на бога на своя господар' има широко разпространение не само в старобългарската апокрифна традиция, но и в официалната литература. Вариантното разнообразие, както и различният характер на произведенията, в които се включва, са свидетелство за интереса, който средновековният човек е проявявал към темата за произхода на злото, както и за смесването на определени юдео-християнски представи с местна езическа традиция. Мястото, което тази представа заема в разглежданите произведения, характеризира не само средновековния тип мислене, но в много случаи и подхода на старобългарските книжовници към произведенията, които превеждат, редактират или ком-

---

[38] Пак там, 400 — 402.

[39] Трябва да се отбележи, че при преписването на Разумника често се разместват, изпускат или добавят въпроси, но това явление не е характерно за посочените два въпроса, които винаги се включват едновременно.

[40] Стара българска литература. Т. 1, с. 336.

[41] По-подробно виж: Я. П о л а к о в а. Цит. съч., 463 — 464; И в. Д о б р е в. Произход и значение на праславянското консонантно и дифтонгично склонение. С., 1982, 140 — 141.

пилират. При това проличава стремежът към пълнота на информацията, към непрекъснато допълване и обогатяване на отделните произведения.

Проследявайки развитието и разпространението на представата за отпадането на ангела в рамките главно на старобългарската апокрифна проза, направих опит за систематизация на материала. В това отношение темата за произхода на злото предоставя възможности за по-нататъшни разностранни изследвания.

№	Произведение или редакция на произведение	Варианти	Положение на ангела преди противопоставянето	Име на противопоставилия се служител	Причини за противопоставянето
1	2	3	4	5	6
1.	Книга на пророк Исай	1.Б.	управител на народите	Денница, син на зората	—
2.	Богословие на Йоан Дамаскин, За дяволите	1.А.	управител на земния чин	—	не може да търпи светлината и честта, дадени му от бога
3.	Похвално слово за Михаил и Гавриил от Кл. Охридски	1.А.	управител на земния чин	сатана	не може да търпи светлината и честта, дадени му от бога
4.	Книга за светите тайни Енохови	1.Б.	един от архангелите	Сатанаил	—
5.	Тайна книга на богомилите	1.Б.	заповедник на небесните добродетели, строител на всички неща и подражател на бога	сатана	наблюдава славата на бога, който движи небесата
6.	Тивериадското море (първа редакция)	1.Б.	помощник на бога при създаването на земята, началник на ангелските чинове	Сатанаил	завижда на славата, която ангелите въздават на бога
7.	Тивериадското море (втора редакция)	1.Б.	помощник на бога при създаването на земята, един от архангелите	Сатанаил	има повече сили от бога и му е подобен
8.	Тивериадското море (трета редакция)	1.Б.	помощник на бога при създаването на земята, старейшина на ангелите	Сатанаил	—
9.	Разказ за отпадането на ангелите	1.Б.	—	Сатанаил	вижда небето и земята украсени

Цел на противопоставянето	Комбинация с други варианти	Комбинация с други епизод. единици по варианти	Космогонична дейност на героя	Място на епизода в цялостния космогоничен процес	Характер на произведението
7	8	9	10	11	12
да стане равен на бога	—	3.В.	—	—	пророчество
—	—	3.А.	—	—	обяснение на света
—	—	3.Б.	—	—	похвала на чудесата на арх. Михаил и Гавриил
да стане равен на бога	—	3.В.	—	ден трети от сътворението, след създаването на ангелите	космография и религиозна история
да стане равен на бога и да сътвори видимия свят	1.Е.	3.В. 3.Г.	създава земята, небесните светила, видимия свят и човека	преди сътворението на видимия свят	космография и религиозна история
да стане подобен на бога	—	2.А. 3.А.	изважда пръст от дъното на морето, създава своите ангели от искрите на камъка	след създаването на ангелите, преди създаването на човека	космогоничен разказ с елементи на религиозна история
—	—	2.А. 3.А.	изважда пръст от дъното на морето, създава своите ангели от искрите на камъка	след създаването на ангелите, преди създаването на човека	религиозна история
да бъде подобен на бога и да го слави подвластния му чин	—	2.А. 3.А.	изважда пяна като тиня от морето	след създаването на ангелите	космогоничен разказ
да бъде подобен на бога и да го слави подвластния му чин	1.В.	2.А. 3.А.	—	ден четвърти след сътворението на небесните светила	разказ за произхода на злото

1	2	3	4	5	6
10.	Историческа палея	1.Б.	някога със светлината на Денницата, сега помрачен	—	вижда небето украсено
11.	Тълковна палея	1.Б.	старейшина на десетия ангелски чин	Сатанаил	вижда твърдта украсена, без господар
12.	Разказ за съдбата на човека	1.Б.	старейшина на ангелите, пръв войвода	Сатанаил	завижда на славата на бога
13.	Проложен текст за 8.XI. (Ден на безплътните сили)	1.Б.	управител на един от ангелските чинове	—	възгордял се срещу бога
14.	Въпроси на княз Антиох и отговори на Атанасий Александрийски	1.Б.	—	дявол	възгордяване
15.	Сказание от Битието	1.Б.	—	дявол	—
16.	Начало на света		най-избран от ангелите	Сатанаил	възгордяване
17.	Спор на Христос с дявола	1.Г.	—	дявол	—
18.	Борба на архангел Михаил със Сатанаил (първа редакция)	1.Г.	—	Сатанаил	човекът, сътворен от пръст, е много прославен
19.	Борба на архангел Михаил със Сатанаил (втора редакция)	1.Г.	—	Сатанаил	човекът, сътворен от пръст, е много прославен
20.	Житие на св. Георги	1.Г.	един от ангелските старейшини	зъл дух	човекът е сътворен от пръст, а той от пламък

7	8	9	10	11	12
да бъде подобен на бога	отрича 1.Г.	3.В. 3.Г.	—	ден четвърти след сътворението на небесните светила	религиозна история
да завладее земята и да бъде като бог	1.А.	3.В.	—	ден четвърти от сътворението, след сътворението, на небесните светила	тълковна религиозна история
да бъде подобен на бога и да бъде славен от подвластния му чин	отрича 1.Г.	3.Б.	—	след създаването на ангелите и установяване на небесната йерархия	
да бъде подобен на бога	—	3.Б.	—	—	разказ за чудесата на арх. Михаил
да бъде подобен на бога	отрича 1.Г.	3.В.	—	преди създаването на човека	богословско-историческа енциклопедия
да бъде подобен на бога	—	3.В.	—	преди раждането на ангелите (вариант човека)	богословско-историческа енциклопедия
—	—	3.Б.	—	преди създаването на човека	тълковен космогоничен разказ
—	—	3.В.	—	след създаването на човека	христологичен разказ
да бъде подобен на бога и да постави престола си над облаците	1.Б. 1.Ж. 1.В.	2.Б. създава си небе, 2.Ж. небесни светила 3.Д. и престол		след създаването на човека	разказ за произхода на злото
да напусне небето и да открадне символите на властта	1.Ж. 1.В.	2.Б. създава си небе, 2.Ж. небесни светила 3.Д. и престол		след създаването на човека	разказ за произхода на злото
—	—	3.В.	—	след създаването на човека	житие

1	2	3	4	5	6
21.	Слово за кръстното дърво (първа редакция)	1.Д.	—	Сатанаил	—
22.	Слово за кръстното дърво (втора и трета редакция)	1.Д.	единствен помощник на бога при саденето на рая	Сатанаил	—
23.	Слово за кръстното дърво (препис от сб. 684, НБКМ)	1.Д.	—	Самоил	—
24.	Разумник	1.Д.	—	Сатанаил Самоил Самуил	—
25.	Откровение Варухово (първа редакция)	1.З.	един от ангелите, които садят рая	Сатанаил Саманаил-Сатанаил	—
26.	Откровение Варухово (Барсов препис)	1.Г.	един от ангелите, които садят рая	Сатанаил	не желае да се поклони на кал и тиня
27.	Откровение Варухово (Тихонравов препис)	1.Г.	един от ангелите, които садят рая	Сатанаил	не желае да се поклони на кал и тиня

7	8	9	10	11	12
—	—	3.Е.	посажда дървото,в което се вселява божият дух	по време на саденето на рая, след създаването на човека	религиозна история
—	—	3.Е.	посажда дървото, в което се вселява божият дух	по време на саденето на рая	религиозна история
да си насади рай	—	3.Е.	посажда дървото, в което се вселява божият дух	по време на саденето на рая	религиозна история
—	—	3.Е.	посажда дървото, в което се вселява божият дух	по време на саденето на рая	историко-богословска енциклопедия
—	—	—	посажда лозата	—	космография с елементи на религиозна история
—	1.З.	3.В.	посажда лозата	след създаването на човека	космография с елементи на религиозна история
да стане подобен на бога и да постави престола си над облаците	1.З. 1.Б.	3.В. 1.Б.	посажда лозата	след създаването на човека	космография с елементи на религиозна история

Сергей Райчинов

ЖИТИЕТО НА НИКОЛА СОФИЙСКИ В РАЗВИТИЕТО НА СТАРОБЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Средновековната българска литература, на пръв поглед традиционна и еднообразна, като всяка друга форма на художествено възприемане и отразяване на действителността, в хилядолетното си развитие търпи съществени промени и по форма, и по съдържание. Внимателното запознаване с творчеството на старобългарските писатели от различни епохи показва, че тези промени са свързани не само със стилистично обновяване, но засягат и цялостната философско-естетическа, а оттук и жанровата система на литературата като цяло. Особен интерес представлява периодът на XIV в., оказал силно влияние върху културното развитие на славяно-византийския свят. Това е епоха, преминала под знака на остри идейни борби, когато концепциите на исихазма постепенно завоюват здрави позиции и завладяват умовете на средновековните мислители. Под негово влияние се зараждат и формират интересни процеси, чието въздействие може да се проследи почти до края на XVI в.

В науката изследванията върху исихазма и отражението му върху оригиналното творчество са многобройни, като резултатите с оглед развитието на старобългарската литература могат да бъдат сумирани в няколко основни извода: 1. Широко проникват съчинения от византийски автори, свързани с исихазма — Григорий Палама, патриарх Калист, Филотей Кокин, Нил Кавасила и др. 2. Установява се ново направление в литературата, отразяващо исихасткото становище за ролята на словото като единствения инструмент, чрез който може да се предаде трансцендентното, т. е. усещането за недостижимата красота и непознаваемата същност на бога. Според някои автори това от своя страна довежда до закономерна междужанрова консолидация; между житията и похвалните слова изчезват стилистичните граници — в житието се обособяват панегирични пасажи, в похвалните слова се засилва наративното начало. Същевременно се увеличават цитатите и съпоставките с библейски лица и събития, въвеждат се обширни молитви-монолози, като целта е пак същата — да се обогати изобразителната натовареност на образа, регистърът от асоциации, свързващи го с познати на читателската публика лица и събития, да се представи непрестанният стремеж на светеца към единение с бога. До известна степен с тези схващания за функциите на словото се свързва и проведената от патриарх Евтимий езикова реформа, оказала

огромно влияние върху литературите на останалите страни от източно-православната общност.

Но една страна, струва ми се особено важна, остава незасегната в проучванията за исихазма и неговото влияние върху развитието на литературата. Както е известно, това учение, доразвиващо основните богословски схващания на Псевдо-Дионисий Ареопагит, върху които се гради цялата средновековна философско-естетическа система, е учение преди всичко за взаимоотношенията на човешката личност с бога, за пътя, по който човек може да постигне единение с него и по този начин да се сдобие с вечно спасение. На практика това означава създаване на единен възглед за светостта и нейното съдържание, а оттук и единна представа за идеалния образ на светеца — аскет-безмълвник. Този нов възглед намира съответно пряко осъществяване в литературата и се изразява в тенденцията към постепенно сливане между типовете герои — отшелник, мъченик, апостолно-учителен. С промените, настъпили в изображението на главния герой, закономерно се променя и фабулно-сюжетната структура на агиографските произведения, като се създава единна жанрова форма на пространно житие, независеща вече от типа на изобразявания герой.

Естествено тези процеси не се извършват изведнъж и не се реализират в еднаква степен за всички жанрови групи на агиографската проза. Тъй като вече модел за идеален светец става аскетът-безмълвник, то неговата литературна проекция най-бързо се осъществява в житията за анахорети. Именно произведенията с главен герой отшелник са литературните образци, по които се извършва дообработката на останалите поджанрови форми според типа герой — мъченически и апостолно-учителски жития. Най-бавно този процес протича в мъченическите жития, където и приравняването между типовете герои логично е най-трудно. На практика това се постига едва през XVI в. и най-ясно може да се проследи в Житието на Никола Софийски (по-нататък ЖНС) от софийския писател Матей Граматик.

I

Както вече се каза, чрез ЖНС се завършва окончателното изграждане на единната жанрова форма на пространното житие, независеща вече от типа светец. От друга страна, следвайки установената схема на пространното житие за анахорет, произведението на Матей Граматик не внася съществени промени в структурно-композиционните особености на жанра. От тази гледна точка изтъкнатите по-нататък промени във фабулата и сюжета на ЖНС се определят като нови моменти само по отношение на историческото развитие на житията за мъченици.

Характерна черта на старобългарската агиографска проза е обективизацията на повествуването,при която авторът стои вън от описваните събития[1]. Старобългарският писател изявява своето „аз" най-ве-

[1] Проблема за гледната точка като основен композиционен елемент и формите на авторското присъствие в старобългарската агиографска проза подробно

че в статичните описания и риторичните части, които не са свързани с фабулно-сюжетното изграждане на творбата. Изключенията от това правило са редки и обикновено сигнализират за появата на нови моменти в развитието на старобългарската литература[2].

От гледна точка на авторското присъствие ЖНС е определено традиционна творба. Матей Граматик води разказа в два плана — третоличен (при динамичното повествуване) и едноличен (в статичните описания и риторичните части на житието). Изцяло в едноличен план — в 1л. мн. ч., като се слива с възприемащата аудитория, или в 1л. ед. ч. , както е написан уводът към ЖНС.

* * *

Композиционната функция на уводната част към дадено агиографско произведение, определена най-общо, е да разкрие пред читателя (слушателя) в богословскодогматичен аспект основните положения на християнските представи за взаимоотношенията бог — светец — човек. Този извод всъщност регистрира творчески принцип, ясно осъзнаван от самите старобългарски писатели и последователно прилаган оттях. Затова въпреки индивидуалния авторски подход в уводите се развиват няколко основни мисли — за милостта на бога, който се грижи за човешкото спасение и прославяйки своите избранници (един от които е съответният герой), му предоставя пример за подражание, т. е. за смисъла на подвизите на светеца; за необходимостта светецът да бъде прославен чрез писано слово, чието четене е еднакво полезно както за пишещия, така и за възприемащия; за неспособността на автора да опише достойно подвизите на светеца. Разработката на тези положения като цяло не е задължителна. По принцип в уводите към различните жития и похвални слова се срещат само едно или две от тях. Така е при почти всички старобългарски жития. В пространното житие за Константин-Кирил се развива мисълта за божията милост, чрез която просияват царе, пророци, апостоли, патриарси и учители, един от които е Кирил. Същата идея изгражда увода към пространното житие на Методий, като тук подробно са изброени имената на божиите избранници. В житието на Иван Рилски от Патриарх Евтимий акцентът пада върху необходимостта светецът да бъде похвален, върху смисъла на неговия подвиг и ползата от похвалата. Подобни мисли развива и Григорий Цамблак в Похвално слово за Евтимий.

разглежда К р. С т а н ч е в в „Поетика на старобългарската литература" (С., 1982).

[2] По този повод К р. С т а н ч е в пише: „Тази неколкократна смяна на повествувателния залог при постоянното присъствие на автора в действието е една от най-съществените черти, отличаващи поп Пейовото житие от всички останали паметници на старобългарската агиографска проза. . . Това е едно от свидетелствата, че през XVI в. старобългарската агиография прави последните си творчески находки, свързани с появата на някои елементи, които нарушават системата и говорят за извършващи се трансформации в творческото съзнание по посока към излизане от рамките на средновековната художествена концепция" (цит. съч., с. 39 сл.).

ЖНС е едно от малкото агиографски произведения в старобългарската литература, при написването на чийто увод авторът развива определени богословскодогматични мисли. Познатата идея за милостта на бога и грижата му за човешкия род Матей Граматик разработва в духа на исихастките възглед за взаимовръзката бог — човек. В увода към ЖНС тя изглежда така — богатството на божията благодат и днес (времето на автора) обилно се разлива по земята. Конкретен неин израз е светият дух, материализиран в пророческите и апостолските слова, чрез които човешкият род вниква в тайните на божия промисъл. За по-голямата част от хората божествените слова са като доброплодно дърво, от което те се хранят с безсмъртна храна, облекчаваща техния изпълнен с грехове земен път. За по-усърдните, т. е. за тези, за които божието слово е норма за житейското поведение и са превърнали душата си в негово обиталище, то се превръща в крила. С тях избраникът достига до самата божия същност, до божия престол, колкото и да е дръзко да се каже, възклицава Матей Граматик, „защото бог никога никой не е видял"[3]. Тази възможност проумяват светците и като вървят усърдно по начертания път, постигат неизречената божия слава и красота.

Тези мисли от първата част на увода към ЖНС са много близки до разсъжденията на теоретика на исихазма Григорий Палама[4] за божествената същност и енергия. Според него никой не е видял и разкрил същността на триединното божество. Човек добива представа за нея чрез силата, благодатта и енергията. От тези три видими съставки на божеството на първо място е енергията (словото), чрез която бог се съобщава със светците. Силата е израз на божието всемогъщество и се проявява в различните чудеса, вършени от божиите избраници. Благодатта е в присъствието на първите две. Енергията, обитаваща в светците, е несътворена и неделима част, еманация на триединното божество. Чрез нея светецът получава още приживе възможност да съзерцава божествената красота.

Както се вижда, от този възглед в увода на ЖНС липсва само конкретното назоваване на енергията. Това не означава, че отсъствува у Матей Граматик — у него тя се покрива със светия дух, материализиран в пророческите и апостолските слова.

Изложил в първата, обща част на увода концепцията на взаимоотношенията бог — човек и за божествените слова като най-важно звено, в следващата част писателят се обръща непосредствено към читателите (слушателите си), като ги съветва (подобно на Патриарх Евтимий в увода към житието на Иван Рилски), да събират и „купуват" божествените слова, защото чрез тях се стига до опазване тайните на божествената премъдрост. По-нататък чрез умело използван цитат от Премъдрости Соломонови той отново се връща към божия проми-

---

[3] П. А. Сыркуу. Очерки из истории литературных сношении болгар и сербов в XIV — XVII веках. СПб, 1901, с. 28.

[4] Г. М. Прохоров. Исихазм и общественная мысль в Восточной Европе. — ТОДРЛ, 23, 1968, с. 91.

сăл, който и до днес не оставя хората, въздигайки от тях изпълнители на божествените заповеди. По този начин бог, казва Матей Граматик, превръща думите си в дела. С този пасаж писателят умело свързва общата „теоретична" част на увода с конкретната задача на творбата си — да опише подвига на Никола Софийски, един от тези, които днес превръщат божествените слова в дела. Но тук, струва ми се, е вложен и друг подтекст. С мисълта, че и днес божията благодат се излива обилно върху християнския род, доказателство за което е появата на новия светец Никола Софийски, се внушава на читателя идеята за предопределеността на мъченическата смърт на героя. По този начин *страдалческата кончина на обущаря Никола се тълкува не като резултат от турския гнет и насилие, а като израз на живото присъствие на християнския бог.* Подобен похват използува и поп Пейо, но у него повече се набляга на мисълта, че Георги е само един от поредицата светци, следвали усърдно „тесния път" на спасението.

Изградил в съзнанието на читателя представата за предопределената поява на светеца Никола като земно въплъщение на божествените заповеди и слова, Матей Граматик преминава към обосноваване на мисълта за необходимостта от възхвала на неговия подвиг. Тук се изтъкват два момента. Първо, с прославата на светеца се осигурява неговото застъпничество и молитви пред бога за тези, които тачат паметта му. С прочитането на повестта за житието и подвизите му пък вярващият християнин се запознава с един конкретен модел на жизнено поведение, чието следване гарантира „вечното спасение". И това е валидно както за възприемащия, така и за пишещия (говорещия).

С двойствената необходимост от прослава на светеца Матей Граматик обяснява и своята „дързост" да опише подвизите му въпреки съзнанието за „умствената си немощ". Молейки за снизхождение читателската публика, той изтъква, че и това не би го накарало да се заеме с непосилната задача, ако не е заповедта на висшия софийски клир. Въпреки традиционния израз на себеунижение и скромност, характерен за старобългарския творец, писателят чрез притчата за роба и таланта умело подхвърля мисълта, че все пак неслучайно на него е възложено да напише „достойната повест" за Никола Софийски. Това своеобразно разкриване на писателско съзнание много напомня пролога към „Небеса" от Йоан Екзарх. Там също се говори за неспособността на книжовника да се справи със задачата, поръката, която го подтиква, и накрая пак притчата за роба и таланта, с която всъщност се демонстрира едно високо авторско самочувствие.

Уводната част завършва с предварителна схема на експозицията и централната част на житието, с която се информира читателят за основните събития, които ще бъдат предмет на повествуването. Пасажът, макар и зает изцяло от Житието на Стефан Нови Изповедник, напомня силно заключителната част на увода в Похвално слово за Йоан Поливотски от Патриарх Евтимий, където с подобни изрази се мотивира отказът от подробна разработка на експозицията[5].

[5] E. K a ř u ž n i a c k i. Werke des patriarchen von Bulgarien Enthymius. Wien, 1901, p. 184 и сл.

Уводът към ЖНС точно отразява един исторически етап от средновековната представа за предназначението на агиографското произведение — *да разкрие в художествена форма механизма на взаимоотношенията бог — светец — обикновен човек.* В такъв аспект агиографското произведение може да се разглежда като съставено от два основни логико-композиционни елемента — увода, който изгражда цялостната представа (от авторското съзнание в читателското) за взаимоотношенията бог — човек, и биографичния текст, чиято задача е чрез разгърнато фабулно-сюжетно повествуване да илюстрира как практически се реализират тези взаимоотношения от отделната личност и по този начин да се даде модел за жизненото поведение.

* * *

ЖНС е едно от малкото произведения в старобългарската агиографска проза, чийто увод е така подробно разработен в композиционно отношение. Това позволява да се проследи с какъв критерий подхожда писателят към оценяване на светеца, какъв е творческият му замисъл за идеализация на неговата личност. Според Матей Граматик появата на светеца е доказателство за присъствието на божествената благодат, неговият жизнен път — материализация на божествените слова (заповеди). От друга страна, той е илюстрация на непрестанната връзка бог — човек. Акцентът пада вече не върху конкретния тип на героя — мъченик, както е в по-старите жития за мъченици, а върху *изображението на двустранната връзка бог — светец.* Тази исихастка изходна позиция обуславя фабулно-сюжетното изграждане на ЖНС, като го разделя на две основни части. В първата част задачата на писателя е да идеализира своя герой като светец исихаст, а във втората — да опише неговите конкретни подвизи съобразно типа му. Това не означава, че тези части се различават като метод на изображение — и в двете всяка постъпка, всяко действие се мотивира със стремежа на героя да направлява своя жизнен път съобразно заповедите на бога. Но в първата част този стремеж е представен като същина на светостта, а във втората — чрез мъченическите подвизи — като тип конкретна нейна проява. И въз основа на посочените два взаимосвързани етапа се осъществява идеализацията на героя във фабулно-сюжетното повествувание.

* * *

Двустранният творчески замисъл, с който Матей Граматик подхожда към пресъздаването на жизнения път на Никола Софийски, обуславя промените във фабулата на житието, а оттук и в нейната сюжетна разработка в сравнение с по-стария тип жития за мъченици. Тези промени ясно изпъкват още в първата съставна част на фабулата — експозицията.

В научната литература под влияние на Хр. Лопарев[6] се е утвърдило мнението, че тази част на агиографското произведение, състояща се от отделни рубрики, се попълва произволно от автора според това, дали той има повече или по-малко сведения за ранните години на своя герой. Това правило е валидно само до известна степен и всъщност отразява един исторически етап от развитието на агиографския жанр. До XIV в. в едни жития експозицията е по-кратка, а в други е маркирана с няколко изречения. От XIV в. насам обаче под влияние на исихазма, когато задачата е не толкова да се даде информация, колкото да се осъществи един етап от идеализацията на героя, се засилва тенденцията тази част от агиографското произведение да бъде всестранно попълнена. Това най-ясно изпъква в житията за мъченици, закъснели в своето развитие. Тези съчинения за дълго време запазват краткостта на експозицията. Едва при Матей Граматик се преодолява и този последен етап, като експозицията на житието за мъченик става равностойна на тази за анахорета. При това тя съвсем не се влияе от сведенията на писателя за ранните години на героя, защото стремежът е не да се увеличат биографичните данни, а, както се каза, да се реализира един момент от идеализацията на светеца като аскет-безмълвник. Затова в ЖНС са изоставени редица характерни за по-старите жития експозиционни моменти— бягството от детските игри, усърдието и преуспяването в изучаването на божествените книги, предварителното очертаване на типа на героя чрез предсказание. Изтъкнатите особености в експозицията на ЖНС могат много добре да се открояят, тъй като тази част от творбата е изградена с материал именно от по-стар тип агиографска творба — Житието на Стефан Нови Изповедник. Матей Граматик използува заетия материал при описанието на родния град на светеца, на родителите му и техните качества, на раждането на Никола. Там, където литературният образец не отговаря на творческия замисъл, неподходящите моменти се пропускат или видоизменят. Така към качествата на родителите се добавя черта, липсваща в житието на Стефан — стремежът им да постигнат единение между божествените заповеди и конкретните си постъпки. Още повече изпъква този принцип на изображение при главния герой. В житието на Стефан на първо място е изучаването на божествените книги. Преуспяването на младенеца в тази насока се свързва с бъдещите му прояви като защитник на иконопочитанието. Към предварителната характеристика на типа се добавя и пророчеството на патриарха, който още в майчината утроба предвижда увенчаването на героя с мъченически венец на защитник на иконопочитанието. Героят на Матей Граматик в ранните си години преди всичко е боготърсач. Затова непрестанните молитви (по Давидови псалми) показват неговия стремеж да разбере волята на бога, да свърже душата си с него и по този начин да устрои жизнения си път съобразно с неговите заповеди. Изучаването на божествените слова, по-точно слушането им в черквата, е второстепенен момент, представен като състояние на безмълвническа аскеза: „И при четенето на

---

[6] Хр. Лопарев. Византийские жития святых VIII — IX веков. — Византийский временник, 8, 1910, 21 — 26.

божествените слова стремеше се винаги да бъде слушател. . . И когато те биваха четени, стоеше прав и цял биваше в прочитаното, като нито колене прекланяше, нито се отдаваше на леност, нито пък дремеше, когато се говореше, а стоейки, слушаше внимателно, за да не изпусне нищо от прочитаемото. И по този начин сам себе си в дом владичин устрояваше."[7] И едва накрая идват конкретните, външни прояви на светостта в обикновения живот — смирение, скромност, раздаване на милостиня.

Завръзката на ЖНС се осъществява в типичния за житията на анахорети план. Никола Софийски решава да напусне родното си място след смъртта на родителите си, когато получава възможност да следва собствените си схващания за житейско поведение. При това постъпката е мотивирана с желанието на героя да странствува в името на Христа, „отколкото в печал житейска да пребивава"[8]. Тази отшелническа подбуда е подсилена с цитат от житието на Иван Рилски, което потвърждава смисъла, вложен от писателя в постъпката на героя. Липсва само типичното за анахоретските жития раздаване на имота, израз на отказа от земните съблазни. Но това е обяснимо за ЖНС — Никола има роднини и не може да раздаде нещо, което не принадлежи само на него. За сметка на това той жертва любовта си към тях в името на любовта към Христос и Матей Граматик набляга на този момент.

Такъв тип завръзка е нов момент в житията за мъченици и нейната поява е свързана с творческия замисъл на писателя. Съобразно с това завръзката не е последвана от изложението на мъченическите подвизи на героя, чрез които той се изгражда като тип. В ЖНС са налице две завръзки — една в началото, като чрез нея се въвежда фабулно-сюжетното повествуване за безмълвническите, духовни подвизи на светеца, и, втора, отбелязваща началото на разказа за подвизите му според типа. По този начин се обособяват два основни епизода във фабулата на ЖНС — животът на героя до началото на мъченическите му подвизи и след това. Така характерният за мъченическите жития принцип — моноепизодичността, се нарушава.

В първата част на житието задачата на Матей Граматик е да изобрази своя герой като аскет-безмълвник. Но писателят е ограничен във възможността всецяло да постигне идеализация в такъв план, като се има предвид, че традицията свързва този образ с анахорета. Не може да отдалечи Никола в пустинята (планината) — за това пречи реалният жизнен път на героя, познат на читателя. Матей Граматик постига етикетната идеализация по друг път — *Никола живее като отшелник сред хората.* Тук той използува онова, което всеки мартиролог, изхождащ от друг принцип на идеализация, би пропуснал — живота на героя до мъченическите му подвизи. Писателят се спира на няколко момента — пътуването на Никола към София, пристигането му там, живота на светеца в града, бягството във Влашко, завръщането му в София, смъртта на двете деца. Сюжетно тези моменти се разработват еднотипно — молитва към бога, действие. Изключение прави само епи-

---

[7] П. А. Сырку. Цит. съч., с. 33.

[8] Пак там, с. 34.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ЦЕНТЪР ЗА СОФИЯ

зодът с женитбата, където имаме кратък диалог, както и срещата на Никола с негови съграждани във Влашко, изградена също в диалогична форма. Вниманието на писателя е съсредоточено изцяло върху вътрешната характеристика на героя, върху изобразяването на взаимоотношенията му с бога. Без да се спираме подробно на всички епизоди, ще разгледаме два от тях, илюстриращи стремежа на автора да идеализира своя герой по модела аскет-безмълвник.

Никола пристига в София, в града, посочен му от божествения промисъл. Тук той се отдава на свят живот — постоянно е в църквата, като във всенощно бдение и слушане на божествените слова „се явява немилостив враг на своето тяло, стремейки се по-лошото да покори на по-доброто и тленното на нетленното, докрай да подчини тялото на душата"[9]. Стремежът към единение с бога не е външен, показен, „но тайно сам със себе си сърдечните си очи отправяше нагоре"[10]. По-нататък конкретно се описва състоянието на безмълвническата аскеза — монолози, сълзи и стенания, коленопреклонни бдения и т. н. Този благочестив живот и „отшелнически подвизи" не остават скрити за гражданите на София, защото „да се скрие град, стоящ на върха на планината или пък светилник"[11] е невъзможно. Тогава те решават да го оженят и по този начин да го запазят за себе си и града. И след женитбата героят продължава своя праведен живот — молитви и пост, раздава милостиня, посещава затворените в тъмница. Това обаче не е достатъчно, защото така Никола „никак не изпълняваше своето желание. Бягаше от човешката слава и странник винаги се считаше"[12]. Никола отново бяга, желаейки подобно на Иван Рилски, на новото място да се скрие от хората.

В такъв план е написана цялата първа част на ЖНС. Повествуването е задържано от епизоди, където преобладава вътрешната характеристика, което слага отпечатък върху фабулно-сюжетното равновесие на цялата творба. В ЖНС до мъченическите подвизи на Никола преобладава фабулното начало, като сюжетът е слабо разгърнат. Всъщност до обрязването на светеца могат да се посочат само шестте изброени по-горе събития от живота му. Тази фабулна бедност, както и невъзможността да бъде преодоляна, довеждат до още по-слаба сюжетна разгърнатост — липсват второстепенни герои, диалози, конфликтни ситуации. Ако се съпостави първата част на ЖНС с житието на Иван Рилски от Патриарх Евтимий (един от литературните образци на Матей Граматик), ясно ще изпъкнат разликите при подхода за идеализация на героя. Фабулата на житието за прочутия рилски анахорет изобилствува от реални събития — отиване в манастир, усамотяване в планината, последователно пребиваване на три различни места, епизода с братовото дете, срещата с овчарите, изцеляването на болния, изпращането на ловците и срещата с тях, срещата с цар Петър. Като се добавят

---

[9] Пак там, с. 46.

[10] Пак там.

[11] Пак там.

[12] Пак там, с. 51.

и демонологичните моменти, фабулата дава прекрасна възможност да се разгърне едно богато сюжетно повествувание — въвеждане на второстепенни герои, живи диалози, размяна на писма, монолози, мотивировка на действия и т. н. Оттук и равновесието между фабула и сюжет, създаващо усещането за стегнат, динамичен разказ. Матей Граматик не разполага с такива възможности. Подчинен на желанието си да създаде образ на герой, отговарящ на етикетната представа за светец, писателят обаче е задължен да се съобразява с основния критерий за фактическа достоверност — читателската (слушателска) аудитория. Като се добави към това и необходимостта да се „оправдаят" някои неканонични постъпки на Никола — женитбата, отчасти дружбата с турците и обрязването, става ясно откъде идва монотонността и схематичността на повествуването до началото на мъченическите подвизи.

Така че не писателското неумение, а обективно разминаване между творчески замисъл, подчинен на етикетна представа, от една страна, и конкретни факти и аудитория съвременник, от друга, пречат на пълната творческа изява на писателя. Струва ми се, че Матей Граматик е имал съзнание за тромавостта на разказа. Поради тази причина той използува епизода с бягството на Никола във Влашко и го разгръща в подробен исторически разказ за събитията, станали там, и то не със средствата на статичното описание, а чрез динамично фабулно-сюжетно повествувание. Това дава възможност да се уравновесят в художествено отношение двете части на ЖНС, като се изравни фабулно-сюжетната градация на повествуването.

II

Изградил предварително образа на главния герой като светец, във втората част на житието Матей Граматик пристъпва към идеализацията му като тип чрез изложение на мъченическите му подвизи. Писателят ясно маркира прехода от изображението на светеца въобще (аскет-безмълвник) към светеца-мъченик: „А сега вече започваме достойната за умиление и сълзи повест."[13]

Именно във втората част на повествуването героят изявява своите вътрешни заложби на светец (непознати до този момент на публиката) чрез конкретни подвизи, определящи и типа му. Новият етап от живота на Никола по пътя към светостта е представен (чрез примера за Йов) като естествено продължение на безмълвническите му и аскетически подвизи. Тук следва да се напомни, че в голяма част от анахоретските жития се проявява тенденцията отшелническите подвизи да бъдат приравнени с мъченическите (особено показателна е „кървавата пот", проливана от анахорета).

Завръзката във втората част е предшествувана, както в повечето жития за мъченици, от обширен разказ за събитията, изправили героя пред необходимостта чрез мъчението да се изяви като съвършен Христов сподвижник. Основен двигател на действието тук е дяволът.

---

[13] Пак там, с. 64.

Не можейки да търпи светия и праведен живот на героя, „исконният" враг на човешкия род решава да се намеси. За своите цели намира „достоен съд" в някои представители на агарянското софийско население. Подучени от него, те с лъстиви хвалби се сближават с нищо неподозиращия Никола. В резултат на тази привидна близост героят с измама е обрязан и откъснат от християнския бог, към когото до този момент се е стремял с цялата си душа. Последва една дълга година на размишления и душевен смут, като Никола е изправен пред дилемата — ще го приеме ли отново бог или като омразен вероотстъпник ще го отхвърли? Отговорът на този въпрос се налага неочаквано, макар че героят е узрял психически за неговото решаване. Преди още Никола да е определил изцяло своето поведение, идва изпратен от турците учен-мохамеданин (подбудител е пак дяволът) и му казва, че според изискванията на вярата трябва или да се раздели с жена си, или и тя да стане мохамеданка. Последно насилие над личността (напълно логично от гледна точка на турците), което ускорява окончателното решение на героя и той се обявява за християнин.

Това е същинската завръзка във втората част на ЖНС. Оттук нататък действието постепенно се сгъстява, събитията следват едно след друго. Идеализацията на героя като светец-мъченик се осъществява в познатия от житията за мъченици план, като се наблюдават и някои нови моменти.

В почти всички мартироложки творби героят обикновено е дързък, като лъв скача сред езическото множество и мъчителите и с пламенни речи изобличава езическите заблуди. В ЖНС Никола запазва основните черти на характера си и във втората част. Изправен пред беснеещата турска тълпа, той е все така смирен и тих, както и в първата част. Речта му е спокойна, изпълнена с достойнство и скромност. Героят не търси съзнателно конфликт с представителите на чуждата вяра, а иска само да продължи своя живот съобразно Христовите заповеди. И едва когато разбира (при посещението на Матей Граматик в тъмницата), че друг път освен мъченическият няма, той твърдо и непоколебимо отстоява вярата си срещу хулите и нападките на мохамеданското множество. Тук Матей Граматик постига голяма убедителност на образа, не следва сляпо традицията, пренасяйки механично шаблон от един тип творби (житията-мъчения) в друг. Никола до последния момент на своя живот запазва смирението и скромността си и само в изключителни случаи — когато е принуден да отговаря или когато се извращава истината, дава израз на гнева и дързостта си. В мъченията (по-точно издевателствата на турската тълпа) той се държи все така достойно и непоколебимо, приемайки ги като етап по пътя към единението си с бога.

В тази част на творбата Матей Граматик широко разгръща творческите си възможности. Чрез въвеждането на второстепенни герои, подробна мотивировка на техните постъпки и действия, живи диалози и монолози повествуването добива стегнат и динамичен ход. Така се създава впечатлението за документализъм на разказа, вървящ по пресните следи на събитията. Тук писателят вече изоставя редица моменти от живота на героя, които бихи забавили и разтегнали разказа. Напри-

мер Никола Софийски прекарва цяла година в тъмница, но Матей Граматик описва само посещението на софийските граждани и чудото, станало по това време. Съсредоточаването върху душевните преживявания на героя вече липсва, защото като етап в неговия път към бога те са приключили през годината, прекарана след обрязването.

Второстепенните образи в ЖНС са строго поляризирани според отношението им към главния герой. Все пак по-задълбочено е обрисувана фанатизираната турска тълпа. Тук изпъкват отделни образи — на турския старец съдия, на еничарина, искащ да заколи Никола, на турчина, подбудител на гоненията срещу християните и др. С една-две щрихи те са изградени като запомнящи се типове.

Вън от тази поляризация на добри — зли остава образът на турския титулярен съдия, в който са изтъкнати и положителни черти. Както посочи още П. Динеков, в негово лице Матей Граматик по всяка вероятност отразява реални черти на турските съдии от епохата, стремели се да решават справедливо делата[14]. От друга страна, образът на съдията в ЖНС е изграден като копие на Пилат Понтийски. Той е обрисуван с най-черни краски, а в същото време се застъпва за светеца и се мъчи да му помогне.

В ЖНС се среща един момент, пренесен изцяло от по-старите жития за мъченици. Това е епизодът със задължителното покръстване на част от присъствуващото множество, впоследствие избито от мъчителя. Матей Граматик вмъква подобен момент в творбата си, макар и доста видоизменен — след речите на Никола Софийски мнозина от присъствуващите, имали и преди това предпочитания към християнството, в душата си още повече се привързват към него.

С мъченическата смърт на героя се постига последният етап от изображението на неговия път към бога. Преди това обаче той достига своята цел — исихасткото съзерцание на божеството: „И светецът въздигна своите очи към небето и във видения божествени блажен пребиваваше, а очите му бяха като пламък."[15] Едва след „теорията" настъпва физическата смърт.

Устоял докрай на страдалческите мъки, чрез посмъртните чудеса светецът разкрива още един път известното приживе — присъствието на божествената сила у него, израз на окончателното единение с бога.

Дотук ЖНС бе анализирано от гледна точка на образа на главния герой, идеализиран последователно като светец според етикетната представа — аскет-безмълвник, и като тип — светец-мъченик. Но това е само единият пласт в творбата, чисто литературният, осъществяващ едната страна от нейната художествена цялост. Творческият замисъл на Матей Граматик, целящ двустранната идеализация на героя, освен литературна има, струва ми се, и друга основа. Тя се корени във взаимодействието между жизнена и художествена правда и в крайна сметка обуславя както избора на метод на изображение, така и наличието на някои композиционни елементи.

---

[14] П. Динеков. Софийски книжовници през XVI в. I. Поп Пейо С., 1939, 103 – 106.

[15] П. А. Сырку. Цит. съч., с. 135.

Трябва да се има предвид, че пред Матей Граматик е стояла нелеката задача да опише и прослави подвига на един обикновен човек пред аудитория, познаваща го добре приживе. При това Никола Софийски не е страдалец за вяра от типа на Георги Софийски. Той е непостоянен, колеблив, дружи с турците, а след обрязването цяла година не смее да се обяви за християнин. Още една година прекарва затворен — вероятно пак поради колебливостта му, и едва след това е съден и убит с камъни.

Изправен пред необходимостта да приведе такъв жизнен материал съобразно каноничните изисквания, които много добре е познавал, Матей Граматик избира единствено верния път за изграждане образа на героя като личност, заслужила действително канонизацията си за светец. Този път е идеализацията в исихастки план. Така постъпките на Никола Софийски, познати на аудиторията само като факт, чрез *вътрешно-психологическата характеристика се интерпретират като стремеж да се постигне единение с бога.* Героят изпъква пред читателя като личност не в конкретния, външен смисъл на действията си, а чрез духовната си същност, разкриваща го като човек, чиято единствена цел е да направлява живота си съобразно божествените заповеди. Така че принципът на идеализация е обусловен не само от литературните предпочитания на автора, но и от конкретния житейски материал, върху който се гради ЖНС. Тук се наблюдава интересно взаимодействие между литература и жизнена ситуация и се вижда как един творец измежду многото възможности и литературни образци избира тези, чрез които най-успешно ще се постигне равновесие между художествена (литературно-канонична) и жизнена (аудитория — съвременник) правда.

Този втори план на повествуването изпъква във всички части на ЖНС. В първата част такива моменти се срещат по-рядко и единственият от тях, който не може да бъде оправдан чрез вътрешно-психологическа характеристика, е женитбата на Никола. Затова писателят влага в устата на софийски гражданин (всъщност самия автор) дълъг монолог- поучение за ползата и светостта на брака, който не пречи да се живее според божествените заповеди. Във втората част на ЖНС такива несъответстващи на традиционната представа за „свят" живот постъпки се срещат по-често и Матей Граматик, съобразявайки се с читателската аудитория—съвременник, не може да ги отмине. Затова тук се срещат редица риторично-поучителни пасажи, които, макар и да задържат хода на повествуването, са композиционно необходими като „оправдателни" за постъпките на героя и го представят като действително съвършен светец. Това са пасажите преди и след обрязването на Никола, поучението за възможността препъналият се, сгрешилият отново да се изправи и да заслужи божията милост. В това отношение особено интересен е пасажът с посещението на Матей Граматик при Никола в тъмницата[16]. По същество тук писателят допълва в диалогична форма широко разгърнатата преди това мисъл за възможността отхвърлилият

---

[16] Пак там, 113 — 119. По-нататък страниците на цитатите от ЖНС по изданието на П. А. Сырку ще бъдат отбелязани на съответните места в текста в скоби.

бога отново да бъде приет в редицата на неговите избраници. Функционално този диалог изобразява етапите на постепенното убеждаване на героя в съществуването на тази възможност и оттук — избирането на страдалческия подвиг като единствен път към нейното реализиране. Под напора на жизнените факти обаче Матей Граматик е принуден да направи още по-цялостна постъпка в тяхна полза, разкривайки лъжата, с която си служи при убеждаването на героя. Прието в подобна психологическа ситуация — позорна смърт като вероотстъпник или смърт като прославян светец-мъченик — решението на Никола Софийски да избере мъченическия венец се представя не само като акт на съвършен Христов следовник, но и като плод на външен натиск. Това е сериозно нарушение на каноничните изисквания за изображение на мъченик и не се среща в нито едно от познатите ни жития за мъченици. Но след като реалния прототип, изобразен в творбата, е нарушил многократно каноничните представи за святост, съвсем естествено е писателят да не съумее навсякъде да го „оправдае" и от своя страна също да наруши тези представи.

* * *

В непосредствена връзка с двупластовата структура на ЖНС стои проблемът за композиционните функции и разпределение на библейските цитати в творбата. От една страна, чрез тях се осъществява задължителният в средновековната литература принцип за двойното отражение при изображението на героя-светец[17] — като конкретна личност и като тип в поредицата християнски светци. В съответствие с това си предназначение библейските цитати и съпоставки тук са сравнително еднотипни. За идеализацията на героя като конкретна личност, изобразявайки неговия стремеж към богоследовничество, Матей Граматик използува редовно пасажи или цели Давидови псалми. Библейските цитати в случая имат и стилистична функция — чрез познати сравнения и образи (ливански кедър, дърво, насадено при водните източници, запаления свещник, незлобливото агне и т. н.), превърнали се в устойчиви словосъчетания[18] — да се уплътни художествено изображението на героя.

Еднотипни са и съпоставките, утвърждаващи героя като тип сред християнските светци. Най-често Никола е сравняван с първомъченик Стефан, по-рядко с многострадалния Йов, Мойсей, пророк Илия. Всъщност с тези съпоставки Матей Граматик подчертава една или друга черта или състояние на героя — търпеливост или смирение (Йов), премъдрост (първомъченик Стефан), светловидно лице (Мойсей), пророчество (Илия). Като тип обаче образът на Никола и неговият мъченически подвиг са възведени пряко към Христос и кръстната

---

[17] Кр. Станчев. Цит. съч., 69 — 70.

[18] За устойчивите словосъчетания, традиционните ситуативни формули и тяхното място в старославянските литературни вж. О. В. Творогов. Задачи изучения устойчивых литературных формул Древней Руси. — ТОДРЛ, 20, 1964, 27 — 40.

смърт (с. 98, 121, 132). Най-многообразни са библейските цитати, използувани като „доказателствен" материал във втория пласт на творбата. Матей Граматик, в желанието си да „оправдае" неканоничните постъпки на героя си, не се уморява да привлича все нови и нови примери и аналогии от почти всички книги на Стария и Новия завет. Никола се е оженил — но Христос сам е осветил брака в Кана Галилейска (с. 48), а след него и вселенският апостол Павел. Следва дълга поредица от примери с библейски лица, живели в „честен" брак — Авраам и Сара, Исаак и Ревека, Яков и Рахил, Мойсей боговидец, Давид „богоизбрания", Ана пророчица, Самсон, Исай и Амос — всички постигнали божието благоволение. Но и това не е достатъчно за писателя — „защо да говорим за древните, като имаме примера на новозаветните" — и отново поредица примери с новозаветни лица (с. 49 — 50). Така обстоен е Матей Граматик и в останалите „оправдателни" пасажи — героят е сгрешил, но свещените книги са пълни с такива примери, та дори и върховният апостол Петър не един, а три пъти греши (с. 69 — 71), „обаче бог не иска смъртта на грешния", а неговото спасение — и пак нови примери (с. 75 — 82).

IV

За цялото структурно-композиционно оформяне на ЖНС важна роля играе и неговото идейно-патриотично предназначение и замисъл. Като израз на патриотични чувства трябва да се разглежда преди всичко самият акт на канонизация на Никола Софийски, който със своето поведение е предизвикал бурно недоволство сред съгражданите си. Въздигайки страдалческата му смърт в подвиг на светец-мъченик, висшият софийски клир канонизира не светостта като последователно жизнено поведение, а нейния краен резултат — смърт в защита на вяра и народност.

Матей Граматик много ясно е схващал смисъла на този акт и със своята творба утвърждава патриотичните настроения, идеализирайки героя си като действително съвършен светец. В същото време не липсват пасажи, в които писателят пряко изразява народностно-патриотичните чувства, вълнуващи както него, така и софийското население. ЖНС цялото е пропито с остра антимохамеданска насоченост — в изображението на свирепата турска тълпа, в отделните „зверовидни" постъпки на нейни представители, в нечовешката жестокост към мъченика. Антимохамеданският патос намира конкретен израз и в полемичното слово, вложено не в устата (както е в житията-мъчения) на героя, а като отделен риторичен пасаж, разобличаващ „скверните" и „бесовски" заблуди на мюсюлманството. И може би връх на патриотичното настроение и народностно самочувствие е прословутото описание на София — град, предопределен да дава (и дал) много светци, цъфтяща църква, боговдъхновени служители, ревностни пастири.

* * *

В заключение накратко ще бъдат разгледани стилистичните особености на ЖНС.

Като творец Матей Граматик възприема само едната страна на исихазма — същината на светостта и пътя към нея, а оттук — към бога. Другата обаче — словото като средство за изображение на „неизобразимото", на божествената същност и красота, легнала в основата на творчеството на такива автори като Патриарх Евтимий и Григорий Цамблак, писателят не усвоява. Стилът „плетение словес" не е характерен за ЖНС и от стилистична гледна точка творбата не спада към житийно-панегиричните произведения. В ЖНС липсва ритмизацията на текста, стремежът словото да внуши усещането за божествената същност и красота. Деянията на героя не са изобразени като съпреживяване на божественото. За Матей Граматик основната цел е изображение на героя като търсач на божествените тайни, а не изобразяване на тяхното съдържание.

Писателят усвоява стила на традицията само на синтактично равнище при строежа на отделното изречение. В такъв аспект неговият език е „пищен" и „витиеват" като език книжовен, литературен. Но като философия на словото, обуславяща стремежа към цялостна ритмизация на текста и сближаването му с ораторската проза ЖНС не следва традицията на Патриарх Евтимий, Йоасаф Бдински, Григорий Цамблак.

Такъв подход към стилно-езиковите проблеми е исторически обусловен от обществено-идеологическите функции на литературата през XVI в. Призвана да утвърждава и отстоява верско-народностното съзнание, българската литература през този период набляга не на панегиричното, а на наративното начало като най-близко до художественото възприемане на широките маси. Поп Пейо може би прави най-сериозния опит да насочи оригиналното творчество по този път, като освен максималното белетризиране на житийния жанр въвежда ясен език и стил. Така че като принцип на идеализация исихазмът, разбиран като изходна позиция, е уместен за XVI в., но като стил вече е анахронизъм.

Най-характерната особеност на Матеевия стил е редовната употреба на инверсията. По начало тя е отличителна за агиографската продукция от XIV в. насам и Матей Граматик широко я усвоява. Най-често се разместват епитетите към отделните думи или пък спомагателните частици към глаголите: „страсти господни; любов божию; съвет благ; промисъл божествена; по повеление царско (с. 55); свидетел светъл, уязвен бивайки" (с. 81) и др. Типичен за Матеевия стил е подобен израз: „И когато свещенните четени биваха слова, прав беше стоейки..." (с. 33).

Сравненията в ЖНС изпълняват две функции — да изградят героя като тип и да уплътнят художественото му изображение. В съответствие с това се използуват два основни типа — сравнения-съпоставки с библейски лица и разгърнати анимистични и други сравнения, в кои-

то се влага определен символичен смисъл, отвеждащ пак към митологичните християнски представи[19].

Сравненията с библейски лица бяха разгледани при библейските цитати, затова тук ще бъдат посочени някои характерни анимистични и други сравнения: „И о чудеса! Като младенец към змия ръката си простира, неразбиращ злобата, невиждащ как ще го ухапе, с отрова изпълнена" (с. 67); „Или като агне незлобливо към вълка отиващо, неочаквайки рани оттам". (с. 67); „И със студ силен веднага се изпълни, и като риба нищожна остана безгласен" (с. 86); „И като поразен от гръм замлъкна" (с. 86); „И като след сън или пиянство чувствуваше себе си" (с. 86); „И нека ние него и тях (Мохамед и последователите му — б. а., С. Р.) да ги оставим като свине в калта си да се валят" (с. 90). Много интересен е следният израз, където сравнението е преобразувано в нова дума със значение на сравнение: „И веднага се нахвърлят звероподобно на мъченика" (с. 87).

Срещат се и разгърнати в художествен образ сравнения, чрез които се изяснява и тълкува дадената постъпка на героя, като в нея се влага пак определен символичен смисъл: „И както някой кораб, богат със много стоки, радва своите водители, и носен от попътен вятър страшните морски дълбочини пресича, в пристанището се разбива, превръщайки в напразни всички надежди, така и с многото пот и мъки добродетели събрани само едно невнимание погубва" (с. 69).

Вън от двата основни типа сравнения Матей Граматик използува на някои места и сравнения с исторически лица, базиращи се върху византийски хроники: „Така и той още отначало пое властта като Фока мъчител" (с. 55).

Силно влияние на традицията се усеща и в предпочитанието на причастните форми пред чисто глаголните. Често причастията са в ролята на сказуемни определения, като по този начин действената натовареност на фразата се засилва: „И цяла година става до днеска, откакто криейки се, ходех ослушвайки се и боейки се от вашето насилие" (с. 97). Към литературното влияние на традицията се отнася и честата употреба на риторични въпроси и възклицания, особено в статичните и „оправдателните" пасажи.

Още една черта, специфична за индивидуалния творчески облик на Матей Граматик като писател. На две места в ЖНС, когато влага в устата на героите си фрази, заети от други творби, писателят употребява израза: „нещо такова предрече" и „нещо такова каза". Срещу това в източника стои: „казвайки това" (житие на Стефан Нови Изповедник) и „рече" (житие на Стефан Дечански). Макар и непоследователно проведен, такъв подход към заетия материал свидетелствува за зараждане на известно съзнание за използуване на чужди мисли и фрази, за тяхното отграничаване от авторовите мисли и изрази. Подобни моменти не се срещат в нито едно от познатите ми агиографски житийни произведения, както оригинални, така и преводни.

---

[19] За символичния характер на стилистичните и тропичните фигури в агиографската проза вж. К р. С т а н ч е в. Цит. съч., 134 — 139.

* * *

След всичко казано дотук възниква естественият въпрос — как Матей Граматик е писал житието на Никола Софийски? Дали под непосредствения напор на чувствата и впечатленията от събитията, или след старателно обмисляне на структурата и композицията на творбата?

За решението на подобен принципен проблем успешно може да се приложи изследователският подход на Ф. Вигзел, използуван от него при анализа на творческия маниер на Епифаний Премъдри[20]. За целта авторът изследва библейските цитати у руския писател и въз основа на това, дали те са дословни, или перифразирани, решава въпроса, дали Епифаний Премъдри предварително е обмислял своите произведения, или е писал, непосредствено изливайки своите чувства и мисли.

В случая с Матей Граматик не е необходимо да се изследват библейските цитати, тъй като, както показва текстовият анализ, в ЖНС са налице многобройни заемки от редица оригинални и преводни агиографски творби. Дословността на цитатите и техният брой дават основание да се заключи, че писателят *предварително* е обмислил композицията на своята творба, разпределението на заетия материал, мястото и предназначението на отделните пасажи.

От една страна, такъв извод подкрепя до известна степен предположението за структурно-композиционното предназначение на разказа за събитията във Влашко и определянето на някои пасажи като „оправдателни". От друга страна, дава основание с по-голяма увереност да се твърди, че ЖНС е писано сравнително късно, а не непосредствено след смъртта на мъченика. В такъв аспект твърдението на Матей Граматик, че дълго е отлагал написването на повестта за Никола Софийски не следва да се разглежда само като традиционен израз на писателска скромност. Явно е, че чрез него се маркира период на подготовка и съзряване за реализация на определен творчески замисъл, довел до оформянето на ЖНС във вида, в който го знаем днес.

---

[20] Ф. В и г з е л л ъ. Цитаты из книг священного писания в сочинения Епифания Премудрого. — ТОДРЛ, 26, 1971, 232 — 243.

Анисава Милтенова

КЪМ ВЪПРОСА ЗА СБОРНИЦИТЕ СЪС СМЕСЕНО СЪДЪРЖАНИЕ В БЪЛГАРСКАТА КНИЖНИНА ОТ XV — XVII ВЕК

Сборниците със смесено съдържание[1] са едно от най-интересните явления в историята на южнославянските литератури от Късното средновековие както по отношение на своите особености като тип ръкописна книга, така и като отражение на интересите и естетическия вкус на обществената среда, в която са се създавали и преписвали.

Сборниците със смесено съдържание получават широко разпространение в българската, сръбската и влахо-молдавската книжнина след падането на България и съседните балкански страни под османска власт. Както е известно, това е преломен момент в развоя на културните и литературните процеси в българските земи. Поробителят нанася значителни щети на българското книжовно богатство и на книжовните средища, а по-голяма част от интелигенцията бива избита или принудена да емигрира[2]. Решаващи последици за по-нататъшната съдба на българската култура има унищожаването на всички институции на средновековната държава и най-вече ликвидирането на Търновската патриаршия. В условията на османското робство липсва официален център, който да контролира и направлява книжовната дейност. Противопоставянето между официална и народна литература по това време не е функционално[3] — поражда се и се масовизира един нов тип книжнина, създавана и използувана от значително променена по социален състав аудитория в сравнение с периода IX — XIV в. Сборниците със смесено съдържание през XV — XVII в. възникват като литературно явление сред низшето духовенство, близко до народните среди. Те не са свързани с богослужението, а носят спецификата на народни учителни книги, предназначени да просвещават и възпитават читателите и слушателите. Съдържанието им е извънредно богато и разнообраз-

---

[1] За същността и обхвата на понятието „сборник със смесено съдържание" вж. А. Милтенова. Към литературната история и типология на сборниците със смесено съдържание. — Старобългарска литература, № 7, 1980, 22 — 36.

[2] Ив. Снегаров. Турското владичество — пречка за културното развитие на българския народ и другите балкански народи. С., 1958; К. Куев. Съдбата на старобългарските ръкописи през вековете. С., 1979, 28 — 35.

[3] Кр. Станчев. Идейно-естетически позиции и развойни тенденции на старобългарската литература. — Български език и литература, XXII, 1979, 2, с.10; И. И. Калиганов. Традиции старой письменности и возникновение новой болгарской литературы. — В: Литература эпохи формирования наций. М., 1982, 171 — 205.

но — в тях се поместват апокрифи, белетристични творби, патерични разкази, историко-летописни съчинения, въпросо-ответни статии, откъси от Физиолога, гадателни книги, както и ограничен брой поучителни слова и агиографска проза.

Значението на сборниците със смесено съдържание в историята на българската литература през време на робството е разкрито най-пълно и всестранно от Б. Пенев[4]. За пръв път се изтъква ценността им не само като историко-литературни документи, но и като свидетелства за развито художествено виждане у читателите през тази епоха. С особено внимание са отбелязани елементите на национално самосъзнание в сборниците, както и битовите подробности, вмъкнати в тъканта на разказа. Б. Пенев посочва, че народните сборници са свързани с общата тенденция за демократизация на литературата, че те са „народни енциклопедии", защото „разработват такъв литературен материал, който засяга духовните интереси на народа и стои по-близо до неговите представи, до неговите предания и традиции"[5] Тази оценка е допълнена с нови наблюдения от съвременни български учени-медиевисти — Д. Петканова-Тотева[6], П. Динеков[7] и др., в резултат на което сборниците със смесено съдържание са очертани като едно от най-показателните явления в книжнината от XV — XVII в. Въпреки това редица историко-литературни въпроси, свързани със спецификата на сборниците като ръкописни книги, с подбора на произведенията в тях както по тематика, така и по жанр — и оттук особеностите на съставителската и компилаторската работа на книжовниците — заслужават по-специално внимание и задълбочено проучване.

По отношение характеристиката на сборниците като тип ръкописна книга известни данни могат да се извлекат от техните *външни (формални) белези* . В по-голямата си част разглежданите ръкописи са малки по формат — преобладава осмина и четвъртина[8]. Същото се отнася и за обема на сборниците — обикновено те не надхвърлят 150 листа[9]. Очевидно този вид сборници са били съставяни за непродължително време в съответствие с актуалните интереси и потребности на техните автори. Показателен белег за средата, в която се преписват и разпространяват ръкописите, е тяхната украса, по-скоро отсъствието ѝ. Обикновено книжовниците се задоволяват с червените заглавия и инициали, без да украсяват специално своите сборници. Дори когато

---

[4] Б. Пенев. История на новата българска литература. Т. 2. С., 1932. Гл. XII; Народни сборници със смесено съдържание през време на робството, 3 — 192; II изд. С., 1976, 304 — 456.

[5] Б. Пенев. Цит. съч., с. 315.

[6] Д. Петканова-Тотева. Дамаскините в българската литература. С., 1965, с. 4, 117.

[7] П. Динеков. Стара българска литература. Т. 2. 1953, 171 — 172.

[8] От над 40 проучени ръкописа (български, сръбски и молдо-влахийски) само един има листов формат — сб. № 104 НБ — Белград (третата четвърт на XIV в.).

[9] Най-обемистият сред проучените ръкописи е сб. № 52 от ман. „Николац" в Югославия, XV в. — 477 л., следван от сб. № 104 НБ — Белград (XIV в.) — 296 л.

авторът на ръкописа се отнася грижливо и с известно самочувствие към преписваните произведения, украсата е сравнително скромна. Например сборникът, писан от Байчо граматик, XVI в.[10], има само една плетенична заставка (л. 2а) и една заставка с миниатюра на Давид и Соломон (л. 46б). И двете са изпълнени от писача на ръкописа опростено, с линеарно-плоскостно, схематично третиране на фигурите и с влияние на старопечатните книги, типично за епохата[11]. Приведеният пример е изключение, тъй като за по-голямата част от разглежданите сборници е характерна липсата на специална школовка в оформлението на ръкописите. Тази особеност добре личи и в правописа на книжовниците, който много рядко е системен и последователен. Трябва да се подчертае, че ръкописната традиция на сборниците със смесено съдържание не е свързана с определени скрипториуми или книжовни школи — както се отбеляза, техният състав е разпространен върху твърде широка територия, а не се преписва само в отделни огнища на литературна дейност. За странствуването на разглежданите ръкописи свидетелствуват както приписките от различни места, оставени по различно време върху тях, така и следите от продължителна употреба — много често книжното тяло е без начало и край, с много липсващи листове и цели коли. Понякога за възстановяването на състава на отделни ръкописи може да помогне само тяхното сравнително изучаване и съпоставката на структурните им и текстологични особености с други подобни по тип сборници[12].

Характерните особености на разглежданите сборници насочват към предположението, че е вероятно те да са писани и разпространявани от пътуващите монаси, т. нар. таксидиоти, и низши духовници. Преминавайки от място на място, пътуващото монашество е извършвало някои необходими обредни потребности на местното население и едновременно с това го е просвещавало — чрез проповед, притча, сказание из библейската история, разнообразни въпроси и отговори, откъси от „Физиолога" и др. Известно потвърждение на това предположение намираме в старопечатното издание „Различни потреби", излязло през 1572 г. във Венеция[13]. Съставител и издател на книгата е българинът Яков Крайков, който я нарича „книга за пътници". По своя състав сборникът „Различни потреби" е много близък до сборниците със смесено съдържание.

Както се отбеляза, разглежданите сборници имат неделово, неслужебно приложение и се отличават с неустойчив, непостоянен състав. Съдържанието на ръкописите обикновено представя кръг

---

[10] № 13.4.10, сб. на П. А. Сирку, БАН — Ленинград.

[11] А. Д ж у р о в а. 1000 години българска ръкописна книга. Орнамент и миниатюра. С., 1981, 59 — 63

[12] Характерен е случаят с Панагюрския сборник № 433 НБКМ — София, XVI в. и сб. № 149 от Националната библиотека — Виена, XVI в., които почти се покриват по съдържание. Благодарение на това се възстановява напр. пълният текст на Физиолога в сб. 433.

[13] П. А т а н а с о в. Яков Крайков. Книжовник. Издател. График. XVI в. С., 1980, 130 — 144.

от общи по тематика и идейно-естетическа насоченост творби, подбрани от различни източници, често според индивидуалния интерес на книжовника-съставител. Сложността на проучването се увеличава от факта, че в репертоара на сборниците се включват статии, преведени през различни периоди на старата българска литература, някои от които са неколкократно преработвани или са послужили за основа на самостоятелни компилации. Въз основа на комплексния сравнително-типологичен анализ на около 50 ръкописа от края на XIV до началото на XVIII в. се установи, че литературният поток на сборниците със смесено съдържание може да бъде разчленен в три основни структурни модела според типовете състав. Тези структурни модели се основават и върху генетическите връзки между отделните представители[14]. Като различителен белег между отделните типове състав служи „ядрото" от определени произведения в една и съща литературна редакция, което е общо за няколко сборника. В този смисъл „ядрото" представлява устойчиво съчетание спрямо непостоянния състав на ръкописите, получено чрез абстрахиране, обобщение на преобладаващи за даден тип сборници редакционни и структурни особености. Затова то не се покрива с някой конкретен ръкопис, нито е реконструкция на възможния за изследвания кръг ръкописи протосборник или архетип. Тези отличителни черти на „ядрото" се коренят в характера на изследваните сборници. В рамките на определен структурен модел, основан на близостта в състава и на общото „ядро" от произведения, може да се очаква известен по-широк кръг от статии, които съпровождат това „ядро". Този кръг от статии е означен с понятието „обкръжение". Съответствието между „ядро" и „обкръжение" се осъществява на няколко равнища: идейно-естетическо, функционално, композиционно, близост в сюжетните ситуации, близост в стилно-езиковото интерпретиране на произведенията, и пр. Тъй като обкръжението във всеки отделен ръкопис (освен на напълно съвпадащите по съдържание и подредба) се различава от останалите, то всеки сборник носи свои индивидуални черти, своя отличаваща го в сравнение с всички други „физиономия". Оттук мястото на обкръжаващите произведения при характеризиране на интересите и естетическия вкус на читателската аудитория[15].

Важно е да се подчертае, че отделните елементи (цикли и отделни произведения), съставящи сборниците със смесено съдържание, се характеризират с неразривно *единство* помежду си. Във всеки отделен сборник те могат да бъдат различни творби, но вътрешно близки по своите функции в съзнанието на автора. Характерен пример в това отношение е включването на патерични разкази в сборниците със смесено съдържание, които със своето живо сюжетно повествуване

---

[14] А. Милтенова. Некоторые вопросы методики изучения сборников смешанного содержания (на материале болгарской, сербской и молдо-влахийской литературы XV — XVII вв). — Советское славяноведение, 1984 (под печат).

[15] А. Милтенова. Към характеристиката на българската литература през XV — XVII век (сборници със смесено съдържание). Кандидатска дисертация (машинопис). С., 1983.

и картинно илюстрирана дидактична цел[16] напълно подхождат на апокрифите и народно-легендарните творби, преобладаващи в „ядрата" на структурните модели.

Съставът на разглежданите ръкописи отразява промените, настъпили в йерархията на жанровете в условията на робството. Преди всичко тези промени се заключават в известно *функционално прегрупиране на жанровата система*, без отделните творби да губят специфичните си жанрови белези. Патеричните разкази и поучения, включвани през XI — XIV в. в патериците, поучителните слова на Йоан Златоуст, Ефрем Сирин, Климент Охридски, които имат своето определено място в сборниците с устойчив състав (Златоуст, Златоструй, Измарагд и др.), някои жития, поместваны в сборниците от минеен тип, и т. н. на този етап от развитието на средновековната жанрова система започват да се преписват *отделно*, независимо от предишното си предназначение. В сборниците със смесено съдържание те са подчинени на общопознавателните и дидактични цели, които си поставят преписвачите, а също така — на чисто белетристичните функции на по-голяма част от включените материали, предназначени за познавателно и занимателно четене. Преосмислянето и разширяването на функциите на произведенията, което е особено характерно за по-широкия кръг статии от „обкръжението" на структурното „ядро", е резултат на относителното редуциране на средновековната жанрова система под влияние на изменилата се социална и литературна конюнктура. В това отношение прегрупирането на жанровете е елемент на доближаването на литературата до интересите и вкуса на народните среди.

За да се изясни спецификата на сборниците със смесено съдържание като „макрожанр", съставен от определени пропорции първични жанрове[17], е необходимо да се хвърли поглед преди всичко върху богатството на тяхната тематика и върху жанровите форми, с които тази тематика е представена в ръкописната традиция.

За разлика от старобългарските сборници, в които преобладават жанрово еднородни произведения, сборниците със смесено съдържание съединяват в едно цяло най-разнообразни статии — както по своята тематика, така и според жанровите си особености. Разглежданите сборници включват текстове с различно предназначение, а също и с различни начини на изображение. Въпреки голямата пъстрота на съдържанието наблюденията върху ръкописите показват, че статиите могат да бъдат обединени според тематичната си насоченост в няколко основни групи: библейска история, църковна и гражданска история, нравствено-етична тематика, космогония, естествознание, църковно-юридическа тематика и т. н.

В състава на сборниците се различават произведения главно с две функционални задачи — да служат за познавателно четиво и да изпълняват ролята на *практическо пособие* в ежедневното богослужение. В това отношение привличат вниманието многобройните извлечения

---

[16] С в. Н и к о л о в а. Патеричните разкази в българската средновековна литература. С., 1980, 133 — 134.

[17] Д. С. Л и х а ч е в. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, с. 60.

от требниците и служебниците, които заемат място в част от ръкописните сборници през XV — XVII в. Твърде характерни са случаите на „сборник в сборника", при които типичният състав на сборниците със смесено съдържание е включен в требник или обратното — сред статиите на сборника се вмъкват тропари, стихири, слави и други химнографски материали за определени църковни празници, както и молитви, типикарски указания, месецослови и др. Показателен пример в това отношение са сб. № 667 НБКМ — София, XV — XVI в. (тук комбинацията между сборник и требник е по-скоро механична), сб. № IX. H. 21 Народния музей — Прага, XVI в., сб. № III. а. 10 от Югославянската академия — Загреб, XVI в., сб. № 89 НБ — Пловдив, XVI в., Беловския сборник от XVII — XVIII в. и др. Към материалите с практическо предназначение могат да се отнесат и често срещаните рецепти за мастила, апокрифните молитви и заклинания, лекаруши, а също така гадателните книги — гръмник, коледник, трепетник, лунник и др. Поместването на подобни съчинения в сборниците насочва към заключението, че техните съставители и преписвачи, произхождащи из средата на низшето духовенство, са ги използували като един вид *енциклопедически наръчници*, в които са могли да намерят най-необходимото във връзка с нуждите на своето ежедневие. Интересно е да се отбележи, че нито един от посочените материали, особено от требниците и служебниците, не е представен цялостно — обикновено текстовете имат характер на извадки, на отделни фрагменти.

Към същия тип статии се причисляват и известен брой съчинения с *църковно-юридическа тематика* — правила от номоканона, апостолските послания и правила от църковните събори. По съдържание и обхват те са твърде разнообразни и хвърлят светлина върху някои непроучени страни на нравствения и социалния живот през средновековието. Извънредно интересни материали се съдържат в сб. № I 26054 от 1566 г., Университетската библиотека — Виена, сб № 149, XVI в., Националната библиотека — Виена, сб. № III. а. 43, XVI в., Югославянската академия — Загреб, сб. № 101, XVI в., НБ — Пловдив, сб. № 684, XVII в., НБКМ — София и др. Сравнението на южнославянските текстове на църковно-юридическите произведения с издадените руски текстове[18] може да даде плодотворни резултати, но това е предмет на отделно изследване.

Сред статиите с *познавателно предназначение* първо място заемат тези, които са свързани с интереса към библейската история, представени в сборниците със смесено съдържание предимно от апокрифи.

Най-многобройни са вехтозаветните апокрифи, сред които „Адам и Ева", разказите за Аврам, Исак, Исав и Яков, за Давид и Соломон, за Йосиф прекрасни, апокрифът за борбата на архангел Михаил със Сатанаил, и др. Показателен е фактът, че преобладаващата част от апокрифните творби за вехтозаветни библейски лица са известни по преписи изключително в разглежданите сборници със смесено съдържание.

---

[18] По-голямата част от текстовете са издадени в: Материалы для истории древне-русской покаянной дисциплины. Тексты и заметки. — Чтения в императорском обществе истории и древностей российских, № III, 1912.

Обикновено тези апокрифи образуват устойчива поредица, в която разказите с общ герой са обособени в цикли — Аврамов цикъл, цикъл разкази за Давид и Соломон и др. Структурното „ядро" на първия и втория тип сборници, които са основни в тяхната класификация, е изградено в голямата си част от изброените произведения и съответни цикли в различни редакции, т. е. с различна история на текста. Известно е, че циклизирането на вехтозаветните апокрифи и централното им място в разглежданите ръкописи е дало основания на някои учени да търсят връзка на отделните цикли с Палеята и нейната история[19]. Тълкуването на част от състава на сборниците със смесено съдържание като заместник на Палеята сред балканските народи през XV–XVII в., при което се допуска зависимост между първоначалния превод на палейния разказ и вехтозаветните апокрифи в сборниците, засега не е подкрепено с убедителни аргументи.

Голямо място в сборниците заемат и редица новозаветни апокрифи, сред които разказът за посещението на Марта в Рим („Как Марта осъди Пилат"), части от протоевангелието на Яков, Сказание на Афродитиана, Детство Исусово, Житие на апостол Петър, Апокалипсис на Йоан Богослов, Епистолия за неделята, Прение на Христос с дявола, Сказание за дванадесетте петъка и др. Тук трябва да се отнесе извънредно популярният цикъл разкази за кръстното дърво, приписван на Григорий Богослов (поместен в разглежданите ръкописи в три редакции и в над двадесет преписа)[20], в който рамката на разказа е новозаветна, но съдържа събития и лица главно от вехтозаветната библейска история. Междинно положение заемат кратките разкази за написването на псалтира и евангелието, които обикновено се преписват заедно, последвани от апокрифа за въздвижение Богородично (св. Панагия). Установи се, че разказът за написването на псалтира първоначално е бил част от апокрифа за Давид, а по-късно се е оформил като самостоятелно произведение, близко по композиция до сказанието за написване на евангелието[21].

Апокрифите, които съдържат теми и герои из библейската история, са най-често малки по обем разкази с еднолинеен сюжет. Повествуването в тях се води в трето лице, което означава пълна анонимност на текста. Тук липсва не само името на автора, но и неговата личностна изява — това е т. нар. обективизирано нелично повествуване[22]. То внушава чувството за истинност на разказваното и подобно на народното творчество предизвиква към колективна ритуална съпричастност с него[23]. Апокрифните разкази, поместени в сборниците със

---

[19] Вж. напр. E. T u r d e a n u. La Palaea byzanthine chez les slaves du Sud et chez les Roumains. — Revue des études slaves, 40, 1964, 195 — 206.

[20] Вж. А. М и л т е н о в а. Текстологически наблюдения върху два апокрифа./Апокрифен цикъл за кръстното дърво, приписван на Григорий Богослов, и апокрифа за Адам и Ева/. — Старобългарска литература, № 11, 1982, 35 — 55.

[21] Вж. А. М и л т е н о в а. Към характеристиката на българската литература. . . .

[22] К р. С т а н ч е в. Поетика на старобългарската литература. С., 1982, 43 – 44.

[23] Д. П е т к а н о в а. Апокрифна литература и фолклор. С., 1978, с. 40.

смесено съдържание, са с определен стил и език и без всякаква риторика описват една или няколко случки от живота на героя или пък отделните епизоди са организирани около една обща идея. Отдавна изследователите са забелязали, че обикновено апокрифните разкази се състоят от повествователни единици, които са относително самостоятелни и нямат здрава връзка помежду си. Това означава, че отделните епизоди могат да бъдат разместени, да се отделят като самостоятелни произведения или пък да се сливат с други, близки в идейно-естетическо и композиционно отношение творби с обща тематика в рамките на един цикъл. В този смисъл Д. Петканова отбелязва: „Разместване, съкращаване, добавяне на епизоди в апокрифите или тяхното циклизиране става възможно, защото в творбите липсва логика на характерите, логика на ситуацията и действието и логика на историческата правда"[24]. Примерите в подкрепа на това твърдение са много — Аврамовият цикъл, цикълът разкази за Давид и Соломон и др. Материалите, включени в сборниците, богато илюстрират и обратния процес — разпадане на обемни апокрифни произведения в отделни творби, които се преписват самостоятелно, могат да влизат във взаимодействие с други и т. н.

Близки по художествени особености до разгледаните творби са широко застъпените *белетристични произведения* — разказът за Теофана кръчмарката, Слово за стария Александър, разказите за Езоп, за произхода на самодивите, Акир Премъдри, за произхода на павликяните, и др. Тук могат да се отнесат и патеричните разкази, някои от които влизат в ядрото на втория тип сборници със смесено съдържание — Как жена осъди Ефрем, разказът за монаха Мелетий, разказът за св. Евстратий, за семейството на християнка и езичник, и др. Подходът на съставителите-компилатори към тези творби е същият, както към апокрифните разкази. Очевидно книжовниците са ги схващали като жанрово еднородни произведения. Ярък пример за това е цикълът разкази за злите жени, който се състои от белетристични и апокрифни творби: Слово за Самсон, Как св. Илия избяга от жена, Кръчмарката Теофана. Принципът, според който са се групирали няколко разказа в цикъл, както в посочения случай, така и в останалите е *кръгово-центричен* — една идея или герой, илюстрирани с няколко примера. Този принцип е аналогичен на начина на построяването на агиографското повествувание, по-точно на неговата фабула и се обуславя от господството на илюстративния дидактизъм в средновековната литература[25]. В цикъла за злите жени идеята е представена в кратката уводна част с начало: Ѡдама ѥва изъ рая изъгна, и Далита Самсона сльзами изъ ока изъведе и погѹби. . . , след което са поместени споменатите разкази (сб. № 677 НБКМ — София, № 740 от Държавния архив — Букурещ, № 13.2.25 БАН — Ленинград и др.).

Белетристичните творби в сборниците със смесено съдържание внасят светската тематика в техния състав, която е извънредно привле-

---

[24] Пак там, с. 45.

[25] Кр. Станчев. Поетиката на старобългарската литература, 104 — 105.

кателна за читателите и слушателите с многообразието на сюжети и образи. Не на последно място повестта за Акир Премъдри, разказът за стария Александър, разказите за Езоп, Как произлязоха самодивите, и др. са се харесвали на читателите не само поради занимателната интрига, но вероятно и заради философската окраска, намерила място в тях. Срещат се и творби, в които преобладава дидактичната поука или общохристиянският нравствено-етически смисъл. Такива са обикновено притчите из „Варлаам и Йоасаф", включвани често всборниците. Една от най-популярните е притчата за тримата приятели (над 10 преписа в разглежданите ръкописи). Трябва да се отбележи, че през XVI — XVII в. е забележима тенденцията от текстовете да се отстраняват поучителните моменти и да се засилва чисто белетристичното звучене на произведенията. Показателен пример за тази тенденция е разказът за кръвосмешението. Обичайно е този разказ да се включва в едно обширно поучително слово за покаянието, приписвано на Йоан Златоуст, с начало: Кто не дивит се и не оудитсе ѡсемь вѣцѣ. . . Но в сб. № III.а.10 от Югославската академия — Загреб, XVI в., разказът вече е поместен без уводна част, като самостоятелно произведение. Заглавието е традиционно: Слово Іѡвана Златоустаго, но още в началото книжовникът-съставител е подчертал промененатa насоченост на творбата: Слишите братіе оуѹдо повесть. Бѣше царь по васон Кесаріе именемь Анѳоніе. . . В такъв вид разказът се среща в редица ръкописи от XVII — XVIII в.[26]

Друг тематичен кръг в сборниците със смесено съдържание са преводните апокрифни *видения* и близките по дух и художествени особености *предсказания*. Както е известно, видението (откровение, възнесение) представлява пътешествие из небесата, ада или рая, след което божият избраник (пророк, апостол, монах, Богородица) разказва за видяното, прави изповед за недостъпните за обикновения човек тайни, които е узнал. В разглежданите сборници често се поместват: Видение Исаево, Откровение Варухово, Видение на ап. Павел, Слово на отец Агапий и др., които разказват за пътешествия из седемте небеса и рая, както и Ходене на Богородица по мъките, Откровение на Настасия черноризица, и др., които разкриват задгробния живот в ада. Характерно за художествената форма на тези произведения е, че повествуването се води в първо лице, с което претендира за абсолютна достоверност на разказваните събития. Апокалиптичните творби отговарят на познавателните интереси на средновековния читател, те са поразявали неговото въображение с необикновени образи и картини, с изключителни ситуации и свръхземни същества. Като отличителна черта на виденията се налага преди всичко *фантастиката*. Тук чудесното и фантастичното бликат във всеки ред от текста, което ги сближава с вълшебните приказки от фолклорната проза.

В сборниците със смесено съдържание се забелязва не само единично поместване на апокалиптични творби независимо от предхож-

---

[26] Вж. В. Л а м а н с к и й. Непорешенный вопрос. — ЖМНП, 143, 1869; М. Д р а г о м а н о в. Славянските преправки на Едиповата история. — СбНУНК, V, 1889, 267 — 310; VI, 1890, 238 — 304.

дащите ги и следващите статии, но и групирането им в тематична последователност като вид тематични цикли. Така например в Панагюрския сборник № 433 НБКМ — София, XVI в., и в сб. № 149 от Националната библиотека — Виена, XVI в., са включени последователно: Откровение на Богородица за седемте гряха; Откровение Варухово; Слово на Настасия черноризица; Прение на Христос с дявола; Смъртта на Аврам (също съдържа елементи на откровение — пътешествието на Аврам в рая); въпросите на Йоан Богослов към Аврам; видение на отец Агапий. Подобни случаи дават основание да се говори за масовизиране на фантастичното в сборниците със смесено съдържание — явление, което също има отношение към разчупването на средновековния литературен етикет. Разширявайки своя социален обхват, литературата след падането на България под чуждо робство разширява своето предназначение, като започва да задоволява най-разнообразни културни и естетически потребности. Фантастичното в апокрифната литература, което е отречено по същество от ортодоксалната средновековна естетическа концепция като противоречащо на художествения канон, в този период получава бурно развитие. Именно чрез разглежданите сборници до нас са достигнали преобладаващата част от известните преписи на апокалиптични съчинения — откровения, видения, пророчества, преведени или съставени на българска почва през различни периоди на средновековната литература.

От друга страна, фантастичното в сборниците със смесено съдържание стои редом до художествени образи, наситени с правдиви, близки до живота детайли, образи, които са поставени в ситуации с реално звучене. Апокрифът Ходене на Богородица по мъките дава фантастична картина на мъките на грешниците в ада, а също така е изпъстрен с множество битови подробности, които отразяват условията в средновековната обществена действителност. Така фантастични ситуации и „реалистични" елементи представляват неразделно цяло, на което се дължи голямата изобразителна сила на апокрифите[27]. По този начин апокалиптичните съчинения наред с масовизирането на фантастиката внасят някои елементи на критика на социалната действителност, които имат своето място в идейната насоченост и тематичното разнообразие на сборниците със смесено съдържание.

Предсказанията също имат известен дял в състава на сборниците през XV — XVII в. Близки са по обща насоченост с виденията, но имат своя специфика като жанр. Те са пророчески сказания за бъдещата съдба на света и на народите. При тях най-често срещани са диалогичната композиционна форма (обикновено диалогът е между пророка и бога) или пространният монолог на богоизбраната личност. Най-популярни в разглежданите сборници са Апокалипсис на Йоан Богослов, Епистолия за неделята и др. В тези произведения е разгърната преди всичко картината на Второто пришествие и страшния съд — обикната тема в сборниците със смесено съдържание. Специално внимание заслужават предсказанията, които дават израз на патриотични настроения

---

[27] Л. Г р а ш е в а, В света на средновековната фантастика. — Септември, 1961, № 10, 225 — 238.

и на подчертан месианизъм по отношение на българския народ. На първо място между тези съчинения е Сказание за Сивила, известно по преписи изключително в разглежданите ръкописи. Тук се говори за бъдещата съдба на много народи, като за българите се казва следното: а. родь словѣне, рекше бльгаре, добри, гостолюбиви и смѣрени, истинни, беꙁлобливи, любѧщи оучѧщина и крстиѧньство, сї вѣрѫ правѫ богоу прѣдадѧт парѣи всего свѣта (Панагюрски сб. № 433, НБКМ — София). Тази характеристика говори за повишено народностно самосъзнание и даже нещо повече — неизвестният автор сочи българския народ за богоизбран — той е, който ще предаде на бога християнската вяра. В произведението е прокарана ярка антигръцка тенденция, изразена чрез казаното за гърците: г. родь елини, рекше грьци, движѧщи цр҃ѫ, смѣшаѫше сѧ съ вьсѣмь жꙁыкомь, хваливи, лъжливи свѣдѣтелие, вꙁносливи, златолюбци, по мꙁдѣ сьдеще, трищи вѣрѫ своѫ смѧтѧть и царство богоу прѣдадѧть, цр҃кви любѧщи . Това контрастиращо описание засилва патриотичното звучене на Сказанието, с което можем да обясним голямата му популярност.

Друго произведение с подобен характер, което предизвиква заслужен интерес и се нуждае от специално проучване е Сто Исаїе прр҃ка ѡ бѫдѫщихъ лѣтѣхъ и ѡ цр҃ѣмь скаꙁаніе и о антихр҃та, иже хощеть быти , поместено в сб. № 52 от манастира „Николац", Югославия[28]. В пророчеството се правят предсказания за съдбата на народите на Балканите, като най-много се говори за българския народ. Споменават се редица географски названия в българските земи — Средец, Земляне, Перник, Витоша и др. Сказанието завършва с легендата за последния цар Михаил, известна и от други подобни произведения, пришествието на Антихриста и страшния съд.

Спирайки се на патриотичните и месианистични идеи, намерили място в сборниците със смесено съдържание, не може да бъде отмината без внимание една от най-ярките творби в това отношение — Солунската легенда. Трите достъпни днес преписа от това съчинение се намират именно в разглежданите сборници. Ръкописите, в които е поместена Солунската легенда — сб. № 52 от манастира „Николац", Югославия, XV в., сб. № 677 (Тиквешки), НБКМ — София, края на XV в. и сб. № 1161, ЦИАМ — София, XVI в., се отнасят към един тип състав, създал се в резултат на естествения развой на ръкописната традиция. Без съмнение легендата е сходна със заобикалящите я в състава на сборниците легендарно-апокрифни произведения както по дух, така и по своята художествена форма. Псевдоавтобиографичното повествуване насочва към паралел с разгледаните видения и откровения, а редица детайли показват прилика както с апокрифната, така и с фолклорната проза. Приповдигнатото народностно самочувствие достига своята кулминация в края на творбата, където се казва: Поꙗше мене бѫгаре сь радостию великою и приведоше мене въ градъ Равьнь на рѣцѣ Брѣгалницѣ. Азъ написахъ имь. лв. словъ. Азъ

[28] А. Милтенова, М. Каймакамова. Неизвестно старобългарско летописно съчинение от XI в. — Старобългаристика, VII, 1983, № 4, 52 — 73.

их мало бѣахѫ. а ѡни сами много прѣоврѣтахѫ.Те бо, рече гъ, православноу вѣрѫ и христво бг прѣдадоуть (Тиквешки сб., л. 565). По този начин Солунската легенда кореспондира с останалите съчинения, в които се отбелязаха подобни тенденции и същевременно се откроява сред тях с яркото си изображение.

Показателен е фактът, че понякога книжовниците-съставители са се стремили тематично да обединят в сборниците си подобни творби — например в сб. № 52 от манастира „Николац" са поместени Солунската легенда, Сказанието за Сивила и Исаевото пророчество. Този факт може да се тълкува и като допълнително доказателство за обща история на текста на посочените творби, които е възможно да са възникнали по едно и също време.

Извънредно популярна в сборниците със смесено съдържание е *въпросо-ответната литература*. Този жанр е добре познат в средновековната латинска и византийска книжнина, както свидетелствуват запазените ранни латински и гръцки текстове[29]. Тематиката, която включват славянските варианти на въпросите и отговорите, е много разнообразна — космография, астрономия, география, естествознание, история и т. н. Основата на известните днес преписи в разглежданите сборници е преводна, но има редица моменти, които могат да се смятат за добавени на славянска (старобългарска) почва. Важният въпрос за оригиналните славянски части на въпросо-ответните паметници може да бъде решен окончателно едва след задълбоченото проучване на латинските и гръцките текстове и съпоставката им със старобългарските — въпрос, който все още чака своето изследване на съвременно научно равнище. Крачка напред в това отношение е пълното събиране и съпоставката на преписите в сборниците със смесено съдържание, в които редовно се включват една или повече статии с подобен характер.

Най-широко разпространен от въпросо-ответните статии е т. нар. Разумник-указ (над 20 преписа изключително в разглежданите ръкописи) с начало: Мца марта .кѳ. днь въскрѣси бъ гостѣ своего Лазара. . . . Тук наред с няколко въпроса из Новия завет се съдържат сведения за трите християнски царства, за правоверните и полуверните народи и езици, за трите православни книги, престолите на 12-те апостола (отнесени към определени народи) и зооморфична характеристика на някои народи. С известни редакционни промени в отделните преписи във въпросите и отговорите на тази статия ярко е подчертана идеята за богоизбраност и месианска мисия на българския народ. Тя е предадена по начин, много близък до изразяването и в Сказание за Сивила и Солунската легенда: На свѣте соу .г. црїе, Іакоже стаа троица на нбсехь и место .вї. апль .вї. прѣстоль вѣнчаньїи царскыи. Първо цртво грьчьско, .в.алеманско, .г. цртво блъгарско. Въ грьчьскымь цртвѣ ѡць,въ алманскы снь,

[29] В. Н. Мочульский. Следы народной библии в славянской и древнерусской письменности. Одесса, 1893; В. Н. Мочульский. Греческие списки так называемой „Беседы трех светителей". Варшава, 1901.

вь блъгарскы сты дхь. Гръци цртво бгу прѣдадоу, а блъгаре вѣрꙋ хртіане и аламане вьсе ѣзыкы погубѣ (Беляковски сб. №309, НБКМ — София, л. 91а). В същия препис българският народ е поставен на първо място сред деветте православни народа, а българската книга — първа в сравнение с гръцката и иверската (грузинската). „Разумникът-указ" допълва и засилва звученето на патриотичната идея в сборниците със смесено съдържание, като същевременно я поднася в нова, обикната от средновековния читател форма — въпроси и отговори.

Без съмнение една от основните функции на въпросо-ответната литература е да поднесе на народната читателска среда богословските истини в най-популярен вид. За съвременния изследовател въпросо-ответните статии са ценен извор на данни за мирогледа на народа, за неговите представи за устройството на вселената, произхода и бъдещата съдба на човечеството, и т. н. На първо място по преобладаващия брой въпроси и отговори е застъпена *космографията*. Показателен е фактът, че в сборниците със смесено съдържание не са намерили място по-цялостни преводни или оригинални славянски космогонични творби, както например в руските енциклопедически сборници от XV — XVI в. — части от съчиненията на Йоан Дамаскин, Михаил Псел, Григорий Писида, „Шестоднева" на Йоан Екзарх и др. Единствено в Ловчанския сборник от XVI в., където са поместени три съчинения на Константин Костенечки (Сказание за буквите, Пътуване до Палестина и Описание на светите места в Ерусалим), има данни за съществуването на статия под заглавие Сказаніе вькратцѣ ѡ сконѵаніи крѵговь и пасахаліи, , включена в края на ръкописа и незапазена днес. Предполага се, че това съчинение принадлежи към преводното творчество на Константин Костенечки и има космографски характер[30]. Така че в разглежданите ръкописи са се разпространявали космогонични сведения предимно чрез т. нар. Беседа на тримата светители.

С оглед на оригиналния славянски произход специално внимание заслужава редакцията на Беседа на тримата светители с начало: Вь недєлю сътвори бгъ нбо и ꙁємлю днь и ношть..., в която се съдържат извънредно интересни интерполации от други апокрифни произведения. Така например тук е включен епизодът с кражбата на Сатанаил при саденето на рая — част от цикъла разкази за кръстното дърво, приписван на Григорий Богослов (сб. № 677, НБКМ — София, края на XV в., сб. № 13.4.10. БАН — Ленинград, XVI в., сб. № I 26054, УБ — Виена, XVI в., Ловчанския сб. от XVI в., Беловския сб. XVII — XVIII в. и др.).

Проблемът за взаимопроникването на апокрифите и въпросо-ответните статии на славянска почва има голямо значение за историята на старата българска литература и все още предстои да бъде проучен. В един вероятно по-късен редакционен вариант на тази статия, намерил място в Ловчанския сборник от XVI в., Беловския сборник от

---

[30] Б. С т. А н г е л о в. За творчеството на Константин Костенечки. — В: Из старата българска, руска и сръбска литература. Кн. 2, С., 1967, 164 — 190.

XVII — XVIII в. и др., са вмъкнати някои представи с богомилски произход (например отговорът на въпроса: Отъ уто сътвори господь небо и земла? Въздата е сметана ѿ водьі, и сьсири са, и сътвори вь нбо и земла.), които са широко разпространени както в апокрифите, така и във фолклора. Тази редакция на Беседата на тримата светители В. Н. Мочулски определя като „съединение на „Беседата" с апокрифната богомилска книга „Битие" (т. е. Тайната книга), но нейното допълване може да бъде резултат и на продължително устно разпространение в народната среда. В този смисъл въпросо-ответната литература, която лесно се запаметява и предполага събеседване, разговор, е най-податлива на влияние от страна на фолклора. Проблемът, до каква степен и в каква форма са навлезли народните митове, предания и легенди в този вид апокрифна книжнина, все още е открит.

Наред с познанията по естествознание, които се съдържат в споменатите статии, като главен източник на сведения за различни животни, птици, риби е служел *Физиологът*. Всички известни днес южнославянски преписи на това съчинение са поместени изключително в сборниците със смесено съдържание. Тук описанията на действителни и фантастични животни и птици са подчинени на предпоставена нравоучителна поука в духа на християнската символика и религиозна митология. Независимо от алегоричния смисъл, вложен в отделните слова от Физиолога, произведението като цяло е давало ценни знания за природата, които любознателният читател е търсел и разпространявал. Широката популярност на статиите от Физиолога през XV — XVII в. (над 10 известни днес преписа в разглежданите сборници) е свидетелство за разширения кръгозор на книжовниците, които чрез тези статии са запълвали липсата на по-цялостни естественонаучни съчинения. Физиологът е едно от произведенията, в които се изразява засилената познавателна функция на книжнината и преди всичко на сборниците — своеобразни народни енциклопедии на средновековното знание.

Въпреки че в състава на сборниците със смесено съдържание доминират апокрифните и белетристичните творби, като цяло не им е чужда известна дидактична насоченост в духа на религиозния мироглед. Дидактизмът е отличителна черта на почти всички разгледани дотук произведения независимо от някои светски елементи, с които се характеризират. От една страна, в разглежданите сборници *нравствено-дидактичната тематика* е застъпена от Йоан Златоуст, Ефрем Сирин, Вачилий Велики и др., чрез творби които обикновено представляват поучителни слова. Другите жанрове на риторическата проза — похвалното слово и полемичното слово, не се включват в състава на този тип ръкописи. Това е показателен факт във връзка с жанровата и стилистичната характеристика на сборниците, тъй като именно поучителното слово с неговата яснота, краткост и достъпна изразна форма кореспондира с останалите статии в сборниците. Както е известно, поучителното слово обикновено е адресирано към най-широките и най-ниско стоящи в просветно отношение народни маси, за да им разясни в практично-назидателен план християнските истини. Една от най-характерните особености на поучителните слова в разглежданите сборници е, че

ки от това време. Сборниците със смесено съдържание в отделни моменти от тематиката си — главно с поучителните слова и есхатологичните съчинения — следват тази тенденция в книжовния живот на Балканова отбелязва: „През XIV — XV в. идеята за греха и наказанието се налага с особена сила и болезненост, защото нещастието е изключително и всеобхватно. То кара хората да търсят причините за страданието, да се замислят по-често за греховете. . . Търсенето на греха като обяснение за злото става обща психоза на времето, която завладява не само интелигенцията, но засяга отчасти и народа. В български народни песни за падане на царството се казва, че българинът, на когото е дадена от бога власт, не знае да „царува, да благува". Той се е възгордял и „не знае какво прави", затова загубва царството си. „С коня ходи в черкова", от кон взема комка, а нафора вдига с маждрака си. Народният певец обаче никога не достига онова униние и безперспективност, които обхващат феодалната интелигенция"[32].

Не на последно място темата за второто пришествие е във връзка с възраждане идеите на хилиазма — вярата в „хилядолетното божие царство" на земята, което ще дойде, компенсирайки трагичното настояще, като възмездие за пролятата кръв и сълзите на страдащите. Както е известно, хилиазмът (от гр. χιλίας) има многовековна история още от раннохирстиянско време и се основава преди всичко на казаното в Апокалипсиса (гл. XX)[33]. Привържениците на хилиазма са хранели надежди за близостта на второто пришествие като начален момент за основаване на „хилядолетното царство", надежди, които от Византия широко се разпространяват сред балканското население през XIV — XV в. Популярността на тези идеи се потвърждава от материалите, съдържащи се в разглежданите сборници.

Агиографската проза има твърде ограничен дял в състава на сборниците със смесено съдържание. Не са изключение случаите, в които в определен ръкопис не е включено нито едно житие. Агиографски творби, свързани със славянски и български светци, обикновено липсват. Най-голям е броят на апокрифните жития — на Богородица (Протоевангелие на Яков), св. Георги, мъченица Петка, Теодор Тирон, св. Димитър Солунски, апостол Петър, Василий Нови, праведния Йов и др. Изброените произведения се отличават с голяма простота на стила, като риториката е минимална. Преобладава преди всичко легендарното повествувание, наситено със занимателни в сюжетно отношение епизоди и много живописни подробности.

Прави впечатление, че в разглежданите ръкописи се популяризират най-много жития на мъченици — показателна тенденция в нашата книжнина от XV — XVII в. Без съмнение народният читател е свързвал мъченическата съдба на житийните герои с превратностите на тежките времена, в които живее. Нещо повече, допустима е връзката на интереса към житията от мъченически тип със съпротивата срещу потурчва-

---

32 Д. Петканова-Тотева. Димитър Кантакузин — жизнена съдба и поетическо откровение. — Старобългарска литература, № 1, 1971, с. 254.

33 С. Аверинцев. Хилиазм. — В: Философская энциклопедия. Т. 5. М., 1970, с. 435.

ността. Мъченичеството през тази епоха има ярък социален и народностен смисъл — страданията и смъртта за християнска вяра са означавали съхраняване на народностната принадлежност. Ето защо книжовниците—съставители на сборниците със смесено съдържание, са използували дидактизма на идеята за мъченичеството като социално-възпитателен фактор, който кореспондира с патриотичното звучене на някои творби. В това отношение интересни резултати биха дали изследването и съпоставителният анализ на оригинални български жития от тази епоха — например Житието на Георги Софийски от поп Пейо с поместваните в сборниците апокрифни жития. Основание за подобна съпоставка има както в общата насоченост на творчеството на поп Пейо и разглежданите сборници, така и в някои близки художествени особености. По този начин може да се хвърли светлина върху една от основните тенденции на развитието на българската литература по време на робството.

Най-разпространено от агиографските творби е Житието на Алексий човек божий. Както е известно, то е било преведено в България още през X в. и се преписва и преработва до XIX в., когато Константин Огнянович през 1833 г. го издава в стихотворна обработка. Съпоставката на преписите, включвани в сборниците със смесено съдържание, с други славянски текстове на творбата, изследвани от В. П. Адрианова[34], позволява да се установи, че преписите са сходни по съдържание с текста от известния Ленинградски препис от XII в. Този препис, който има руски езикови черти, възхожда към старобългарския превод на най-старото гръцко житие. Това означава, че в сборниците със смесено съдържание се разпространява един от най-старинните преводи на произведението.

Извънредно характерен момент при включването на агиографска проза в разглежданите ръкописи е поместването на извлечения от творбите, оформени като самостоятелни разкази. Обикновено това са чудесата към житията, които много рано започват да се преписват отделно от тях. Най-често се срещат едно или няколко чудеса на св. Николай Мирликийски, на св. Мина на св. Георги, св. Димитър Солунски и др. Голямата популярност придобива разказът за св. Георги и ламята, който, както е известно, има широко разпространение и във фолклора. В сборниците със смесено съдържание се преписва и едно преработено извлечение от житието на Йоан Милостиви (Александрийски)[35], което по своите художествени особености може да се причисли към патеричните разкази — „Как Йоан Милостиви делил братята Сидор и Глитиан" (сб. № 828 от 1409 г., НБ — Белград, сб. № 677, XV в., НБКМ — София, сб. № 681, XV в., НБКМ — София и др.). Обикновено книжовниците-съставители са предпочитали да подбират в сборниците малки по обем статии, в които повествуването следва максимално опростена сюжетна линия. Пространното и подробно, често риторично описание на живота на един светител е чуждо на литератур-

---

[34] В. П. Адрианова. Житие Алексея человека божия в древней руской литературе и народной словесности. Петроград, 1917, с. 459.

[35] К. Куев. Иван-Александровият сборник от 1348 г. С., 1981, 47 — 107.

ния вкус, проявен в разглежданите сборници. Преобладава интересът към кратките белетристични жанрове с подчертана занимателност и даже понякога анекдотичност — явление, което несъмнено свидетелствува за характеристиката на литературния кръгозор на читателската аудитория. Безусловно това е резултат на разрушаването на средновековната литературна система, както и на разширяване на функциите на книжнината, която през XV — XVII в. обслужва значително по-широк кръг хора, става достояние на народната среда.

В сборниците със смесено съдържание присъствуват редовно и *историческите съчинения*. Интересът към историята през XV — XVII в. въпреки извънредно трудните условия за книжовна дейност не само не е угаснал, но е една от ярките характеристики на литературния живот по това време. Историческата тема в разглежданите ръкописи има своето своеобразие в сравнение с други подобни по тип ръкописни книги. В южнославянските сборници със смесено съдържание не се поместват извадки от по-обширни исторически съчинения — хрониката на Зонара и Георги Амартол, Манасиевата хроника и др., както в руските енциклопедически сборници от XV — XVI в. Много рядко се срещат извлечения от хронографите — например в сб. № 11 (XV в.) от Одеската държавна библиотека, сб. № IX.Н. 21(XVI в.), Народния музей — Прага и др. Най-често срещано е краткото летописно съчинение Сказаніе вькратцѣ сущимь ѡ Адама до днѣшнаго врѣмене (сб. № 11, (XV в.), ДБ — Одеса, сб. № I 26054, (1566), УБ — Виена, сб. № 309 (XVI в.), НБКМ — София, сб. № IX.Н.21 (XVI в.), НМ — Прага и др.), в което съвсем лаконично се изброяват библейското родословие, византийските императори и някои български и сръбски владетели. В различните преписи на това съчинение има доста значителни разлики в съдържанието. Заслужава внимание присъствуващото почти навсякъде споменаване за създаването на славянската азбука от Константин-Кирил Философ.

Историческите съчинения, поместени в сборниците със смесено съдържание, обикновено се допълват от книжовниците-съставители и от читателите със съвременни бележки — например в Беляковския апокрифен сборник в края на летописа са включени следните приписки: В лѣ·мсд· великыі снегъ бы на вьскрѣніе. Въ лѣ зрг· ходи Сина паша на Ѭнъ [Ѭнина] и приими га тоже лѣ и бы бои вѣли. Въ лѣ зрл ходи султань Ѡсманъ на лехъ. тогда сагради м/о/сь на Дунаву"[36] Желанието да бъдат отразени и коментирани съвременни събития добре личи в многобройните бележки, поставени в полетата на ръкописите или по незапълнените места. Тези приписки понякога се превръщат в обширни летописни разкази, какъвто е например разказът на поп Петър от с. Мирково, поместен в Панагюрския сборник

---

[36] Б. Ц о н е в, Опис на ръкописите и старопечатните книги на Народната библиотека в София, Т. 1. С., 1910, 254 — 257.

№ 433 (XVI в.). Открит и публикуван от М. Дринов[37], летописният разказ е едно от най-интересните свидетелства за живота на българския народ под османско робство.

Въз основа на направения дотук преглед на състава на сборниците със смесено съдържание според тяхната тематика и жанровата характеристика на отделните статии могат да се направят някои по-общи изводи по отношение на тяхната структура и отличителните им особености като тип ръкописни книги през XV — XVII в.

Изясни се, че независимо от голямото разнообразие на произведенията по жанр като преобладаващи трябва да се посочат *творбите с кратко сюжетно повествувание*, които могат да се определят като разкази. За читателя от това време очевидно е било без значение, дали краткият разказ с опростена фабула е апокрифен, легендарен, патеричен, принадлежи към старобългарската белетристика или е част от агиографско произведение. Ръководещ в случая е интересът към познавателното и едновременно поучително четиво — както вече беше изтъкнато при съпоставителния анализ на отделните ръкописи и на тематичните кръгове. И така сред пропорциите от първични жанрове в разглежданите сборници първо място заема чисто литературният повествувателен жанр, което дава дълбок отпечатък върху характера на ръкописите като цяло, върху общото им звучене. В по-голямата си част това са преди всичко литературни или може би по-точно белетристични сборници, в които намират отражение народното въображение и народният светоглед.

Тясно свързано с белетристичния характер на сборниците със смесено съдържание е отбелязаното въз основа на конкретния материал *прегрупиране на жанровете по отношение на тяхната функция*, която предимно е дидактично-познавателна. Силно изразената познавателна струя в разглежданите сборници, поместването на голям брой произведения, които дават знания за различни области от живота, природата, историята и т. н., са една от най-съществените им черти. Бяха подчертани също така някои трансформационни процеси в сборниците, за които може да се съди както според подбора на творбите в тях, така и според зарегистрираните изменения в стила и езика, настъпили след прередактиране на някои произведения. Актуализирането на произведения с множество битови детайли, живописни подробности и особено паралелни на фолклора художествени елементи в разглежданите сборници свидетелствува за разрушаването на средновековната нормативна система. Както отбелязва Кр. Станчев във връзка с новите черти в агиографското творчество на софийските книжовници през XVI в., „традиционните ситуативни формули и стилистични клишета престават да бъдат *единственото* възможно средство за сюжетна разработка на фабулата"[38].

Можем ли да наречем тези моменти „елементи на реалистичност" в сборниците със смесено съдържание? Д. С. Лихачов изтъква, че сбли-

---

[37] М. Дринов. Български летописен разказ от края на XVII в. — ПСп, 3, 1882, 8 — 11.

[38] Кр. Станчев. Поетика на старобългарската литература, с. 143.

жаването на средствата за изобразяване с обектите на изобразяване, стихийното нахлуване на реалистични елементи при демократизацията на литературата са резултат на *непоследователност* в средновековния мироглед под влияние на действителността и на средата, в която битуват произведенията[39]. Тази постановка твърде добре отговаря на спецификата на разглеждания тип литература у нас по време на османското владичество. „Елементите на реалистичност" в сборниците илюстрират измененията, които са настъпили в съществуващата дотогава стилистична система, зависима най-вече от естетическия вкус на читателската аудитория. Ставайки достояние на народната среда, литературата изразява нейните предпочитания и интереси, което се вижда на първо място от стила. При един цялостен стилистичен прочит на сборниците със смесено съдържание се забелязва очевидно *единство в стилно отношение.* Отделните статии от състава на сборниците, които са извънредно пъстри по начините на изображение и често са написани в различни стилове, се обединяват от еднаквия стилистичен подход на книжовниците-съставители. Това е едно антологично издание на произведения, преведени и сътворени в миналото, но видяни от книжовниците-съставители по нов начин, пречупени през променено индивидуално и обществено съзнание. Без съмнение разглежданите сборници като литературно явление не излизат извън рамките на средновековната естетическа система, но бележат качествено нови моменти в нейното движение, каквото например е проникването на някои особености на фолклора — и като светоглед, и като стил.

Сборниците със смесено съдържание имат *ансамблов характер*, което означава, че творбите, включени в тях, не стоят всяка сама за себе си, а на различни равнища — идейно-естетическо, тематично, структурно, стилистично и т. н., образуват известна общност. Ансамбловият характер на състава проличава в съпоставка с Берлинския и Драголовия сборник от XIII в., в които отделните произведения имат много по-голяма самостоятелност и въпреки намесата на книжовника-компилатор запазват своята обособеност спрямо останалите статии. Организацията на материала в сборниците със смесено съдържание не се ограничава само в подбиране на определени творби или пък в последователното им подреждане според тяхната тематика. Вследствие на продължителното съжителство между произведенията от апокрифното „ядро" те *взаимно се проникват*, заемат едно от друго определени епизоди или пък се групират в нови цялости, които започват да се преписват като самостоятелни творби. Най-показателните примери в това отношение са цикълът от разкази за кръстното дърво и апокрифът за Адам и Ева. Двете произведения в първа редакция са независими творби, вероятно превод или обработка на недостигнали до нас гръцки текстове. Втората редакция на цикъла за кръстното дърво, приписван на Григорий Богослов, се е оформила след проникването на редица моменти и епизоди от други произведения — главно от разказите на Аврамовия цикъл. Възникването на тази вторична преработка е тясно свързано с формирането на състава на сборниците

---

[39] Д. С. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, с. 143.

от типа на Тиквешкия (№ 677, НБКМ — София). Втората редакция на апокрифа за Адам и Ева и третата редакция на цикъла за кръстното дърво, които са свързани с едно произведение, са резултат на целенасочено прередактиране на текста в един по-късен момент (вероятно първата половина на XIV в.). Непознатият автор е използувал моменти от втората редакция на апокрифния цикъл, включвайки ги в преработката на „Адам и Ева", а самия апокрифен цикъл — съкратен и опростен — е приспособил да играе роля на продължение на разказа[40]. В случая е важно да се подчертае, че редакционните промени в текста на двете творби се обуславят не само от намесата на книжовника-компилатор, но до голяма степен от продължителното преписване на произведенията в рамките на един тип сборници. Относително устойчивият кръг от теми и мотиви е предпоставка за взаимно влияние между отделните статии, а също така към изравняване на произведенията в композиционно и стилово отношение. В тази насока трябва да се разглеждат и някои особености на въпросо-ответната литература, особено вплитането на части от други апокрифи. Съпоставителният анализ на определена редакция на въпросо-ответна статия с творбите на апокрифното „ядро" на съответния тип състав, в рамките на който се разпространява тази редакция, би дал интерсни резултати. Като пример може да се посочи Беседата на тримата светители в редакцията ѝ от Ловчанския сборник от XVI в., Беловския сборник от XVII — XVIII в. и др., в които са вмъкнати някои мотиви от заобикалящите я в състава на този тип сборници произведения. Това означава, че ансамбловият характер на сборниците предполага проучването на всяко отделно произведение непременно във връзка със заобикалящите го творби, в зависимост от неговия „конвой", по израза на Д. С. Лихачов.

Циклизацията в сборниците вече се отбеляза като една от най-характерните им структурни отлики в сравнение с други сборници с неустойчив състав в средновековната литература. Трябва да се изтъкне, че обединяването на произведенията в цикли е обусловено от ансамбловия характер на сборниците, от стремежа на книжовниците съставът да звучи като единно цяло. Във връзка с това ансамбловият характер има отношение към засиленото личностно начало в литературата от XV — XVII в., към намесата на преписвачите в материала от определени идейно-естетически позиции. Свидетелство за все по-усилената компилаторска работа на книжовниците е формирането на третия (контаминиран) тип състав сборници със смесено съдържание, в който се подбират творби от повече източници, групирани главно според интересите и личния вкус на авторите.

Ансамбловият характер на разглежданите ръкописи се проявява и в обратния процес — *сегментирането* на текстовете с оглед тяхното приспособяване към общото звучене на целия сборник. Без съмнение съставителите са имали пред очи в по-голяма или в по-малка степен оп-

---

[40] А. Милтенова, Текстологически наблюдения върху два апокрифа (апокрифен цикъл за кръстното дърво, приписван на Григорий Богослов, и апокрифа за Адам и Ева). — Старобългарска литература, № 11, 1982, 35 — 55.

ределена композиционна схема на произведенията в сборника, която най-често е кратък разказ с опростена фабула. Това води до нагаждане на материалите към подобен тип повествувание — съкращаване, опростяване на по-обемните творби или обособяване на отделен епизод в самостоятелен разказ.

Концепцията за сборника като цяло се отразява в жанровите особености на преобладаващия брой статии, които го съставят. Както отбелязва Д. С. Лихачов, „при включении первичных жанров в объединяющие жанры первые очень часто приспособливаются для вторых. . . В результате литературные памятники изменялись иногда до неузнаваемости, почти всегда включение произведения в состав объединяющего его „сборника" сопровождалось идеологической его проверкой — произведение подчинялось идейной направленности сборника в целом".[41]

В заключение отново трябва да се подчертае, че сборниците със смесено съдържание са литературно явление , което е извънредно показателно за развитието на българската литература и култура по време на османското владичество. Обективните условия за книжовната дейност и най-вече снижаването ръста на интелигенцията пораждат и масовизират един нов тип книжнина, създавана и използувана от значително променена по социален състав аудитория в сравнение с периода IX — XIV в. В историята на Българското средновековие винаги е съществувала линията на неофициалната еретическа литература, близка до народния светоглед, но тази линия до края на XIV в. никога не е била господствуваща в литературното развитие, нито е определяла неговия характер. През XV — XVII в. книжнината с народен произход — отначало сборниците със смесено съдържание, а след това дамаскините — е носител на основни особености на литературата по това време, като бележи отделни моменти по пътя към преустройство на средновековната естетическа система. Както се отбеляза, сборниците със смесено съдържание са едновременно енциклопедически наръчници, белетристични антологии, а също така народни учителни книги, предназначени да просвещават и направляват поведението на техните слушатели и читатели. Следващият етап от развитието на този тип книжнина е широкото разпространение на превода на Дамаскиновото „Съкровище", а по-късно — на дамаскинските сборници. По този начин чрез народната литература става постепенно натрупване на отделните елементи, които характеризират прехода от средновековната литература към възрожденската. Без съмнение това е процес многопластов и извънредно сложен, който все още предстои да бъде изследван и осмислян във връзка със спецификата на нашето литературно развитие и националната ни историческа съдба.

---

[41] Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы, с. 60. По въпроса вж. и R. Picchio. Compilation and Composition: Two Levels of Authorship in the Orthodox Slavic Tradition. — Cyrillomethodianum, V, Thessalonique, 1981, 1 — 4.

Трифон Банков

ЗА КНИЖОВНОТО ДЕЛО НА ВИСАРИОН ДЕБЪРСКИ

В историята на българската литература (и изобщо в историята на българското културно развитие) XVI в. е една относително добре проучена епоха. Изследванията, посветени на този век, имат за свой обект главно софийските книжовници от това време[1], което безспорно е твърде важно, тъй като „характерните особености на развитието на българската литература през XVI в. най-добре се проявяват в книжовния живот в София"[2]. Освен това някои ръкописи от XVI в. са разгледани с оглед на проучванията върху дамаскинската книжнина[3]. Но все още остава неочертана в детайли и неосмислена концептуално дейността на редица книжовни средища и скриптории, функционирали в българските земи през XVI в.[4]; нямаме аналитично изброяване на ръкописната продукция от този век[5], липсват специални проучвания, които да представят в пълнота делото на по-изтъкнатите книжовници от това време[6]. Във връзка с последното ще се опитам да изясня някои страни от книжовната дейност на твърде интересния български книжовник от XVI в. йеромонах Висарион Дебърски,

---

[1] Вж. богати библиографски посочвания у С. Райчинов. Българската литература през XVI в. — Старобългарска литература, № 7, 1980, 37 — 53; Софийският книжовен център и Рилският манастир през XVI в. — Старобългарска литература, № 11, 1982, 67 — 69; И. Калиганов. Текстологические заметки о южнославянских списках жития Георгия Нового. — Советское славяноведение, 1978, № 4, 44 — 56.

[2] П. Динеков. Българската литература през XVI в. — В: История на българската литература. Т. 1. С., 1962, с. 380.

[3] Вж. напр. Д. Петканова-Тотева. Дамаскините в българската литература. С., 1965; Е. Демина. Тихонравовский дамаскин. Т. 1. С., 1968.

[4] Солидна предпоставка за осъществяването на това са книгите на Г. Нешев. Български довъзрожденски културно-народностни средища. С., 1977; Културни прояви на българския народ през XV — XVII в. С., 1978.

[5] Трябва да отбележа, че засега ролята на палеографски албум с необходимите (в минимален размер) литературноисторически справки за ръкописите от XVI в. се поема, макар и частично, от труда на М. Стоянов „Украса на славянските ръкописи в България" (С., 1973), както и от излезлия през 1976 каталог на изложбата „Българска ръкописна книга X — XVIII в.". Снимков материал и коментар за тези ръкописи вж. у А. Джурова. 1000 години българска ръкописна книга. Орнамент и миниатюра. С., 1981, с. 59.

[6] Полезно изследване в тази насока е работата на Б. Краева. Рилският книжовник монах Спиридон. — Старобългарска литература, № 3, 1978. 113 — 121.

работил в Слепченския манастир „Св. Йоан Предтеча" (Продром) край с. Слепче, Битолско[7].

Първо по-обстойно изнасяне на сведения за Висарион е направено в посочените книги на Ив. Снегаров и А. Селищев. Иначе името на книжовника се споменава от някои български, руски и сръбски учени при описанието на негови ръкописи[8], във връзка с произведенията на средновековни писатели и философи[9] или при публикуване на текстове от книгите му[10]. Солиден археографски преглед и анализ на Висарионовите ръкописи бе направен напоследък от Б. Ст. Ангелов[11].

Висарион Дебърски няма оригинално литературно творчество. Негови са (вероятно) само малка част от глосите и схолиите към текстовете на някои от преписаните съчинения, както и част от пояснителните рисунки към тях[12]. Но характерът на намиращите се в ръкописите му произведения от средновековни византийски и славянски автори, както и същността на преписаните от него сборници с фило-

---

[7] За манастира вж. И в. С н е г а р о в. История на Охридската архиепископия-патриаршия от падането ѝ под турците до нейното унищожение (1394 — 1767). С., 1931, 435 — 437; А. С е л и щ е в. Македонские кодики XVI — XVIII веков (Очерки по исторической этнографии и диалектологии Македонии). С., 1933.

[8] Вж. напр. Б. Ц о н е в. Опис на славянските ръкописи и старопечатните книги в Народната библиотека в София. С., 1910; М. С т о я н о в, Хр. К о д о в. Опис на славянските ръкописи в Софийската Народна библиотека. Т. III, С., 1965; Хр. К о д о в. Опис на славянските ръкописи в библиотеката на Българската академия на науките. С., 1969, и др.

[9] Вж. К л. И в а н о в а-К о н с т а н т и н о в а. Някои моменти на българо-византийските литературни връзки през XVI в. (Исихазмът и неговото проникване в България). — Старобългарска литература, № 1, 1971; Б. П е й ч е в. Преводът на Диалектиката на Йоан Дамаскин в Софийския препис от XVI в. — Философска мисъл, 1976, № 2; К р. С т а н ч е в. Концепцията на Псевдо-Дионисий Ареопагит за образното познание и нейното разпространение в средновековна България. — Старобългарска литература, № 3, 1978; Ареопагитският корпус в превода на Исайя Серски. Археографски бележки. — В: Археографски прилози. Т. 3, Београд, 1981, с. 146.

[10] S t. N o v a k o v i č. Članci hronografa trojadika o srbima i bugarima, Starine, XVI, 1884, 41 — 56; Й. И в а н о в. Български старини из Македония. С., 1931, — с. 72. И в. Д у й ч е в. Естествознанието в Средновековна България. Сборник от исторически извори. С., 1954; Б. С т. А н г е л о в. Из старата българска, руска и сръбска литература. Кн. 2. С., 1967.

[11] Б. С т. А н г е л о в. Из старата българска, руска и сръбска литература. Кн. 3, С., 1978, 156 — 248; Т. Б а н к о в. Солидно завоевание на българската медиевистика. — Език и литература, 1979, № 3 с. 99.

[12] Възможно е тези коментарни текстове и рисунки да имат изцяло гръцки произход. За изясняването на въпроса са необходими текстологически сравнения с гръцки ръкописи, което не може да бъде сторено в софийските библиотеки. В тази насока е интересно писаното от М. П о п р у ж е н к о, (Из истории религиозного движения в Болгарии в XIV веке. — Slavia, VII, 1928/1929, № 3, 536 — 548), според когото глосите към съчиненията на Григорий Палама във Висарионовия ръкопис № 83 от сбирката на БАН са дело на българския преводач от XIV в. „Правдива мисъл — бележи Б. С т. А н г е л о в, — която очаква своето потвърждение, когато се намерят и посочат ръкописи от по-ранно време (XIV или XV в.) преди Висарион, които да съдържат същите пояснителни бележки" (Из старата... Т. 3, с. 165).

софска и богословска тематика представят нещо твърде интересно за историята на българската книжнина от XVI в.

Ръкописите, съставени или преписани от Висарион Дебърски, могат да се разделят на две групи: 1) богослужебни книги, 2) книги с литературно, богословско и философско съдържание. Този труд е свързан с вторите, а именно: ркп. № I, II, VI, XII, XIII, XVI, XVII, XIX и XXII[13]; № IV и VII от обособените от Б. Ст. Ангелов в отделен дял *вероятно* Висарионови ръкописи, както и Богишичевия сборник и Скопския сборник[14].

При внимателния преглед на тези ръкописи се оказва, че Висарион Дебърски е имал определени предпочитания към конкретни автори и произведения, чиято идейна насоченост, дори без да се привежда обширна характеристика, е очевидна — мистическото християнство на XIV в., духовният арсенал на исихазма. Систематизирани в отделни групи, въпросните автори и произведения са следните:

— Йоан Дамаскин (4 преписа);

— Григорий Палама (4 преписа);

— Псевдо-Дионисий Ареопагит (2 преписа);

— Апокрифни текстове, свързани с проникването на аскетическия мистицизъм в България през Ранното средновековие, както и с възраждането на този мистицизъм през XIV в. в исихазма (в различни ръкописи);

— Антиеретически и антикатолически полемични съчинения, свързани предимно с утвърждаването на исихазма през XIV в. (2 преписа);

— Жития на български светци, от които се интересуват много представители на Търновската книжовна школа и самият Патриарх Евтимий, както и произведения на автори от тази школа. Посочените жития се намират във Висарионов ръкопис, *идентичен* със съдържанието на ръкописи от XIV и началото на XV в. (вж. ркп. № 73 и 74 от сбирката на БАН)[15];

—От Константин Костенечки — оригинални и преводни произведения с философски, житиен, летописен и географски характер — (4 преписа). Типологично тази група се свързва с предходната, но тук я обособявам поради многобройността на преписите.

За какво говорят всички тези текстове, които по един или друг начин са свързани с исихазма и с утвърждаването на източноправославния тип християнство? Случайно ли е тяхното присъствие в ръкописите на Висарион Дебърски или то се оправдава от нещо? Според мен това не е резултат от безпринципно и механично преписване, а е следствие от *съзнателен подбор*. Ръкописите му са израз не само

---

[13] По номерацията на Б. Ст. Ангелов в студията „Висарион Дебърски". — Из старата... Т. 3. Трябва да отбележа, че № IV е вероятно част от № I.

[14] В посочената студия Б. Ст. Ангелов не е включил Богишичевия сборник сред безусловно Висарионовите ръкописи, а за Скопския сборник не споменава изобщо. С тези два ръкописа авторът се занимава доста във втория том на своята книга „Из старата българска, руска и сръбска литература" (165 — 166 сл.).

[15] Хр. Кодов. Опис на славянските ръкописи в библиотеката на Българската академия на науките, 138 — 142, 147 — 150.

на лични предпочитания[16], те са и доказателство, че са възникнали във връзка с някаква *потребност*, във връзка с изпълнението на *поставена цел*.

Знаем, че в огромната си част средновековната книжовна продукция се е появила с определена практическа задача — за задоволяване на нуждите на богослужението (новозаветните и вехтозаветните текстове, минеи, требници, часослови, октоиси и т. н.). Създаването или преписването на книги с друго съдържание (индекси, богословски, естественонаучни, правни, исторически и т. н. текстове) е ставало винаги в името на конкретна цел — политическа, богословска, образователна и пр. Така например в IX в. в България се превеждат за нуждите на новопокръстения двор и народ редица произведения от този вид, които дават възможност на страната да се включи в орбитата на източноправославната християнска култура. През XIV в. поради интензивния духовен живот в Атон и в Търново, свързан с разпространението на исихазма, също се появяват преводи и преписи на творби, станали необходими заради новите богословски и философски интереси на голяма част от духовенството и просветените светски лица.

А каква необходимост е породила преписването на посочените групи произведения, чието разпространение съвсем не е характерно явление за цялата българска книжнина през XVI в.[17]? Ако не бяха водните знаци и другите палеографски белези на Висарионовите ръкописи, както и приписките му, спокойно можехме да отнесем по съдържание тези ръкописи към втората половина на XIV или най-късно към началото на XV в. Ето защо мисля, че целта, задачата, която си е поставял Висарион Дебърски с неколкократното преписване на горните групи съчинения, е била разпространението на исихазма в югозападните български земи в средата на XVI в.; продължението и запазването на равнището на тази идея, съхраняването на статуса на идеята. А това от своя страна, както и всички посочени факти говорят, че книжовното дело на Висарион Дебърски е родствено с делото на светогорските монаси (преводачи и преписвачи), поддръжници на исихазма. Доколко тази връзка е генетична или типологична, това следва да се провери.

Струва ми се единствено вероятно, че връзките със Света гора, където през XVI в. са били живи традициите на исихазма[18], са в основата

---

[16] През Средновековието книгата е скъпа вещ, която не се създава (преписва) без предварителна уговорка, поръчка за това. Ето защо с думите „лични предпочитания" означавам отношение към текста както на Висарион, така и на хората, предпоставили появата на този текст.

[17] Много малка част от тях — предимно житията, се намира в български ръкописи от този век, при това не в пълнотата и последователността, които намираме у Висарион Дебърски.

[18] След падането на Балканския полуостров под османско иго главното място, където исихастката теория и практика е била жива, е Атон. Там тя съществува през цялото робство, чак до XIX в. Вж. Г. Острогорски. Светогорски исихасти и нихови противници. — В: Собрана дела Георгија Острогорског. Кн. V. О верованима и схватанима византинаца. Београд, 1970, с. 223 сл.

на интересите на Висарион към това учение. Дали тези връзки са били лични, т. е. осъществени под формата на контакти със светогорски таксидиоти или с други лица, не може да се каже с положителност. В тази насока бих искал да спомена, че тематично близки до разглежданите ръкописи на Висарион Дебърски са два ръкописа, писани от светогорския книжовник Висарион, вероятно в Хилендарския манастир[19]. Ръкописите са: Съчинения на Дионисий Ареопагит с тълкувания — Виена, сбирката на Националната библиотека, № 111 (14), и Съчинения против латините — Белград, Музей на сръбската православна църква, № 140. В началото на първата книга е поместена „Песен на песните" в превода на Константин Костенечки, преписвана многократно от Висарион Дебърски. Сходството между двамата книжовници — светогорския и слепченския — е очевидно. То може да бъде обяснено само с влияние (и взаимодействие) на Атон върху източноправославните културни центрове през XVI в. и в частност върху слепченския кръг книжовници или пък с еднаквост в преследваните цели в името на отстояване на православието. Положение, което отново трябва да насочи вниманието ни към извънредно важния въпрос за ролята на Света гора при формирането, утвърждаването и развитието на средновековната българска литературна и културна система.

Но преписването на книги за утвърждаването на исихазма едва ли е било личен почин на Висарион Дебърски[20]. Мисля, че делото му е резултат на определена религиозна политика, провеждана от други лица, стоящи високо в църковната йерархия, които са поръчвали книгите, играели са ролята на меценати и цензори. Кои са били тези хора, това е трудно да се установи с положителност, но могат да се споменат две имена, срещани във Висарионовите ръкописи: игуменът на манастира Продром йеромонах Серафим и особено охридският архиепископ Прохор[21]. Те са посочени от Висарион като лица, които го под-

---

19 Б. Ст. Ангелов. Из старата българска, руска и сръбска литература. Т. 3, 265 — 281.

20 В своята работа „Ареопагитският корпус в превода на Исайя Серски. Археографски бележки" К р Станчев пише: „Висарион показва явна слабост (и същевременно разбиране) към преписване на най-сложни философско-богословски съчинения" (с. 146). Което, ако се приеме буквално (т. е книжовникът има интереси, „слабост" към определен вид текстове, които по собствен почин преписва и разпространява), накланя везните в полза на представата, че Висарионовите ръкописи са изява на предпочитанията и подбора само на една личност. В тази насока е интересна приписката на Висарион, с която книжовникът като че ли доказва това положение: Писа[х] сіа въ монастьі[р] продро[м] въ лѣ[т] ҃ҳ҃ѕа, мца ф[р]. н҃. съвръши[х] книгѳ, глаѣми Діѡнисіе. и съписа сію книгѳ смѣренїи и мънши въ иноцѣ[х] іеромона[х] сарі ѡ[нт] Дебръскаго пръ[д]ла, иҳа трѳда не въҳе[х] нич[е]со[ж]. Приписката се намира в ркп. № 1032 от сбирката на НБКМ, Творенията на Дионисий Ареопагит (вж. описание у М. Стоянов, Хр. Кодов. Опис . . . Т. 3, 216 — 221).

21 За тази извънредно интересна и струва ми се недооценена фигура от нашето Средновековие вж. М. Дринов. Исторически преглед на българската църква от самото и начало и до днес. — Избр. съч. Т. 2, С., 1971, с. 119; И в. Снегаров. История на Охридската архиепископия-патриаршия. . ., 187 - 188; И в.

тикват към книжовен труд. И наистина един поглед в историята като че ли е в състояние да ни покаже, че делото на Висарион Дебърски е в пряка връзка и със стремежите и действията на Охридската патриаршия за отстояване на народността чрез вярата.

Първата половина на XVI в. (от 1520 до 1566) е времето на Сюлейман Великолепни — златната епоха на Османската държава, в която правата и добрините са за мохамеданското население, но не и за поробените, за раята. За нея това време е преди всичко период на засилен мохамедански гнет[22]. От друга страна, през XVI в., и особено по време на Тридентския събор и след него[23], се наблюдава активизиране на католическата пропаганда на Балканите. А това са два фактора, с които Охридската патриаршия е водила упорита борба и, както пише Ив. Снегаров: „поради мохамеданската опасност Охридската архиепископия. . . се стараела да развие в паството си християнско социално съзнание и да го направи неподатливо на мохамеданското влияние. . .“; „успешно се е борила и с католишката пропаганда“[24]. Не по-малко важно е и другото наблюдение на Снегаров, според което подтикваното от централната църковна власт монашество „се е стремяло да направи своите обители крепости на вярата и народността“[25]. А това е ставало с практически действия. Делото на Висарион Дебърски е едно от тези действия.

От казаното дотук може да се допусне, че след възстановяването му в началото на XVI в. манастирът „Св. Йоан Предтеча“ край с. Слепче, Битолско, е бил средище на хора, изповядващи идеите, а вероятно и споделящи практиката на исихазма. Подробностите по този въпрос излизат извън рамките на разглежданата тема. Не може да не се отбележи обаче и още един, малко стоящ извън темата на работата, но пряко свързан с проблема за същността на това средище въпрос, а именно интензивната преписваческа работа на монасите от манастира Продром (и най-вече на Висарион Дебърски)[26]. А тази работа характеризира обителта не само като скрипториум (*„Слепченски скриптори-*

Д у й ч е в. За правата на охридските архиепископи от средата на XVI в. върху някои италийски области. — Изв. ист. дружество, 14 — 15, 1937, Вж. и бележките на редакторите към третото издание на труда на Й. И в а н о в. Български старини из Македония. С., 1970, с. 677.

[22] По въпроса за състоянието на Отоманската империя през този период и за положението на поробените народи (и в частност българския) има натрупана богата литература. Но най-подходящ за позоваване във връзка с конкретния проблем си остава историографският преглед на П. Д и н е к о в в книгата му „Софийски книжовници през XVI в. I. Поп Пейо“ (С., 1939).

[23] Вж. Н. М и л е в. Католишката пропаганда в България през XVII в. С., 1914.

[24] И в. С н е г а р о в. История на Охридската архиепископия-патриаршия. . ., с. 28, 256.

[25] Пак там, с. 268.

[26] Да се установи с положителност броят на ръкописите, преписани в манастира през XVI в., е почти невъзможно. Но като се имат предвид свидетелствата на някои учени (срв. Й. И в а н о в. Български старини из Македония, 72 — 73, и Г. Н е ш е в. Български довъзрожденски културно-народностни средища, 138 — 142), както и данните от различните описи на славянски ръкописи плюс палео-

ум" с определено значение за българската палеография), но и (във връзка със същината на книгите, излезли от този скрипториум) като едно от водещите български книжовни средища от XVI в.

Кои са били изворите на Висарионовите ръкописи? Като отчитам споменатата по-горе близост на тези ръкописи с ръкописи от XIV в., смятам, че изворите са били търновски и светогорски ръкописи от XIV в. или пряко възхождащи към тях преписи от началото на XV в.[27]

Както бе посочено, книгите на Висарион Дебърски могат да се разделят на две групи. При писането на книгите от първата група той не излиза извън рамките на средновековната практика в преписването на тази канонична книжнина. Висарион се придържа строго към текстовете на протографите, което може да се каже и за книгите от втората група, но при тях имаме съзнателно отношение към преписвания текст, както и момент на своеобразно съставителство (вж. напр. ркп. № 311 от НБКМ). А тези факти могат да играят не само ролята на делитбен белег на Висарионовите ръкописи, но и да дадат възможност за определяне на личността на Висарион като книжовник. От една страна, същността на тази личност се покрива с характеристиката на десетките известни или неизвестни поименно преписвачи, а, от друга, тя показва качествата на книжовника, който, макар и в рамките на чужди произведения, напълно съзнателно и в името на определена цел пише и съставя книги. Нещо повече, с кратките глоси, поставени по полетата към текстовете на автори като Йоан Дамаскин и Григорий Палама, Висарион показва, че не преписва механично текста, а се стреми да го осмисли, да го направи по-лесен за възприемане. А това говори за солидни познания и добро ориентиране в средновековната философска мисъл. Положение, което може да намери потвърждение и в една глоса на Висарион, в която Максим Изповедник е посочен като тълкувател на Псевдо-Дионисий Аеропагит. Тя гласи: Блженныи оубо маѯимъ тлъкователнѣ себе оустрои словесемъ бжтвнааго аіѡнѴсіа: аіѡн, сіе, аѳанасіе, василіе, Гріг҃оріе бг҃ословь, Гріг҃оріе нісскыі, ѯлатооусть і҃ѡ, кѴріллъ, маѯимъ, дамаскѴн і҃ѡ оучителіе"[28]

Освен оригиналните български литературни творби, огромната част от книжнината на XVI в. има чисто богослужебен характер. Ето

графският анализ на нелокализирани (териториално) български ръкописи от XVI в. (разбира се и книгите на Висарион Дебърски), броят на тези ръкописи се оказва твърде значителен.

[27] Във връзка с този въпрос е интересна констатацията на Кр. Станчев, че при Висарион Дебърски наблюдаваме „характерното за този книжовник следване на стари изводи" (Ареопагитският корпус в превода на Исайя Серски, с. 146).

[28] Глосата се намира на л. 290[а] в ркп. № 1032 от НБКМ. Вж. М. Стоянов, Хр. Кодов. Опис на славянските ръкописи в Софийската Народна библиотека. Т. 3, с. 220.

защо трябва да се посочват различията и да се изтъкват оригиналните или неприсъщите за XVI в. моменти в делото на Висарион Дебърски. Обективно ръкописите му спомагат за осъществяването на *линия* в нашето литературно развитие през XVI в. Линия, която съдържа исторически спомен за една епоха в българската култура, чиито характерни произведения се актуализират във връзка с мохамеданския гнет и проявите на католическата пропаганда. Това културно явление е реакция срещу гнета и проява на неунищожената народност. С преписването и разпространението на книги, чието съдържание представя типично източноправославно и до голяма степен българско духовно наследство, се е давало отпор на натиска срещу народността. А в тази насока делото на Висарион Дебърски може да се разгледа като свидетелство за актуализацията на една идея (исихазма), на един вид отношение към живота: актуализация, свързана с политиката на Охридската архиепископия и продиктувана от необходимостите на времето. Колкото до идеята, която има чисто средновековен характер, можем да кажем, че тя е форма на търсене на път, едно от средствата на средновековната религиозна политика, което съдържа отглас от традиционната религия на предците, проява е на историческата памет и на осъзнатата връзка с културата и духовните стремежи на *свободната* българска държава. Струва ми се няма да сгрешим, ако приемем, че актуализацията на тази идея през XVI в. е не само явление, свързано с изискванията на политическата борба[29], но и сериозна изява на българското историческо съзнание. В тази насока не мога да не отбележа, че включените в ръкописите на Висарион Дебърски съчинения от втория разцвет на старобългарската литература са показател за *приемствеността* в средновековното ни литературно развитие. Приемственост, която има осъзнат, а не механичен характер и в случая се конкретизира със стремежа за духовно отстояване на българското народностно съзнание. Пак за приемственост и за продължение на една културна традиция в средновековната българска литература свидетелстват Висарионовите преписи на съчиненията на Псевдо-Дионисий Ареопагит — мислителят, чиято теория за образното познание лежи в основата на старобългарската литература[30] и чиито произведения са неотменима част от литературния и идеологическия арсенал на старобългарските писатели — от Константин-Кирил Философ, Йоан Екзарх и Преславската книжовна школа до Исайя Серски, Търновската книжовна школа и Слепченския кръг книжовници.

Не смятам, че съм засегнал в пълнота или пък, че съм разрешил цялостно и окончателно всички въпроси, които повдигат ръкописите на

---

[29] Но тук все пак не става дума за онзи „политически исихазъм", за който пише И. Ф. Мейендорф. О византийском исихазме и его роли в культурном и историческом развитии Европы в XVI в. — ТОДРЛ, 29, 1974, 292 — 295.

[30] Вж. Кр. Станчев. Поетика на старобългарската литература С., 1982, с. 14 — 23.

Висарион Дебърски. Стремежът ми беше да разкрия, че тези ръкописи не са обикновена проява на добре познатото средновековно преписваческо усърдие, а факт със значение за нашата литературна и културна история, който заслужава по-широко литературно и културно-историческо осмисляне[31].

---

[31] Настоящата работа бе вече написана, когато в сп. „Старобългаристика" (1983, № 2, 14 — 38) прочетох извънредно интересното изследване на Св. Георгиева-Куюмджиева „За българската музика през XV в.". В него авторката излага мисли и факти, които до голяма степен подкрепят изводите за делото на Висарион Дебърски. Ще си позволя да цитирам два пасажа от това изследване: „Тези строежи (на редица манастири — б. а., Т.Б.), сравнително бързото израстване на отделни центрове като книжовни школи, разкриващи установени традиции, възстановяването на връзките с Атонските манастири са действия от изпълнението на една предварително обмислена програма, изработена в център, какъвто е можела да бъде само Охридската архиепископия" (с. 33); „Един от активните фактори, който трябва да е направлявал движението (на българската култура — б. а, Т. Б.), като е играл и унифициращa роля, и който не допуска да замре Търновското културно дело, мобилизирайки всички най-видни книжовници за запазването му, с голяма сигурност трябва да се счита Охридската архиепископия" (с. 38).

Румяна Дамянова

НЯКОИ ХАРКТЕРНИ БЕЛЕЗИ НА ПИСМОВНИЦИТЕ КАТО ЯВЛЕНИЕ

Историческите процеси и явления от Ранното възраждане — XVIII в. и първите десетилетия на XIX, налагат промени от икономическо, социалнополитическо и културно естество. Духовното възраждане на българското общество се изразява в повика за новобългарска светска просвета, в надмогване на гръцката духовна експанзия, в погледа към културно-историческите ценности и старини.

Съществен дял от разностранните прояви на културното израстване представя книжнината. Наред с дамаскинската книжнина, сборниците със смесено съдържание, историческите съчинения през XVIII в. у нас получават разпространение и писмовниците.

Прегледът на писмовниците ориентира научния анализ в две посоки: обособяването на писмовниците като явление (същност и специфика) и очертаване характерните белези на писмовниците с оглед на *етапи* в развитието на тази книжовна форма в периода на прехода XVIII — XIX в. и пренасянето и в XIX в.

* * *

Писмовниците през XVIII в. не са ненадейно явление. Те наследяват известна практика от Средновековието — под влияние на гръцката и руската писмовна традиция. Един от най-ранните известни у нас писмовници — Слепчанският (открит от Йордан Иванов), е от средата на XVI в. Съдържа само образци за писма, като една част от поместените писма са действителни. Епистоларната традиция през средните векове у нас има прояви в писмата на цар Симеон до Лъв Магистър, на цар Калоян до папа Инокентий III, през XIV в. в писмото на Иван-Александър до Дубровнишкия дожд Иван Дандолу, на Теодосий Търновски до монасите от Зографския манастир, в посланията на Евтимий. Общо четири на брой, те са ценен документ за равнището на духовния и културния живот у нас през XIV век. С полемичния тон, с неспокойната фраза и наситеността на чувства тези послания се доближават до образците на средновековната публицистика. От друга страна, са доказателство за усвояване на епистоларната традиция и в средновековната българска култура. Те са текст, който съхранява основните изисквания на епистоларните нормативи в стила на византийския официозен и претрупан начин на изразяване.

Такъв именно стил илюстрират образците за писма в Слепчанския писмовник. В един образец — „начало и край на писмо до султана" — особено характерно е началото на писмото, изцяло в духа на писмовната традиция: „Великому амиря султану Сулиману хану, царю над царем и господарем, и царю всей земли. . .."[1]

Своеобразен вид епистоларни текстове са и приписките към съчинения, които по своята същност са послания до бъдещ неизвестен индивидуален или колективен получател, винаги писани със съзнанието, че ще бъдат четени. В тях се спазва формата на обръщение към евентуалния читател и в повечето случаи съдържат подпис на автора им. Характеризират се с присъствието на силно авторско съучастие с текста, към който са приложени.

По своя характер и функции писмовниците са светска книжнина. Те са свързани със светския живот, с нуждите на градското население, на възмогващата се търговска прослойка. Едни от най-ранните преписки са на български търговци през XVIII в. Активизирането на търговските, правните, стопанските връзки във все още неукрепналата капиталистическа структура на обществени и производствени отношения в периода на Ранното възраждане актуализира нуждата от писмено общуване. С разширяването на социалните контакти се налага формулирането в писмовна форма на тези отношения.

От друга страна, същността на писмовниците се определя от културно-историческата ситуация, от системата на книжнината през XVIII в. Картината на книжовния живот от това време разкрива демократизиране на езика, нахлуване на теми и проблеми от бита, прокрадват се социални елементи на обвинение и протест срещу чорбаджии, лихвари, духовни лица и пр. Все по-активно се проявява личността на книжовника, в наставленията се очертава обликът на личност с по-широк поглед, обърнат към ежедневието на хората. Функциите на пряк изразител на тези проблеми поема книжнината, представена най-активно от сборните със смесено съдържание, от дамаскините и историческите съчинения.

За осъществяване на разширяващите се и умножаващи се социални контакти между хората в процеса на производствените отношения, за задоволяване на чисто практически нужди, от друга страна, като израз на създаващата се културно-историческа обстановка на обнова се активизира нуждата от писмено общуване. В подкрепа на стремежа за най-ясно и правилно изразяване на отношения под формата на писма се наблюдава своеобразно „масовизиране" на писмовниците — те стават необходима книжнина. Започва активното преписване на образци за различни видове писма, които ще улеснят общуването. По този начин в ръкописните писмовници се съсредоточават в различна степен изискванията на времето: деловите отношения — търговски, правни; тласъкът към просвета и опазване на старината; въпроси на бита и социалните връзки. Става актуално преди всичко разпространяването на писмовниците, тяхното „размножаване" — или чрез

---

[1] Й. Иванов. Български старини из Македония. С., 1970, с. 484.

буквално преписване, или (като израз на по-свободно отношение на преписвача) с включване на нови образци за видове писма, или чрез индивидуален тематичен подбор преписване само на части от писмовника и включването им в други съчинения (сборници, катехизиси и т. н.).

Това, което характеризира в най-голяма степен писмовниците като книжнина, е ярко изразената субективна авторска позиция в тях. И при ръкописните писмовници, и по-късно при печатните водещ фактор е личността на съставителя. Това не е автор на художествени текстове — такава задача би стеснила обхвата на дейността му. Съставителят на писмовниците (при ръкописните е и преписвач) надхвърля задачите на личното творческо участие. Чрез подбора на образците за писма (разкриващи различни типове отношения), а по-късно при печатните писмовници и чрез предговорите към тях (в които се осмисля самият процес на писане на писма) той получава самочувствието на личност, която дава *насока* на общуването между хората, актуализирайки един или друг вид контакти. Тематичният обхват на предлаганите образци се синхронизира с процесите, настъпващи в мисленето и в духовното израстване на възрожденския човек, обогатява се и се разраства. В този смисъл съставителят (или преписвачът) на писмовници е социалноактивна личност, чието субективно отношение при подбора на предлаганите образци дава израз на нуждите на момента.

Един обстоен преглед на писмовниците от средата на XVIII и първата половина на XIX в. — ранния етап в техния развой — би открил интересни закономерности. Най-пълна сбирка на писмовници от този период е представена в „Опис на славянските ръкописи в Софийската народна библиотека", т. IV: има отделни ръкописни писмовници, пръснати из читалища и архиви в страната (Габрово, Пловдив и др.). През 1978 г. бе публикуван „Каталог ћирилских рукописа манастира Хилендара" (Београд) на Димитрије Богдановић, където са описани 6 самостоятелни писмовника и други 10 са включени като части към състава на отделни книги. При по-подробно разглеждане се обособяват основните проблеми на тази книжнина, оформя се нейната специфика.

Разпространяваните писмовници през XVIII в. са отделни ръкописни книги, а някои са приложение към граматики или сбирки. Повечето писмовници съдържат образци за писма до духовни лица, раздел за писма до роднини — баща, майка, брат, сестра, съпруга и пр., образци за търговски писма и полици. В някои от сборниците (предимно по-късните) има приложени и титлографии, както е в „Писмовник и аритметика" (ръкописен писмовник от първата половина на XIX в. без дата), където след образците има „указания и титлографии за писма до баща, майка, брат . . . митрополит, патриарх" (Опис. . ., сигн. 1288).

При преписването на текстовете често преписвачът внася корекции, допълва с нови примери. Има писмовници, в които образците са съвсем дословно преписвани от друг ръкописен сборник. В такива случаи един добре оформен писмовник просто се „размножава", като съставителят, в случая преписвачът, отбелязва своето име на края на сборника, внасяйки частични промени, но не в образците. Илюстра-

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ ИНСТИТУТ ЗА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА СОФИЯ

ция е писмовникът на Михаил Попов от 1836 г., в който текстовете на образците са тези в писмовника от 1789 г., само че са променени имената и титлите на адресатите.

Във всички случаи образците за писмата са *типови* и в това е тяхната основна функция — да предоставят възможност за избор на *тип* отношение, изразено в писмовна форма. В този смисъл едва ли подобен факт на повторение и преписване на едни и същи образци носи белег на случайност при подбора. По-скоро това е израз на предпочитание на съставителя, което пренася в обръщение определен тип писма като образци. Зад него прозира личният вкус на съставителя и преписвача, който на определен етап на социални отношения и културно-историческа обстановка разкрива общата картина на възприемане и предпочитание на тази книжнина, както и равнището на създавания вкус към текста и неговите функции. Така осъзнатата практическа нужда за писмено общуване между хората става водещ фактор в процеса на „изработване" на човешките отношения, на изграждането на нормата в тях. Именно ограничеността на видовете образци за писма спомага за очертаване общата картина на вкуса на определена социална група. С увеличаването им, с разширяване на тематичния обхват (като израз на богатство на социалните връзки) създадената представа се „разпръсква", разтваря се в по-усложнени социални контакти. Това вече е друг етап от еволюцията на писмовниците като книжнина. Зад субективното представяне на типовете човешки отношения чрез предлаганите образци за писма в различните писмовници се оформя обективната представа за тях. В това се изразява в най-голяма степен социокултурната функция на писмовниците като книжнина.

Един от интересните ранни ръкописни писмовници от края на XVIII в. е „Страдания Христови и Писмовник", където втората част има подзаглавие „Посланическ" и към образците са включени и примери за завещание (което се среща и в XIX в.). Вече „Габровски писмовник и аритметика" на Христо Луков, писан в 1842 г., съдържа освен образци за различни писма също и „титлография и надписи на различни лица" (предимно духовни). А „Сбирка от учебни записки, образци за писма, стихотворения и други" от втората половина на XIX в., писана от Стоян Робовски, към образците за писма и прошения съдържа примери за „тескерета на негово всесвятейшество Шиехюлислямът и Везирските писма", които са предимно образци за жалби до везира и пр.

Прави впечатление и друг факт. Запазените ръкописни писмовници от края на XVIII и началото на XIX в. съдържат в образците конкретни адресати — исторически лица, имена на градове, където се отправят евентуално писмата, а също и дата, която е действителна и дава основание да се определи по нея общата датировка на написването на писмовника, ако специално не е означена от преписвача. Този факт разкрива не само стремежът към достоверност у съставителя, който иска да убеди читателя в практическата приложимост на образците за писма, в тяхната автентичност и по този начин да придаде „делови" характер на сборника. Тук прозира и изграждащото се чувство за култура на общуването, зад образците се разкриват контакти между

хора от по-развитите тогава области и градове, между хора с по-висок сан в обществото. Не на последно място този факт илюстрира началото на процеса на създаване пиетет към културния факт, към документа, чрез който се съхранява на определен етап в общественото развитие определено равнище на социални контакти. Например в „Станимиров писмовник" от 1783 г. са посочени като адресати: Цариградски патриарх Гавриил, Митрополит Калиник и пр.,а селища са Габрово, Търново, Рушчук и т. н. В „Писмовник" от 1789 г. са посочени градовете Габрово, Търново, Филипопол и т. н. Интересно е наблюдението на Йордан Иванов при разглеждане особеностите на Хилендарски писмовник от 1782 г.: „всички благодарителни писма в писмовника са отправени, ако и за образец, се до български области и градове, и ни едно до сръбски краища: Ловеч, Пазарджик, Копривщица, София, Ески Зара, Ихтиман и др."[2].

В „Светогорски писмовник" от 1815 г. се посочват като адресати за образците Порфирий Зографски, проигумен Доротей Зографски. Позоваването на конкретни личности създава авторитет и увеличава интереса към сборника, има „рекламен" смисъл.

Запознаването с Каталога на Д. Богданович ще покаже, че в него са включени общо 16 писмовника — „епистолара", намиращи се всред ръкописите на Хилендарския манастир в Света гора. От тях 6 са отделни ръкописни сборници, а 10 са включени в състава на други книги. По-голямата част (10) от писмовниците са от първите десетилетия на XIX в., най-късният е от 1837 г. Най-ранният отбелязан писмовник е от 1716 г.

Всички писмовници в Каталога представят набор от различни образци за писма, като в няколко предварителни думи се дава информация за съдържанието. В първия включен в Каталога епистолар от 1797 г. под сигнатура 533 се отбелязва, че съдържа „изводи общи разли чнымъ посланицам такш доуховнаго чина предпоутеннагш на всѣ кшмѣстѣ, такш и мирскагш коегождо лица навлѣающіи достоинагш титбла". Същият текст се повтаря и в писмовници със сигнатура 534 от 1833 г. и 742/VII от средата на XIX в.

Частично е отбелязано името на съставителя или преписвача на епистолара — сигн. 533, 570, 574. По-стриктно е отбелязвана датата на написването на сборниците, а в случай, че не е дадена, по общи палеографски и езикови данни Д. Богданович определя приблизителната дата на написването (такива са например сигн. 742/IV „све датирано 1812", 742/VII „средина XIX века", 752 „око 1835", 570 „XVIII/ после 1741/", 534 „око 1833", 742/VIII „почеток XIX века" и др.).

Интерес представлява изразеното отношение към адресата, към бъдещия получател на писма, за който са дадени образците. Това отношение е диференцирано. В два от писмовниците съставителите са оставили бележка за „своите" адресати. В първия, сигн. 753, с дата „око 1837" съставителят отбелязва: „Ва Болгарију, свештеник иконом (4 обрасца), свештеник (3 обрасца), митрополит кијевски (Арсение),

---

[2] Пак там, с. 488.

митрополит московски, високородном господину, владики (више образаца), оцу рођеном и матери, брату и сестри рођеним, женском полу."

Значително по-интересен е вторият писмовник, сигн. 570, включен като съставна част на „Епитом" на Дионисий Новакович от XVIII в., с отбелязване „после 1741". В него авторът изрежда в низходяща йерархия всички евентуални адресати, до които може да достигнат писма по дадени в писмовника образци. В това изреждане проличава не само широкият периметър на възможните епистоларни връзки през втората половина на XVIII в., издаващо и самочувствието на автора за многобройните читатели на книгата му, които биха използували включените от него образци за писма. Нещо повече — даденият списък на професии характеризира социалните групи в тогавашното българско общество, сред които писането на писма е възможна или необходима дейност. Прави впечатление, че по-голямата част от адресатите са търговци и производители, „орачи и копачи": „кнезовом же и кметовом и кметским синовом и кметицам благопочтенородним господам терговцем чорба ијам и занатлијам, аба ијам, терзијам, hурчијам, таке ијам, папучијам, табакчијам, майстором, чобаном, орачем, копачем, дунгером и ковачем".

На този етап все още писмовниците са само сборници с образци за видове писма. Като средство на психосоциалната комуникация писмата имат преди всичко личен и битов характер. Липсата на достатъчно информация и стесненият обем в социалните контакти обясняват сравнително ограничената им тематична насоченост.

Разпространението на сборниците с образци за писма, включващи също и теория на стила, през Средновековието в Европа е значително слабо. Възходът на писмото в античността като форма на общуване постепенно отстъпва през средните векове. Тогава писма са се пишели предимно при делови кореспонденции или по поръчение. Умението да се пишат писма е било свойствено за определен кръг образовани хора. Но постепенно с развитието на обучението и естествените науки, с разширяващите се контакти между хората става оправдана нуждата от разпространяване на сборници с образци за писма. Литературата и изкуствата стимулират личностното определение на човека, насочват съзнанието му към овладяване на сложните социални отношения. Навлизащият светски елемент в обществените връзки и в книжнината става определящ фактор, обединяващ тенденциите на обнова, на културата на нравите в обществото — всичко това променя мирогледа на личността в по-ново време.

„Ars dictandi", или изкуството на епистолографията, не диференцира личното писмо от документа. В съхранените ранни сборници с образци през средните векове примерите са за търговски, юридически писма, различни прошения. Постепенно стилът на деловата преписка отстъпва на навлизащата „литературност" на писмата. Под влияние на френски образци се появяват писмовници с типове любовни писма — стилът допуска нарушаване на традиционната стилистика. Преходът към новото време се характеризира с активизиране на личната кореспонденция. Писмото заживява самостоятелен живот на обособена форма

на социалната връзка между хората, често надраства реалния повод за създаването му. Вече през XVII в. писмата на Мадам дьо Савине въвеждат в Европа естествеността и непосредността на приятелското общуване чрез писмата (за нея и нейната кореспонденция като образец споменава Сава Доброплодни в писмовника си, а Д. Войников прилага нейно писмо за образец). Това е времето, когато във Франция „писането на лични писма се е променяло, за да може да посрещне естетиката на новоразвиващите се литературни салони"[3].

През XVIII и в първите десетилетия на XIX в. у нас писането на писма все още е ритуал, стремеж за стриктно спазване на изискванията и придържане към образците в писмовниците. Постепенно с увеличаване на контактите между хората, с навлизането на чужда литература и чужди влияния характерът и ролята на писмовниците се променят. Те получават нови функции, изменят и обогатяват своето съдържание, изграждайки нова специфика.

* * *

Разпространението на писмовниците през Възраждането е израз на осъзната културна и практическа необходимост. Значителна е тяхната роля за изграждането на българската писмена култура. Най-богата е употребата им през първата половина на XIX в. — свързана с етапа на общоисторическото и общокултурното развитие на българското общество.

В тон с общата социално-психологическа нагласа на времето — търсене и изработване на нови норми на обществени отношения за укрепване на една нова социална и културна система — се появяват преводни книги, помагала и ръководства за „добро държане", правила за възпитание, наставления и пр.

Усъвършенстването на „добрия стил" в отношенията завладява съзнанието на възрожденеца. И този факт е напълно закономерен. Едно бързо променящо се съзнание трябва да намери и изработи за дадения исторически момент най-правилните и нужни норми на обществени отношения — правни, търговски, битови и пр. Необходимо е изграждането на стройна система на обществени длъжности. В този смисъл основателно е твърдението на съветския литературовед Г. Д. Гачев, че нормата не е шаблон, наложен механично, а „търсена величина"[4], съзнателно и старателно изработвана система на поведение в обществото.

Така нормата става *белег* на новия, на развиващия се елемент в отношенията между хората.

Античността не само създава и налага писмото като нужна и полезна форма на изразяване на човешките отношения, но ражда и тео-

---

[3] W. Mills Todd III. The Familiar letter as a Literary Genre in the Age of Pushkin. New Jerseu, 1976, p. 23.

[4] Г. Д. Гачев. Ускореното развитие на културата. С., 1979, с. 21.

рия, която утвърждава епистоларния стил в неговата *нормативност*, поставя основните изисквания към авторите на писма, анализира психологическата мотивировка за създаването на писмото. Реториката установява щампите за писане на писма, налага задължителните формули. Така се създават теориите на специфичния епистоларен стил. Най-ранният източник е Трактатът за стила (II в. пр. н. е.) с предполагаем автор Деметрий Фалерски, в който писмата се разглеждат като принадлежащи към „простия" стил (другите видове са „величав", „изящен", „мощен"). В отделна глава „Как да се пишат писма" са поместени разсъждения върху подтика за написване на писмо, дават се съвети, какво и как да се пише, поставя се изискването, че „писмото трябва да бъде най-пълен израз на нравствения облик на човека"[5], тъй като в най-пълна степен разкрива характера на своя автор. В заключение — стилът трябва да притежава две основни черти: „изящество и сбитост". Към този трактат има и писмовник — „Типове писма" (написан във формата на писмо), и се дават образци за 21 типа.

През Възраждането писма се пишат много. Налице е стремеж за точно придържане към изискванията, поставяни в писмовниците. В първите десетилетия на XIX в. се наблюдава стремеж към „утвърждаване на „специфичния епистоларен стил", съхраняват се стилно-езиковите и структурно-композиционните особености на писмото. Писането на „доброискусни писма" става основно изискване, което активизира използуването на писмовниците. Стремежът към добро „писмописание" е бил стимулиран не само от желанието за постигане на изкусна езикова форма и задължителна стилистика, а се е търсела битовата и социалната приложимост — „ползата" от писмата (предимно в образците за търговски и юридически писма) и функцията им в механизма на обществените отношения.

Социалните и психологическите мотивировки за популяризирането на писмовниците през XVIII и първата половина на XIX в. трябва да се търсят в желанието да се поддържат контакти чрез активна кореспонденция, като се пишат „ясни и удобопонятливи" писма, да се постигне основното изискване към писмото — „яснотата". На второ място, пробуждащото се национално съзнание се стреми да надхвърли рамките на наследената традиция и във всички сфери на общественото съзнание търси нови позиции за излизане „навън",за приравняване към европейски образци. Това обяснява и увеличаването на типовете образци за писма в новопоявяващите се писмовници. Споменато бе за разширяване на тематичния обхват на писмата образци — по този начин се засилва и практическата стойност на писмовниците, включващи образци за търговски, икономически, правни отношения и пр.

Разпространението на писмовниците е необходим етап в процеса на културно израстване. Той издава ренесансовия интерес на личността към светските форми на живот и обществените връзки. И ако чрез писмовниците се налагат нормативи към стила на писмата, то в по-голяма степен този факт характеризира процеса на създаване норми в отношенията между хората: „Политическото (гражданоприветливото) благо-

---

[5] Античная эпистолография. Ред. М. Грабарь-Пассек.М., 1967, с. 7.

разумие ни учи, как, когато приимваме послании, колкото попущат нам обстоятелствата, поскоро да отписуваме и известно, на определенните дни"[6], т. е. нужно е прилежание в отговорите на писмата, като се допуска и известна свобода в строгата задължителност на отношенията между кореспондентите — „всяко послание нетребва отговор: защо неприлично би било да се отегчава някой сякого с непотребни послании. . ."[7]. Все пак надделява нормата: „Но подобава да се отвещаваме в политическите, политически, в приятелските, приятелски."[8]

Писмовниците имат съществена функция в изграждането на възрожденската културна система, в поддържане изискванията за подобър стил на писмено общуване, като се издига принципът, че „писмената наука е художество, което спомага за образованието за простото, искренно и простодушно говаряне"[9].

При изработването на нормативна система на обществените и културните взаимоотношения през възрожденския период се откроява и един характерен момент — индивидуалното съзнание на възрожденската личност достига до идеята за историческата мисия, която тя е призвана да осъществи. Личностното самочувствие, което човекът на Възраждането постепенно създава, му дава свободата сам да налага или отхвърля различни норми на отношения, да създава шаблони за държание и възпитание. Това се проявява преди всичко в преводите на такива пособия и първото от тях — преведената от гръцки „Христоития или Благонравие" на Райно Попович (1837). Всички учебници и ръководства за добро поведение са дело на една отделна личност, няма колективно изработени помагала. Възрожденският човек подхожда индивидуално към решаването на обществените и културните въпроси на своето съвремие — от собствени позиции реализира в дадения исторически момент една активна обществена функция. Това е израз на самочувствието на историческата личност, проникната от идеите на времето си, с ориентация в политическата ситуация. Всеки един от съставителите на писмовниците например е убеден, че дава най-точните формулировки на правилата на писмописанието и най-нужните за момента образци за писма, вярва в непреодолимата необходимост на своя труд. Като създател на най-верни и актуални изисквания той наставлява с тон и самочувствие на законодател — предлаганите от него правила и разсъждения за писмата са окончателни. Този процес има и своето диалектическо отрицание — индивидуалното участие на личността в разработването на обществената и културната нормативна система е в духа на времето и е израз на нейната актив-

---

[6] Славеноболгарской предручный послателник за наставление на Болгарските юноши. Собран от различни списатели еллиногрческаго диалекта первом преведен и сочинен на славеноболгарскаго и издан: от Неофита архимандрита Хиландареца, родом же котлянца. Чяст шестая (на „Славеноболгарское детоводство" — б. а., Р. Д.). Крагуевац. 1835, с. 18.

[7] Славеноболгарский предручный послателник. . ., с 18.

[8] Пак там.

[9] Писменник сочинен от С а в в а И. Д о б р о п л о д н а г о славненина. Издание перво. В Земун Аустрийский, 1853, с. VI.

на социална функция. И точно от тази позиция започва постепенното преодоляване и изживяване на нормативността именно чрез индивидуално творческо отношение към нормата.

Еволюцията на писмовниците разкрива социокултурните им функции в периода на Ранното възраждане до първите десетилетия на XIX в., които са в непосредствена връзка с тяхната специфика. Анализът на писмовниците и техните функции спомага да се очертаят характерните им белези с оглед на *етапите* в развитието им.

Разгледана бе нормативността като същностен и постоянен белег на писмовниците. В тяхното изменение и усъвършенстване, което е в непосредна зависимост от функциите им, нормативността се реализира вече в първите десетилетия на XIX в. в две направления: първо, в посока към налагане норми чрез предлаганите образци за писма, функция, наследена от традицията, или — създаване на нормата като стил и, второ, по посока на изработване теория на епистоларния стил, придобита функция, или — създаване на стила като норма.

* * *

Друг характерен белег на писмовниците, изграден в процеса на еволюцията, е тяхната *устойчивост* и *жизненост* като книжнина.

Една от най-същностните черти на писмовниците е осъществяване на приемствеността по отношение на средновековната естетическа концепция и периода на Ранното възраждане в прехода към Същинското възраждане. Докато другите прояви на книжнината в този период се ограничават и изчерпват в него и не получават по-нататъшно развитие — дамаскинските сборници, сборниците със смесено съдържание (които в много редки случаи се появяват и през XIX в., и то предимно в първите десетилетия, а по-късно претърпяват жанрова модификация в литературния календар), писмовниците с преминаването към периода на Същинско възраждане получават *нови* социални и културни функции. Историзмът като белег на XVIII в. през новия век получава ново жанрово и формално развитие — историческите съчинения от предишния век се трансформират в осъзнато отношение към историята и старината, придобиват характер на изследвания. В този смисъл може да се твърди, че от всички прояви на книжнината през XVIII в. писмовниците на определено естетическо и културно равнище осъществяват приемствеността с периода на прехода. Те не се изживяват като книжнина, а преминават в по-новото време, но вече с други — разширени и усложнени функции.

Актуализирането на писмовниците през XIX в. очертава белезите на *нов етап* в тяхното развитие, който представлява интерес за самостоятелно разглеждане. Еволюцията на писмовниците бележи изменение в две посоки: първо — по отношение на функциите им и, второ — по отношение на формалноструктурните особености.

Въпросът за функциите на писмовниците през XIX в. е в непосредна връзка и зависимост от опозицията: ръкописни — печатни писмовници — основният социокултурен аргумент за пренасянето им

в XIX в. За разлика от ръкописните, които имат ограничена сфера на прилагане, печатните писмовници са общодостъпни. Не са вече само преписи на образци за писма, а носят амбицията на съставителя за участие в създаването и укрепването на нова културно-просветна система.

През втората половина на XVIII в., когато се активизира разпространението на ръкописните писмовници, по функции те се включват в създаването на нормативната система на обществени отношения на един много ранен етап. Липсата на печат тогава не е осуетявала тяхната социокултурна функция на стимулатор, макар и не съвсем съвършен, за създаване на норми в отношенията, за изразяване на равнището на създаващите се обществени връзки. По-скоро тя е ограничавала тяхното разпространение и усъвършенстването им като съдържание и форма. Като илюстрация на интересната мисъл на Ю. Лотман, че „ръкописното в един случай се проявява като функционално равно на печатното, а в друг — на устното"[10], е фактът, че през XVIII в. именно при липса на български печат се разпространяват активно ръкописните писмовници и в първите десетилетия на XIX в. този процес продължава. От друга страна, именно поради отсъствие на българска преса личните писма са изпълнявали ролята на публицистика, като „открити" писма са се разпространявали и били четени пред слушателска аудитория, съдържали коментар за историческия момент. И още — самите образци за писма са писмени, самият жанрово-структурен характер на писмото налагал неговото четене (за разлика от стиха или песента). Често кореспондентите са си разменяли помежду си писмовници, насочвали са се към по-интересните от тях. В писма до Неофит Рилски са се обръщали с молба да им „изпише един епистолар" Калист Луков от Габрово, Христо поп Василев от Сопот, Кесарий поп Василев от Панагюрище и др. Появата на печатните писмовници внася *промяна* в написването, разпространението и възприемането им. Те поемат съдбата на всички печатни книги през XIX в. Отпечатването на писмовниците им придава нови, усложнени функции, които са в пряка връзка със създаващата се нова писмена култура.

Новото при печатните писмовници е преди всичко в това, че те не са само сборници с образци за видове писма, а вече включват разсъждения върху смисъла на писането на писма, внасят понятие за писмата като част от диалог, съзнание за незаменимост на писмовната връзка, за необходимост от писане на писма, правила за писане на писма и пр. Дава се първоначална представа по теорията на писмото, разкриват се неговите функции. Всичко това е отразено в предговорите към писмовниците, които са една своеобразна *културна програма* за проследяване процеса на обособяване на творческото съзнание у възрожденеца, свидетелство за разширяване периметрите на социалните контакти между хората за практическото утвърждаване нормите на изграждания книжовен език. В тях може да се проследи еволюцията на личностното съзнание на възрожденския човек, израст-

---

[10] Ю. Лотман. Текст и структура аудитории. — В: Труды по знаковым системам, вып. 422. IX. Тарту, 1977, с. 57.

ването на неговото национално самочувствие. Така предговорите към писмовниците изграждат *методика* на процеса на писане на писма, внасят белег на научност и интелектуален ръст при съставянето им. Наблюдава се и друг факт — постепенно с преминаване във втората половина на XIX в. се забелязва отдръпване по отношение на интереса към писмовниците. Те вече не са така интересни с предлаганите образци, но това, което се налага на вниманието, са задълбочените анализи и теоретичните постановки в предговорите.

В първите писмовници на Н. Бозвели и Хр. Павлович от 1835 г. все още предговорите разкриват радостта от печатното слово, повече се пише за нуждата от писане на писма и ползата от доброто писмописание, дават се по-бегли представи за стила на писмата. Постепенно през втората половина на века в предговорите нахлуват придобитите познания по реторика и стилистика, те получават повече прегледност и методическа издържаност. Вече писмовникът на Сава Доброплодни (1853) поставя с цялата сериозност въпроси на стилистиката, като заявява, че „времето на добрите ни писма не е достигнамо юще" и за целта е нужно „язика ни са по-управи и по-уработи по-добре"[11], и предлага правила за писма, за които „ся говори и в Риториката и Поезията, и проч"[12]. Той съзнава, че образците, тези „измислени примери" не отразяват личното чувство на пишещия, защото са типови, и смята, че „добро писмо е онова, което изразява естествените чювства на едно благочювствително сърдце: а измислените писма са писват от ум унужден и чювство лъжливо, и присторено. . ."[13] С. Доброплодни критикува инерцията в използуването на готовите образци и старанието писмата да се направят „с речи високички. Риторическо и прочие, като че *списва*, а не *писва* (к. а. — Р. Д.) писмо приятелско."[14] Този новаторски поглед върху създадената епистоларна практика се приема с възторг от съвременниците — за книгата на Доброплодни се подписват за първо издание две хиляди души спомоществователи от всички български градове.

Вече в 1860 г. Добри Войников в „Сборник от разни съчинения" включва глава „За писма и техния слог", в която поставя основни въпроси за стила и езика на писмата, който трябва да се доближи до функциите на говоримия език: „Въобще казват, че трябва да се пише тъй, както ся говори, да, но трябва да ся говори добре."[15] В същия сборник той прилага и образци за писма, по думите му „исчерпени из французската литература" — например „Фенелон пише на Маркиза де Ламберт", „Г-жа Савигния пише на дъщери си", „Мария Стуарт пише на Елизабета английска царица" и т. н. Интересен факт за епоха-

---

[11] Писменник. . ., с. XI.

[12] Пак там, с. 15.

[13] Пак там, с. VII.

[14] Пак там, с. VIII.

[15] Сборник от разни съчинения. Почерпени из французската литература и преведени с прибавление на няколко български съчинения за пример на младите что ся занимават с писменност от Добря В. Попова и изд. Р. И. Блъскова в книгопечатницата на Д. Цанкова в Цариград — Галата, 1860, с. 23.

та на Възраждането: превеждат се не само художествени произведения или пособия, а документални текстове, лични писма от нашумели публикувани кореспонденции.

През 1868 г. в „Малък български писмовник" Никола Михайловски ще предложи в стройна система „Правила за писмописанието", разпределени в 10 точки: „за стиля", „за употребляемата в писмописанието книга", „за датата", „за надписа", „за съдържанието на писмото", „за подписа и за адреса на писмата", „за послеписанието", „за куверта или обвивката", „за способа на запечатването", „за отговора".

Формалноструктурните особености на писмовниците се обуславят от техните функции. Предговорите на печатните писмовници играят роля на ръководства по писмописание, на учебни пособия. Така писмовниците се включват в системата на създаване на нормативност в писмовните връзки, от друга страна, борят се за установяване на книжовен език, на правилна писмена реч и не на последно място засягат въпроси по теория на стила и култура на общуването. Оттук и усложняването и разширяването на тяхната структура. Те включват по-широк обем от теми, налице е тенденцията за обхващане на повече сфери на социални отношения — бит, юридически връзки, търговски отношения (търговските писма са винаги обособени, излизат и отделни търговски писмовници), икономически отношения, лични, роднински и пр. Например в писмовника на Н. Михайловски може да се срещне образец за лично писмо „за освобождение от затвор" или писмо „за непоискано покровителство", или „досадително" писмо в писмовника на Г. Икономов от 1856 г.

* * *

Характеристиката на писмовниците изисква разглеждането и на отношението писмовници — писмо като две взаимнообусловени и взаимнозависими явления. Тук ще бъдат набелязани само основните страни на проблема.

Това е отношението между писмовниците като книжнина и личното писмо като средство за писмено общуване. Отношението писмовници — писмо има характер на опозиция, подобна на следните: постоянно - непостоянно, статично — динамично. Писмовниците дават *образеца* за писмо; личната активност на кореспондентите конкретизира този образец в лично писмо, подобно на него, но и различаващо се. В този процес значителна роля играе *волята* на пишещия. Процесът на пренасяне на образеца в личната кореспонденция винаги е опосредствуван от личната намеса на пишещия независимо от степента на съобразяване с нормата. В този смисъл писмата на възрожденците са личностни. Пътят на създаването на писмото — от избора на нужния образец до написването му — е взаимнопредпоставен с обратния път — стимулиране на интереса към кореспонденцията и намиране на най-важния отговор в образец. Писмовниците влияят на личното писмо със своята нормативност, със своята стабилност на предлаганите образци, които са постоянни и окончателни в рамките на един писмовник

(съответно непостоянни в обсега на всички различни писмовници). От своя страна писмото влияе на писмовниците със своята изменчивост, непостоянност и раздвиженост, налага актуализиране на различни образци за писма.

Засилването на процеса на лично кореспондиране активизира появата на писмовниците, които идват да отговорят на една нужда на времето. Този стремеж да бъдат отговор на една обществена необходимост се постига в най-голяма степен през 40 — 60-те години на XIX в. И от този момент настъпва процесът на *изоставане* на писмовниците в съответствие с изменчивостта на личното писмо. Това е реализиране на опозицията статично писмо — динамично писмо. Статичното писмо (образецът в писмовниците), което е статично в рамките на отделен сборник и в известна степен динамично в рамките на всички сборници, на определен етап от развитието на обществените отношения и социалните връзки е невъзможно да отговори на техните изисквания именно поради своята обособеност и обездвиженост. От своя страна динамичното писмо (писмото от личната преписка), динамично в рамките на кореспондирането като процес, но в известна степен статично в рамките на отделно взета кореспонденция (всяко писмо е уникално и неповторимо по своята същност), влияейки върху статичното писмо, надскача образеца, *преодолява* го и го отрича. Водеща роля в този процес има личността на пишещия и новото равнище на социални и културни контакти.

* * *

Посочените белези на писмовниците ги характеризират като книжнина, проявяваща своеобразна гъвкавост и устойчивост в различни етапи от прехода към новото време, и разкриват тяхната роля за проследяване на културното и литературното развитие като *процес.*

Катя Станева

ВЪЗРОЖДЕНСКАТА ЛИТЕРАТУРНА КРИТИКА — ДОКУМЕНТ ЗА ОБЩЕСТВЕНОТО УСВОЯВАНЕ НА ПОЕЗИЯТА

Литературната критика поема изключително отговорна и важна роля в процеса на изграждане на възрожденската поетическа художествена култура и на поетическото художествено съзнание. Тя насочва своите усилия и внимание както към поетите, така и към читателите.

Възрожденският културен и обществен деец съзнава, че е необходима умела пропаганда и точна, ясна оценка за всяка поетическа книга, за всяка хубава поетическа творба. В българското общество не са установени литературният вкус и общественото мнение по въпросите на поезията (а и на цялата литература). Тяхното формиране е продължителен процес. Поради това литературната критика придобива огромно значение за ориентирането и възпитанието на читателската публика. Загрижеността за читателя е една от основните причини за появата на фигурата на литературния критик в българския културен живот през Възраждането.

Възрожденската литературна критика си поставя за цел да подпомага читателското израстване, да разяснява качествата и недостатъците на предлаганата литература „и сичко хубаво, добро и полезно да удобрява и да препоръчва, а сяко непотребно, вредително и лошаво — да осъжда"[1].

В литературата от 60 — 70-те години на стихотворните творби, на книгите със стихове и песни се пада сравнително голям дял. В българските периодични издания литературната („забавната") част се състои предимно от стихотворения и песни. Броят на „певците", стихотворците, поетите непрекъснато се увеличава. Но стихотворните им излияния са наивни, посредствени, не отговарят на елементарни изисквания и правила за стихотворство. Много от публикуваните в българската периодика стихове не само не заслужават одобрението на критиката, а, напротив — задължават я да произнесе своята тежка присъда, да разкрие на читателите тяхната художествена непълноценност. Ръководен от мисълта за литературната неосведоменост на българските читатели и за недостатъчната теоретическа подготовка и литературна култура на поети и стихотворци, възрожденският културен и обществен деец стига до извода, че най-вече чрез *строга критика* могат

---

[1] В. Друмев. Съч. Т. 2. С., 1968, 10 — 22.

да бъдат отстранени от „употребление помежду нашата публика" или да се оправят слабите литературни произведения[2].

При формулиране задачите на литературната критика възрожденецът се ръководи от съзнанието, че народът ни е изостанал в своето културно развитие. Дълг на критиката е да накара творците (а между тях поетите са най-многобройни и плодовити) да почувствуват голямата отговорност на своя труд, да се замислят за „лошевите сетнини", защото „недостойни и нищожни литературни произведения, вместо да свестяват, да просветяват, да ползуват обществото, народът — още повече го приспиват. . ."[3]

В литературнокритическите материали, посветени на поезията и на поетите, се забелязва подчертаният стремеж на българския критик да научи читателите да отличават посредствената стихотворна творба от хубавите, необходими за тяхното духовно извисяване стихотворения и песни.

Възрожденските литературни критици — В. Друмев, Н. Бончев, П. Р. Славейков, Л. Каравелов, Хр. Ботев и др., по различен начин и по различен повод изразяват общото дълбоко убеждение, че печатането, разпространяването на слаби поетически произведения ощетява читателите (простодушни, доверчиви, неразвити, малограмотни и т. н.), а не самонадеяните и бездарни автори. Посредственитепоетически произведения са *социално вредни*, защото равнището, качествата на предлаганата поетическа продукция определят поетическата художествена култура на обществото, влияят върху развитието на литературния вкус. Критиката се смята задължена да поведе борба срещу слабите поети и стихотворци в името на читателската публика. „Лошевите книги, особено такива, които са достъпни и на неразвита още публика и лекичко се четат, както са у нас например *стихотворенията, драмите, позорищните игри* (к. а. — В. Д.) и проч., развалят вкуса на читателите, наместо да облагородяват и възвисяват духът и чувствата на човека, те ги правят долни и никакви; наместо да укрепват в младото поколение характер, те го правят безхарактерно, наместо благи чувства те вкореняват жестокост, своенравие. . . ето сетнините от лошите поетическо-драматически произведения! На тези сетнини подпада най-повече нашето младо поколение. С открита душа и сърце то посреща всяка една книга, защото в невинността си вярва, че всичко каквото се печати е добро, с жедност чете, увлича се, като не може да разпознае хубавото от лошевото, и се разваля. . ."[4]

Позволявам си няколко по-дълги цитата, за да покажа колко основателно и наложително е да се разглежда *възрожденската литературна критика като рецептивен документ*. В литературнокритическите материали откриваме изключително ценни сведения за възрожденските читатели, за литературния живот през епохата, за състава на литературата, за нейната жанрова йерархия, за взаимоотношенията поет —

---

[2] Пак там.

[3] Пак там.

[4] В. Друмев. Владислав крал и Велики княз Борис. Позорищни дела от И. С. Владикина. . . — В: Съч., с. 83.

читателска публика, за самочувствието на поетите и читателите и т. н. Не е случаен фактът, че докосне ли се до въпроса, какви книги се четат и са достъпни за неразвитата българска публика, възрожденският литературен критик дори в рецензии за „позорищни игри" (драми) на първо място изписва с големи букви *стихотворения*. Малко преди това в същата рецензия Друмев пише, че българите имат голяма нужда от книги, но не разбират кои книги са полезни за тях. „Заради това нашата читающа публика всяко едно, макар и най-долно литературно произведение взема го за най-хубаво, чете го. . . възхищава се от него, облажава и превъзнася писателят, който се насърчава повече и с нови и нови подобни произведения надарява простодушната публика. И изникват у нас стихове подир стихове, драми подир драми, позорищни игри подир позорищни игри. . ."

Белетристичният талант помага на Друмев да създаде изключително жива картина на литературния живот през 70-те години. В скоби трябва да се отбележи, че освен в литературнокритическите материали другаде единствено в мемоарната проза (но това става значително по-рядко) могат да се открият такива разгърнати, обстоятелствени, картинни описания на българските възрожденски читатели и на техните духовни потребности, читателски интереси, форми на четивно поведение, реакции по време на възприемане на литературни произведения.

През цялата възрожденска епоха българските читатели чувствуват недостиг на книги и глад за художествено четиво. Между първите литературни произведения от нов тип, които им се предлагат и които те с охота приемат, четат и слушат, са стиховете.

Унаследеният фолклорен художествен опит, унаследените поетически художествени традиции превръщат поетическото слово в най-подходящо средство за приобщаване на широки читателски слоеве към съвременната художествена литература. Поради тази причина литературната критика през Възраждането особено зорко следи проявите, тенденциите в развитието на новата българска поезия и непрекъснато напомня на поети и стихотворци високите изисквания към този род литературно творчество. Литературнокритическите материали, посветени изцяло и специално на въпросите на поезията, не са много на брой — няколко рецензии за книги със стихове (на А. Франгя, на П. Иванов, на Ив. Вазов), рецензия за поемата „Черен арап и хайдут Сидер", за книгата на П. Оджаков „Наука за песнотворство и стихотворство", няколко стихотворения-рецензии, стихотворения-пародии. Обаче в критико-оценъчни съждения, пръснати из цялата възрожденски периодичен печат, се отделя голямо внимание на поезията, откроява се активизиращата ѝ роля в художествената практика на българската литература. В литературнокритически статии, рецензии, фейлетони, отзиви, бележки и т. н. е отбелязан пътят, по който поезията става достояние на литературната ни общественост, документирани са нейното обществено усвояване и насоките, които се дават на читателската публика за възприемане и оценяване на конкретни поетически творби, на отделни автори, книги със стихове и песнопойки,

разкрити са изискванията и представите за този род литературно творчество (за стихотворството и песнотворството).

Когато се отделя внимание само на литературнокритическите материали за поезията с цел да се изясни нейната обществена рецепция, непременно трябва да се има предвид едно важно обстоятелство: „Макар през 70-те години художествената литература и изобщо националната ни книжнина — пише изследователят на литературната критика през Възраждането — да е вече жанрово диференцирана и обособена, критическа дейност все още продължава да бъде твърде хетерогенна. Критическите писания на мнозина писатели са твърде синкретични по характер. Предмет на разглеждане и оценка стават съчинения от най-разнообразно естество, твърде различни в жанрово и тематично отношение. В една и съща статия се подхващат въпроси, засягащи и литературата, и книжовно-културния живот изобщо."[5]

В тази синкретичност на възрожденската литературнокритическа мисъл особено отчетливо проличават голямото внимание и интересът към въпросите на поезията. В рецензии за научни съчинения, за учебници, драми, преводи, за отделни периодически издания, във фейлетони, написани по повод на конкретни факти от обществения, културния и литературния живот, намират място бележки, мнения, оценки, препоръки, отнасящи се до поетите (стихотворците, стихоплетците), до техните стихове и до читателите, които четат или не четат тези стихове. През Възраждането всяка оценка на литературните факти се прави от позиция на цялостни представи и изисквания за съвременното литературно развитие. А в представите на българския възрожденец поезията играе първостепенна роля в процеса на формиране на литературния вкус, в цялостния литературен процес. Особено се набляга върху нейното значение за развитието на националния книжовен език. Четенето на стихове и песни формира у читателя усет за правилен език. В читанки и други учебници започват да се поместват стихотворения и песни. Съставителите ги включват, за да могат учениците чрез четене и заучаване на стихове и песни да придобият „правилен и гладък говор". Изискванията към песните и стиховете, предназначени за изучаване в училищата, са по-високи. Те трябва да бъдат „кратички", със „смешно" или интересно, събуждащо детското любопитство и въображение съдържание[6]. Литературната критика първа обръща специално внимание на един важен въпрос, който засяга процеса на четенето и възприемането на литературата чрез *четене за себе си.* Става дума за активността на читателя, за неговия самостоятелен умствен труд. „Колкото детето повече употребява усилия само, със своите собствени сили да разбере онова, което чете — толкова по-добре ще може да разбере и усвои читающий предмет. . ." Литературната критика поставя на разискване въпросите за съсредоточеността на читателя, за неговата свобода да се спира, да се обръща към някоя мисъл

---

[5] Г. Д и м о в, Българската литературна критика през Възраждането. С., 1965, 170 — 171.

[6] В. Д р у м е в, Бащин език. . , Написа Д. Манчев. — ПСп, I, № 4, 1871, 110—126.

от прочетеното, да разсъждава дали тя е правилна, да се потруди сам да стигне до истината, а не да я приема като готово дадена, както често става при слушането, при възприемане по устен път. „Но при четението ученикът ...е свободен и зато може по-самостоятелно да се отнася към онова, което чете" — завършва своите мисли възрожденският литературен критик[7]. Те звучат изключително актуално. Днес изследователите определят „четенето като труд и творчество"[8], проучват се читателската активност и читателските интереси, като за изходен теоретически пункт се взема схващането, че четенето е творчески процес и читателят не възприема образите и идеите от книгите механично, а ги осмисля чрез собствения си опит[9].

През Възраждането с тези въпроси се занимава единствено литературната критика. И почти винаги те се свързват с проблемите на поезията, с нейното място, значение, роля в живота на народа. За възрожденския критик (и публицист, поет, писател) подчиняването, съобразяването на читателските интереси със задачите, поставени от живота, е задължително. Битът, трудът, положението на българина определят ролята на поезията (и на цялата литература) в неговия живот. Написаното трябва да отговаря на действителността, песните и стиховете трябва да отразяват действителното положение на поробения народ, да се създават в отговор на конкретни обществени потребности, а не по подражание на чужди литературни моди. „Аз вече много пъти съм говорил, че у нас се не пише това, щото ни трябва, а онова, щото пишат другите. Ако във Франция или Гърция да би се появила мода, за да се пише и аритметиката със стихове, то и нашите учени синигери би написали такава същата аритметика и за нашия народ" — настъпателно и остро започва Л. Каравелов разговора с българските читатели по въпросите на литературата и живота[10]. Към основната тема на фейлетона (връзката литература — обществена действителност) насочват и заглавията, извлечени от Каравеловия текст, които дават на фейлетона изследователите на творчеството на Л. Каравелов и на възрожденската литературна критика[11].

Своите литературнокритически разсъждения възрожденският автор обикновено започва с обобщаваща тревожна констатация за състоянието на българската литература и на българския литературен живот. След това критикът изброява конкретните литературни факти, които

---

[7] В. Друмев. За критиката. — В: Съч., 10 — 22.

[8] В. Ф. Асмус. Чтение как труд и творчество. — Вопросы литературы, 1961, № 2.

[9] П. Митев. Младежта и книгата. С., 1979.

[10] Свобода, II, № 40, 18 март 1872, в рубриката „Знаеш ли ти кои сме?". Без заглавие, без подпис.

[11] Редакторите на „Любен Каравелов. Събрани съчинения в IX тома" Цв. Унджиева, Д. Леков, П. Тотев го включват в т. V със заглавие „Прочетете Шишковите теории и ги сравнете с действителността". Г. Марков публикува същия фейлетон в „Българска възрожденска критика" под заглавие „У нас се не пише, щото ни трябва". В нашето изследване ще използуваме заглавията на фейлетоните от т. V. С., 1966.

са го заставили да вземе думата, за да разясни на читателската публика тяхната несъстоятелност. Във фейлетона, който разглеждаме, след категорично изказване за непотребността на това, което се пише и печата у нас, Каравелов остро критикува сп. „Читалище" за поместените материали. Фейлетонистът се спира на няколко преводни статии, чието съдържание няма никаква връзка и отношение към българския живот[12]. Но критиката на Каравелов е насочена предимно към стихотворението на Т. Шишков „Към жената". В сладникавите Шишкови стихове не става и дума за жестоката, робска участ на българската жена. „Поетът" се обръща към нея с думите:

Брилянт си ти във венца творении!
Любов и все сама си ти;
Твоите дни — едни степени
на грижите и радости. . .

След всяка строфа от тези „поезии", които са само празни „теории", Каравелов рисува картини от „действителния живот"[13]. Писателят се обръща към българката, но не за да я славослави и възхвалява като Шишков, а за да накара и нея, и читателя да се замислят над жестоката истина за живота на българската жена. Ето от такива позиции читателската публика трябва да определя своето отношение към поезията.

Освен Шишковите стихове и „поетически дарби" Каравелов взема на прицел още един „знаменити синигер" — новопоявилия се поет Станко Разбойников и неговото стихотворение „Наводнението на Марица". Така с конкретни примери критикът подкрепя основната си теза: голяма част от българската поезия и литература от 70-те години не са съобразени с жизнените интереси на народа, с действителното му положение и с читателските потребности, породени от него.

Характерни особености на възрожденския литературнокритически фейлетон са неговата *жизнена достоверност, фактичност (фактична основа), актуалност*[14]. Най-често фейлетоните се пишат по конкретен повод, във връзка с отделни прояви в литературния и културния живот — обява за бъдеща книга, излезли от печат книги или пореден брой на периодично издание, различни материали, публикувани в периодиката. Конкретният факт е точно назован — посочват се имена на автори, заглавия на отделни произведения или книги; стихотворенията се цитират, обявленията за поетически книги също. Разбира се, точността не е абсолютна, защото „жизненият факт

---

12 „Как да си минуваме животът", „Сомнамбулизъм", „Съгласование на възпитанието. . ." — Читалище, II, 1872, № 9.

13 Вж. Ц в. У н д ж и е в а. Любен Каравелов — белетрист и фейлетонист. С., 1968, 128 — 129.

14 Ц в. У н д ж и е в а. Възрожденски фейлетони. С., 1968, с. 17, 24; Л. Каравелов — белетрист и фейлетонист, 115 — 122.

във фейлетона подлежи на художествена обработка. Той може да бъде изменен (но в определени граници, без да губи своята същност на факт), може да бъде украсен с измислица, може да бъде хиперболизиран, по пътя на асоциативните връзки може да бъде съчетан с други факти, да бъде пренесен при друга обстановка. От множество еднотипни жизнени факти и явления фейлетонистът може да създаде широко обобщение, събирателен образ — тип. Типичните образи във фейлетона обаче не губят нито за момент своята връзка с жизнените факти, своята публицистичност."[15]

Картината на литературния живот в повечето литературнокритически фейлетони е обобщена, изградена с помощта и на условни фейлетонни герои. Познатите български книжовници, поети, журналисти, назовани със собствените им имена (Оджаков, Балабанов, Славейков, Пърличев, Пишурка, Жинзифов, Войников, Р. Блъсков, Хр. Данов и т. н.) се срещат често в обстановка, родена от въображението на фейлетониста. Критическите стрели не са насочени само към конкретни автори и произведения, те често имат по-общ адрес — „нашата книжевност", „нашите просветители", българското литературно поле, поезията, читателската публика. Възрожденските литературнокритически фейлетони (особено тези от рубриката „Знаеш ли ти кои сме") са очаквани с огромно нетърпение и са посрещани с любопитство от българските читатели. Днес те събуждат изследователския интерес не само с фактите, които съдържат, а предимно с ясно изразеното *отношение* към тези факти. Авторите на фейлетоните — на първо място Каравелов, но също така Ботев, П. Р. Славейков и др. — концентрират вниманието си върху конкретни прояви или върху по-общи страни от литературния живот, от развитието на поезията, за да изразят *публично* своите възгледи, своето мнение и преценка. По този начин те упражняват активно въздействие върху читателската публика, определено влияят върху формирането на общественото мнение по въпросите на поезията, върху читателската оценка и отношение към литературни произведения, автори, издания, върху общите за българското общество художествени възгледи и представи за жанровата система на литературата, за мястото, ролята, предназначението на отделните литературни жанрове и видове и т. н. Всичко това дава достатъчно основания да бъде привлечен *литературнокритическият фейлетон като свидетелство за общественото усвояване на поезията, като документ за оценката, за приема или неприемането на отделни поети, поетически творби и книги.* Много литературнокритически фейлетони започват с констатация за състоянието на поезията, а след това наблюденията се разпростират върху цялостния литературен и обществен живот. Начинът, по който фейлетонистът — литературен критик, започва разговора за връзките на литературата с живота — обикновено като разговор за поезията, — показва, че за българския възрожденец поезията проправя пътя на литературата към масовия читател, към целия народ, че тя е видяна като особено важен фактор за формиране на общественото съзнание. Затова изискванията към всички автори на стихове и песни са толкова

---

[15] Цв. Ундживева. Л. Каравелов — белетрист и фейлетонист, с. 115.

големи, а атаките към онези от тях, които нямат качества на духовни водачи на народа, са непрекъснати и остри. Да припомним отново рязката критика на Каравелов към Шишковите „поезии", които не само не „отварят слепите очи на слепия български народ", но дори не отразяват неговото положение, не дават повод на читателя да се замисли над своя бит, труд, живот, бъдеще. Съществува близост между възгледите на взаимовръзката поезия — обществена действителност, които изразява Каравелов във фейлетона „Прочетете Шишковите теории и ги сравнете с действителността", и патоса, основната насоченост на един друг фейлетон, публикуван две години по-късно също в рубриката „Знеш ли ти кои сме"[16].

„Мнозина говорят — четем в него — че поезията е непотребна, т. е. че българският народ може да преживее на този свят и без Жинзифова или без Пискюлиева. Ние мислиме противното. Поезията е необходима за всеки един народ, а най-повече за българите, които се считат за един от миролюбивите народи. А сяко миролюбиво същество има наклонност да пее, да играе и да се весели на гладно сърце" — началото с нищо не напомня за Карвеловия фейлетон. Похватът на фейлетониста също се различава от похвата, с който Каравелов изгражда своя фейлетон; образността тук е значително по-абстрактна. Критикът не формулира в текста и не налага директно своите възгледи за поезията. Но в подтекста, чрез умелото иронизиране на препоръките и съветите, дадени от условния фейлетонен герой Генко Мурин — „един добър християнин",— авторът успява да внуши на читателя същата мисъл за поезията: песните и стиховете придобиват смисъл единствено когато отразяват обществената ситуация, в която принудително е поставен поробеният българин.

Абсурдно е, не е възможно, не е нормално затворникът да си пее юнашки песни за Крали Марко и мъжът, на когото турците са обезчестили жената или дъщерята, да пее любовни песни като „Момиче, момиче, бяло Иваниче". Одите и славословите на султана не само са непотребни за българския народ — те са подигравка, гавра с народа мъченик. Според специалистите автор на фейлетона е Хр. Ботев[17]. Действително настъпателната позиция на фейлетониста към „миролюбивия" българин („ние не познаваме нито един българин, който да не пее, когато го бият и който да не играе, когато го пипнат за ушите. . .") се родее с гневните укори на поета, отправени към народа (в „Гергьовден" — „и играйш даже, кога те бият!"; в „Борба" — „мълчи, моли се, кога те бият"). За нашето изследване много по-съществено е да обърнем внимание върху това, колко настоятелно и тревожно през 70-те години се поставя въпросът за отдалечеността на българската поезия от живота на народа, как в загрижеността си възрожденският

---

[16] Независимост, IV, № 25, 6 апр. 1874 (Мнозина говорят, че поезията е непотребна). — В: Хр. Ботев. Събр. съч. Т. 1. С., 1979, 286 — 291.

[17] М. Арнаудов. Към въпроса за неустановеното лит. наследство на Хр. Ботев. — Изв. Инст. бълг. лит., 7, 1958, 253 — 254; Ц. Унджиева. Към въпроса за авторството на фейлетоните „Знаеш ли ти кои сме?", — Изв. Инст. бълг. лит., 8, 1959, 149 — 150.

творец търси различни начини, различни литературни похвати и средства, за да внуши на читатели и поети една и съща мисъл. Тук в скоби ще кажем, че и двамата автори — Л. Каравелов и Хр. Ботев, чрез поетическото си творчество отговарят на изискванията, отправени към българските поети в тези фейлетони. Каравелов в едно от най-хубавите си стихотворения — „Не раждай ме, мамо, бяла, черноока"[18], отразява действителното положение на българката. Поетът не възпява женската красота, защото тя е радост единствено за свободни хора. В българските условия красотата не разцъфтява („момина хубост цъфти при свобода"). Горчивият житейски опит е накарал българското момиче да се страхува от своята хубост; „че ще мене, мамо, турчин да залюби — тебе ще убие, мене ще погуби". Съвсем лаконично поетът загатва за един друг социален проблем, чието отсъствие от Шишковите „поезии" също е причина за острата критика — проблема за брака като търговска сделка („Мойта тънка снага старец ще прегърне. . .").

В „До моето първо либе" Ботев се обръща към любимата с молба да „остави" любовните песни, да се вслуша в плача на сиромасите, да запее за робското тегло. Турските издевателства и безчинства не оставят място за любовни песни. И като поет, и като литературен критик и фейлетонист, и като публицист Ботев отрича любовните песни, последователно воюва за поезия, отразяваща на първо място робския живот на народа.

* * *

Възприемането на поезията и отношението на българина към поезията често стават предмет на изображение във възрожденския литературнокритически фейлетон. В повечето случаи фейлетонистът — литературен критик, осмива масовото увлечение на българската учаща се младеж по писането („правенето", „стъкмяването", „нагласяването", „реденето") на стихове. Всеки що-годе грамотен ученик — а през Възраждането 15 — 16 годишният ученик става даскал — започва да съчинява стихове и песни. Това е обичаен и до известна степен задължителен акт на „културно легитимиране" на новия даскал (или на сина ученик) пред местната общественост. Лаконично или с ирония авторът на фейлетона „Мнозина говорят, че поезията е непотребна" отбелязва масовостта на това явление. „Ние не познаваме нито един учен българин, който да не е писал или който да не е желал да напише през живота си барем една поезия. . . Най-после ние не познаваме нито един българин, който да няма поетическа душа. . ." В други фейлетони критикът е още по-остър: „У нас всеки един „синигер" иска да пее и да пише стихотворения. . ." „Пишат нашите „обачета", пеят нашите „синигери". . ."[19]

---

[18] Свобода, III, № 5, 1872.

[19] Свобода, III, № 9, 26 авг. 1872.

Своите възгледи за поетическото творчество, своето мнение за отделни поети и певци, своята оценка за конкретни песни, стихотворения, книги със стихове авторите на литературнокритически фейлетони разкриват най-често във формата на монолог, пряко насочен към читателя, монолог, в който непрекъснато се чувствува присъствието на читателя. *Читателската публика понякога е въведена във фейлетона като един от фейлетонните герои.* Фейлетонистът пресъздава нейното отношение към многобройните български „велики поети" и „гении", отразява процеса на формиране на общественото мнение и приема на новопоявилите се поетически знаменитости. Отношението към отделния читател е диференцирано и променящо се — фейлетонистът ту го разграничава от публиката, доверява му своите мисли, оценки, възгледи, разчита на неговата съпричастност и читателско разбиране; ту го слива с нея и му отправя укори и обвинения за общата инертност и наивност на българските читатели. За да бъде пределно ясен, за да не допусне каквото и да било недоразумение или разминаване с читателя, авторът на литературнокритическите фейлетони непрекъснато си служи с примери — измислени и (или) взети от българската литературна действителност. Този похват е особено характерен за фейлетоните на Каравелов, към чието литературно наследство изследователите отнасят по-голямата, значителната част възрожденски литературнокритически фейлетони[20]. Във фейлетона „Да е живо „Читалище"[21] авторът прави интересно и обстоятелствено описание на пътя, по който обикновено се е създавала литературната репутация на „нашите знаменити поети". Каравелов се спира на поместените в сп. „Читалище" стихове на „два велики поета" — Жинзифов и Пишурка, и дава категоричната си оценка за тяхното творчество и за практиката на списанието да публикува безразборно стихове, следвайки принципа „По-добре нещо, нежели нищо".

В първата част фейлетонистът споделя с читателите, че търси отговор на въпроса, как се става знаменит човек, знаменит поет и писател. И иронично благославя: Да е живо „Читалище", което чрез своята практика му помогнало да разкрие тайната. След това критикът много внимателно обръща сатиричното острие към българската читателска публика. За да накара читателя да се замисли и осъзнае своето участие при провъзгласяване на „великите поети", авторът решава „да приведе примери". „Да кажеме, че ако Иванчо или Стоянчо е глупав, и глупав е всякога, т. е. и през лятото, и през зимата. . . то се разбира, че никой не очаква от него умна реч, никой не мисли, че той ще бъде умен утринта. Но, о, чудо чудес! Ставате вие една заран, отивате в кавенето и слушате. . . че Стоянчо написал една българска песен. Публиката в това време се намери в удивително положение; чудите се и маете се и вие.

Е-е-е! Тся Стоянчо е бил голям поет, а ние досега не сме ни мислили за това! Поетите всякога крият своите способности.

---

[20] Вж. Ц в. У н д ж и е в а. Л. Каравелов — белетрист и фейлетонист, с. 111; Л. К а р а в ѐ л о в. Събр. съч Т. V, с. 541.

[21] Свобода , II, № 24, 27 ноем. 1871.

И така, по светът се разпространява известие, че... Стоянчо е велик поет.

— Прочете ли ти песента на Стоянча? А ние мислехме..."

Отношението към читателя рязко се променя след белетристичната картина, в която глупакът е провъзгласен за „велик поет", само защото е опровергал всеобщото мнение с една-единствена и незначителна проява. С публицистична острота авторът възкликва: „Иди после това и разсъждавай за хората и за техните мозъци! И така, малко по малко Иванчо и Стоянчо стават знаменити хора, и техните умствени работи вървят из уста до уста, из ухо до ухо: младите се възхищават, старите се утешават..." Фейлетонистът успява да внуши мисълта за *необходимата самостоятелност на читателската оценка, на читателското мнение* чрез сатиричното отрицание на съществуващия механизъм за създаване на литературна известност на посредствените поети (непрекъснато печатане и препоръчване на посредствените им излияния в стихотворна форма) и чрез директни упреци към читателската публика. Дори когато споделят всеобщото възхищение и радост от появата на българския поет гений, читателите трябва да открият сами достойнствата на неговите песни и стихове, а не безкритично да приемат чуждото мнение. Публиката има свой дял и съответно носи отговорност за царуването на едноокия цар в „сляпото царство". Народната мъдрост е добре намерено обобщение в края на фейлетона. За да установи отново непосредствен контакт с читателя и атмосфера на взаимно разбиране и доверие, фейлетонистът дава нов пример — пак символичен, с измислени имена и герои, но достатъчно ясен и публицистично поднесен. Всъщност Каравелов обобщава мислите, които иска да внуши на читателя: „Аз зная много глупави книжки и много нищожни песници, които се считат за достойни само за това, защото ги е написал Иванчо или Стоянчо; зная и такива, които заслужават нашето внимание, но тия се не уважават, защото ги е написал Петър или Павел."

Литературният критик постоянно се стреми да привлече читателя за съмишленик; понякога дори се слива с масата на българските читатели, за да заговори от тяхно име за необходимостта от общо читателско внимание („нашето внимание") към достойните книги и песни. В литературнокритическия фейлетон авторът често изразява своето доверие към читателя. Преди да премине към конкретните примери от втората част на „Да е живо „Читалище", Каравелов убедено заявява: „... мисля, че читателите ще да разберат справедливостта на моята мисъл..." По-нататък той внимателно коригира разпространените сред българските читатели и стихотворци представи за „правенето" и писането на стихове и песни. Авторът излага своите възгледи за поетическото творчество. За по-голяма непосредственост и убедителност той измисля нова ситуация: „Преди малко време аз се срещнах с един мой приятел, който има убеждение, че за да напише човек една добра песен, той по-напред трябвало да знае „пийтиката", т. е. правилата на стихотворството; а аз му казах, че когато човек няма поетически дар, той и китайските закони да изучи, то пак няма да стане поет". Чрез въведения нов герой — „приятеля", дълбоко убеден

в своята научна компетентност по въпросите на поезията, авторът започва спор с онази част от българските читатели, които са споделяли подобни наивни възгледи. През 70-те години излизат три „ръководства по словесност", в които се дават правила за „песнотворство и стихотворство". Критиката разкрива техните слабости и безполезност. Обаче липсата на елементарни познания за техниката на стиха у голяма част от българските читатели (най-вече у учители и ученици) поражда опасност предписанията в книгите на П. Оджаков, Т. Шишков и Д. Войников да се приемат като научна истина. Във фейлетона Каравелов определено говори за съществуването на такива убедени в силата на „пиитиката" читатели. За да ги разубеди, авторът сочи като аргумент непознаването на „пиитиката" от най-великите европейски поети — Шекспир, Шилер, Шевченко и др. Такива абстрактни примери не задоволяват нито българския читател, нито фейлетониста. И той решава да си послужи „с логическо и с достоверно доказателство", като посочи конкретни, познати на читателя поети. „Българите имат днес два велики поета, из които единът знае основателно „пиитиката", а другият и понятие няма за нея. Тия наши гении са г. Жинзифов и г. Пишурка: първият не само че знае „пиитиката" от кора до кора, но чете я и на своите ученици в Московската гимназия; а вторият и през плет не я е видял." И тъй като и двамата автори постоянно пишат и печатат в българския периодичен печат стихове и песни, фейлетонистът заключава: „Из всичко това се види, че нашите поети могат и с „пиитиката", могат и без нея." Каравелов цитира поместени в сп. „Читалище" стихове от поета Шевченко „Ратайкиня", преведена от Р. Жинзифов, и част от стихотворението на Кр. Пишурка „Къде се намира правдата?"[22]. Той остро подиграва двамата „гении", пише „ода" на Жинзифов и пародира по „правилата на „пиитиката" стихотворението на Пишурка. Но винаги, когато възрожденската литературна критика изрича тежките си присъди над посредствени и смехотворни стихове и песни от български автори, отправя още по-тежки укори към редакторите, които публикуват и правят обществено достояние тези „стихове". От читателя се изисква да се солидаризира с мнението на литературната критика.

И в други фейлетони, изразяващи конкретни оценки и определено отношение към проявите и начинанията на българските поети, критикът поставя читателя наравно със себе си, очаква от него сам да разбере колко глупави, лишени от смисъл и литературни качества са „прекрасните песни" от книгата със стихове „О болгар-рода" и от новия вестник на „още един гения — К. Сапунов"[23]. Фейлетонът завършва с думите: „Но защо да говорим много, когато и самите читатели на „Просвещение" щат да се уверят и без нас в глупостта на редакторът му? Докога щеме да бъдеме за смях на хората?" Критиката е насочена и срещу стихотворението на Сапунов „Молитвата на детето", поместено във в. „Просвещение"[24]. Действително читателите не биха се за-

---

[22] Читалище, II, № 3, 1 ноем. 1871.

[23] Свобода, III, № 20, 11 ноем. 1872.

[24] Просвещение, I, № 1, 25 окт. 1872.

труднили сами да си съставят мнение за автора на стиховете „Мухата мляко сучи/там, дето и се случи. . .” и да се посмеят над тях. Но литературният критик и фейлетонист иска да внуши на читателя да не отминава с присмех и безразличие подобни факти и явления; фейлетонистът иска да ангажира читателя за последователна и безкомпромисна борба срещу всички посредствени, бездарни и глупави „поетически гении”, които правят смешна и жалка българската поезия и литература. Гласувайки доверие на читателската публика, критикът я задължава да види себе си като действуваща страна, да осъзнае отговорността си и ролята си на участник в литературния живот.

Българските поети и певци чрез „обявление” и други обръщения също търсят нейната подкрепа, нейната помощ. Читателите не бива да вярват на „голи фрази”, а внимателно да решават какво отношение заслужава един или друг поет, каква трябва да бъде тяхната читателска позиция. Каравелов съзнателно завършва много от своите литературнокритически фейлетони и бележки с преки обръщения, с обвинения и укори, със съвети и препоръки към българските читатели, за да разберат всички, че читателската публика е сила в литературния живот, „защото само тя е в състояние да извлече или укроти глупавите и неразбраните” (края на фейлетона „А знае ли г. Пърличев що е образование?”) [25].

Отговорност за плачевното състояние на българската поезия и на цялата литература носят всички — поети, писатели, издатели, читатели. Българските книги и вестници представят нашия народ пред света и не трябва да се превръщат в негов срам. По въпроса, „писателите ли са криви, или е крива нашата публика” за неутешителното положение, Каравелов е категоричен: „Както щете, а ние сме готови да обвиним по-напред публиката, а после вече литераторите. Нашето невнимание към обществените дела е познато всекиму.”[26]

Поетическото творчество не е личен въпрос — това трябва да разберат и поети, и редактори (издатели), и *читатели*. Възрожденските литературни критици — фейлетонисти, се ръководят от съзнанието, че когато се оголят фактите и се разясни картината на литературния живот, читателите по-лесно ще видят и намерят своето място в него, а редактори и поети ще почувствуват своята отговорност.

Имената в отделните фейлетони са различни, но в основни линии картината е следната: „Блъсков редактор, Блъсков издава педагогически вестник . . . а нашите българи се подписват, плащат пари, хранят с боклук децата си. . . В същото „Училище” Пишурката постоянно помещава гениални поезии, които се рекомандуват на публиката от самия редактор, т. е. от дядо Блъсков, и наричат се класически произведения”[27]. Редакторите на списания „Читалище”, „Училище”, на вестниците „Право”, „Ден” и др., които публикуват посредствени стихо-

---

[25] Свобода, III, № 18, 28 окт. 1872.

[26] Нашите писатели и журналисти са без глави. — Свобода, III, № 17, 21 окт. 1872.

[27] Неутешителен отговор на „Знаеш ли ти кои сме?”. — Свобода, III, № 9, 26 авг. 1872.

ве, и авторите на тези стихове — Кр. Пишурка, Разбойников, Дребеев, Станчов, Голчев, Сапунов, Пискюлиев, Пърличев, Жинзифов, Войников и т. н., непрекъснато са под прицела на фейлетониста. Той постоянно търси съпричастност и разбиране от читателската публика, изразява увереност в съгласието с неговите оценки. Обаче настойчивото повтаряне на едни и същи имена и факти, публицистичната острота и яснота на обобщенията и изводите освен всичко друго разкриват и голямата дистанция между фейлетониста и обикновения читател. Огромни са различията в тяхната литературна култура. Затова фейлетонистът застава пред читателя като учител и проповедник, обяснява му своите възгледи за поетическото творчество, поучава го как да се отнася към отделни поети, творби, книги със стихове. Към посредствените български поети и литератори фейлетонистът — литературен критик, е безпощаден, постоянно се подиграва с елементарните им и несъвременни представи за поезията и с войнственото им настроение срещу всяка критика: „Музикословеснейшият господин Пишурка, за честта на музите и на неговата „госпожица правда" и „мадам кут-кудячка", ще те повика на дуел, или поетически да кажа, на полето на честта. Мудроглупейшите и изряднейшите последователи на нашия Сумарков (нека не се сърди г-н Войников, че му дадохме това име...)— почтените господа Пърличев, Сапунов, Пискюлиев, Оджаков, Станчов, Фингов, Деребеев (у-ху) щурците на Блъсковото училище за мишките и сички ниши духом и богати глупостию — сички те ще потеглят, щеш не щеш, на съд пред парнаските богове..."[28]

Възрожденските литературнокритически фейлетони бичуват „епидемията на самозванството", обхванала някои български поети и писатели през 70-те години. На острите критически бележки те отговарят не по-малко остро, изискват от литературната критика да бъде проникната от „любов към своята народна книжевност и из уважение към нашите народни Пишурки". „На света няма по-богата и по-нещастна книжевност" — тревожно обобщава фейлетонистът. „Как няма?" — ще да извикат всичките наши поети, драматически писатели, учени, журналисти и г. Данов, и щат ни посочат цял един куп книги и всякакви брошури."[29]

Репликите, които фейлетонистът приписва на българските „литератори" („твърде умни и смели хора"), са показателни за самочувствието на поетите и списателите.

„Безумнико! — настъпателно започва своята отбрана „докаченият поет". — Моите песни украшават стълбовете не на един български вестник; като ги чета, сам усещам едно възхищение и съм горд да се нарека отец на такива произведения. И за мене ли смееш да кажеш, че не съм списател?"[30]

---

[28] Будилник, № 1, 1 май 1873; Хр. Ботев. Събр. съч. Т 1, с. 80; Вж. анализа на този фейлетон у С т. Т а р и н с к а. Прозата на Хр. Ботев. С., 1966, 156 — 157.

[29] На света няма по-бедна книжевност. — Свобода, II, № 30, 8 ян. 1872; Л. К а р а в е л о в. Събр. съч. Т. V, с. 48.

[30] Браилски искрици. — Дунавска зора, № 1 и 2, 1 и 6 ян. 1877 (Т. П е е в. Съчинения. С., 1976, с. 72).

Цитираните думи разкриват някои недъзи на литературния живот през 70-те години. Става ясно колко основателни са обвиненията на литературната критика към редакторите, които не проявяват необходимата критичност и взискателност при публикуване на стихове. По този начин те подхранват самочувствието на посредствените поети. А маса български поети и литератори не отговарят на елементарни изисквания за писателския труд. Но трябва да се отбележи, че картината на поетическото развитие и на целия литературен живот е доста сложна и противоречива. Стиховете на Р. Жинзифов, Гр. Пърличев, Д. Войников, Кр. Пишурка и др. не отговарят на високите изисквания на литературните критици Л. Каравелов, Хр. Ботев, Н. Бончев, В. Друмев. Критикуваните поети и редактори на български вестници и списания обаче извършват значителна работа за популяризиране на новата българска поезия и за изграждане на поетическа художествена култура у обикновените български читатели. Понякога автори и редактори оспорват строгите присъди на критиката и изтъкват мотивите, от които се ръководят в своята литературна дейност. Редакторът на сп. „Училище" пише: „Не знаем как са е сторило на читателите бъбренето на г. Н. Бончева, който укорява сичката новобългарска книжнина... Господство му, види се, не знае какво е било преди 30—40 год. у нашенско и какви училища сме имали, та му се струва, че Българите са отишле бо'зна колко напред в просвещението..." Като признава, че Н. Бончев „има до нейде право" да бъде взискателен и строг в оценките си за българската литература, Р. Блъсков подчертава: „Нам ни е свидно, че според такива прекалени критики помамват се... младежи... и не рачат вече да вземат в ръка българска книга."[31]

* * *

Възрожденската литературна критика въздействува както върху читателската публика, така и върху поетите и стихотворците.

В спомените си за Л. Каравелов Ив. Вазов пише по-подробно за фейлетоните от рубриката „Знаеш ли ти кои сме?": „Тия *критически статии* . . . бяха напоени със злъчен хумор и с отровен сарказъм против нещастните автори, които имаха злополучието да попаднат под критическата стърга на Каравелова. *Повечето от тях — бездарни или слаби стихотворци, замлъкваха завинаги подир този удар* (к. а.— К. С.). Защото авторитетът на Каравелова в областта на критиката беше неодолим, неоспоряван."[32]

Този тип фейлетони са възприемани от съвременниците като „критически статии". Поетите ги определят като „ужасно чистилище" и главно с тях се свързва големият авторитет на Каравелов като критик. Литературната критика оказва влияние върху бездарните стихоплетци и някои от тях престават да пишат и да публикуват песни и стихове.

---

[31] Училище, III, № 17 — 18, 28 септ. 1873, с. 142, б. ред. в рубриката „Книжовен отдел".

[32] И в. В а з о в. Събр. съч. Т. IX. С., 1977, с. 385.

А това допълнително въздействува върху читателската публика, върху нейното отношение и доверие към критиката, която направлява развитието на поезията и изобщо на литературата. Масовият читател започва все повече да се доверява на мнението и на оценките на литературния критик.

Ив. Вазов продължава спомените си за въздействието на безпощадния критик от вестниците „Свобода" и „Независимост" върху съвременните му поети: „Младите поети с туптящи от страх сърца очакваха отзива за стихотворенията си и щом зърнеха името си в рубриката „Знаеш ли ти кои сме?", изпитваха чувството на човек, чиято глава е увряна в гилотината. . . Не ща да скрия, че и аз, който бях печатал вече първите си поетически опити в горните списания[33], с известна тревога разтварях всяка нова книжка от „Знание" и погледнах в ужасното чистилище „Знаеш ли ти кои сме?". . ."[34]

Думите на Ив. Вазов са красноречиво свидетелство за *съобразяването на поетите от 70-те години с изискванията и оценките на литературната критика.* Трябва да се подчертае, че не само Каравелов и Ботев (автори на фейлетоните „Знаеш ли ти кои сме?") следят с внимание проявите на българските поети. И Тодор Пеев в „Браилски искрици", и Петко Славейков в своите фейлетони засягат актуалните въпроси за творческото самочувствие и за отговорността на българските литератори и поети. Литературните критици създават необходимостта развитието на поезията да бъде направлявано и съобразявано с определени художествени норми.

* * *

От редакционните бележки в печата проличава, че *литературната критика оказва въздействие и върху редакторите на българските списания и вестници при публикуване на стихотворни творби.* Редакторите започват да проявяват по-голяма взискателност към изпращаните материали.

След като помества дописката и стихотворението „Глас от училище", написани от неизвестен „Габровски ученик", редакторът на сп. „Училище" Р. Блъсков прави следната бележка: „Габровският ученик види са да е някое събудено момче, което обича и ревне му се да пише. Нам е драго, наистина, на таквиз младежи и желаем да ги задоволим, като помясваме написаното им; но с някои си чюжди членове и дописки, освен дето са запразня листът ни, и *спадаме и под критиката на върли обсъдители. Затова не можем вече да сместяваме сичко, що са изпречи напредени*" (к. а. — К. С.) [35].

Редакционните бележки на списанията „Училище" и „Читалище", в някои вестници, както и някои други материали от възрожденската епоха разкриват големите затруднения, с които се сблъскват редакто-

---

[33] ПСп и Читалище — постоянен обект на Каравеловата критика (б. а. К. С.)

[34] Пак там.

[35] Училище, III, № 21 — 22, 16 ян. 1874.

рите на български периодични издания[36]. Автори на неграмотно написани дълги „стихотворни върволици" настоятелно искат писанията им да се „сместят" в списанието или вестника, като напомнят, че са спомоществователи и приятели на редактора. В отговорите редакторите разкриват своите литературнокритически възгледи и изисквания, а също и *грижата за читателя като един от принципите в редакторската работа.*

Редакцията на сп. „Читалище" често отправя на различен адрес бележки със следното съдържание: „В Г-ну! Вашето стихотворение бихме поместили на драго сърце в „Читалище", ако не са съмнявахме, че ще произведе онази добра сетнина, която се ожида от подобен отговор."[37] В следващата книжка на списанието бележката към друг стихотворец е още по-категорична и остра: „В* Г-ну* — Вашето стихотворение не може да види бял свят. Оставете, че в него няма нито мярка, нито пазене на ударенията, нито смисъл в началото; но йоще за да ся нарежда, ний сми длъжни да седнем да го преписваме един цял ден на чисто. Да пази бог от таквиз песнопойници. Научете са, господине, научете са по-напред що ще каже стил, що поезия, та тогаз са впущайте да плетете любезните си върволици."[38] В диалога редактор — стихотворци (песнопойници) задочно присъствуват всички български читатели, защото и към тях са адресирани думите на редактора, разясняващ най-елементарните изисквания към стихотворните творби. Следващата редакторска бележка има по-общ адрес — „До някои недодялани стихоплетци: „Научете се по-напред да пишете проза, че тогаз лейте стихове. В днешно време по-напред върви потребното, че тогаз забавното."[39] Поредицата от редакторски бележки разкрива колко се е увеличил броят на българските младежи, които пишат стихотворения и песни, а също и нарасналото им желание да видят произведенията си напечатани. Трябва да се отбележи още нещо — на практика сп. „Читалище" помества слаби стихотворни произведения, редакторите не се придържат към принципите и изискванията, които застъпват в литературнокритическите си материали (вкл. в бележките). Поради това редакцията на „Читалище" непрекъснато е критикувана за проявената снизходителност към стихоплетствата на самозваните поети. Възрожденският литературен критик, който е и високо квалифициран читател специалист, в критическите материали изразява съвременните възгледи за поезията в тяхната всеобхватност. В поетическата творба той оценява мислите, вложени от поета; чувствата, които тя събужда; естетическата наслада на читателя при нейното възприемане[40].

---

36 Училище, II и III; Читалище, V Македония, II и др.

37 Читалище, V, 1875, № 3.

38 Читалище, V, 1875, № 4.

39 Читалище, V, 1875, № 5.

40 Вж. рецензиите Черен арап и хайдут Сидер,— Дунав. зора, I, № 48 и 49, 20 и 24 септ. 1868; Венец на българската муса,— Читалище, V, 1875, № 11, 515 — 520; Венец на българската Муза.— Ден, I, № 29, 1 септ. 1875; Стихотворения от П. Иванов (Ст. Загора), — Напредък, X, № 76, 10 ян. 1876; рецензията за стиховете на Ив. Вазов във в. „Нова България", I, № 55, 23 дек. 1876.

Оценките за стиховете са изпълнени със загриженост за обикновения читател: „Лошево впечатление — пише критикът за сп. „Читалище" — правят и стихотворенията, които се срещат почти във всяка една книжка и които са се лошеви: без вкус, без чувство, без мисъл — сякаш че нашите стихоплетци не с пера, ами с брадва дялат стиховете . . . Защо ли губят време да дращят такива лоши стихове? Впрочем, редакцията на „Читалище" е много виновата, дето дава място на какви бъди статии и стихотворения. Неуже ли почтената тая редакция не отбира до толкоз, че лошите литературни произведения имат за простодушните читатели и лоши сетнини?"[41]

Грижата за читателя като принцип в редакторската практика на българския възрожденски деец е документирана в бележки, чрез които редакторите изискват от своите сътрудници да изпращат стихотворни творби „любопитни" по съдържание, по възможност кратки, защото дългите стихотворения „обезслаждат" читателите, да са написани на хубав български език, да съответствуват по съдържание, правописание и език на „направлението на вестника", да разкрият поетическите способности на авторите и т. н.[42] Съобразяването на редактора с читателския вкус ни дава представа, какви поетически творби са се харесвали на масовия читател — стихотворения, които съдържат полезни и необходими за народа идеи и знания, близки по дух на българската народна песен, кратки, ясни и разбираеми по език и стил.

Редакторската практика на Хр. Ботев е пример за последователно отстояване на определени литературнокритически възгледи и принципи. Писмото на Ботев до Ив. Кършовски разкрива колко деликатност и такт проявява редакторът поет към приятеля и събрата и същевременно с каква категоричност следва високите си изисквания към стихотворенията и песните, които предлага на читателите и абонатите на своя вестник[43].

За да се подобри равнището на поетическата продукция, някои редактори (П. Р. Славейков, Р. Блъсков) поместват или препечатват стихотворения, които според тях могат да послужат на всички млади поети като „образец на стихотворството".

Литературната критика обаче е онази основна, главна сила, която последователно и безкомпромисно воюва за подобряване общото състояние на българската поезия и за изграждане на модерна поетическа култура в българското общество. Възрожденската критика не проявява епизодичен интерес към отделни поети, поетически произведения и периодични издания, които публикуват стихове, а следи с внимание и загриженост развитието на цялата съвременна поезия. Обикновено конкретни стихотворения, публикувани в периодичния

---

[41] ПСп, № 5 и 6, 1872.

[42] Училище, II, 1872, № 3; III, 30 септ. 1873; Македония, II, № 33, 13 юли 1868 и др.

[43] Хр. Ботев. Събр. съч. Т. 3, с. 223. Вж. Цв. Унджиева. Урок по журналистика. — В: Христо Ботев. Спец. изд. на в. „Отечествен глас", Пловдив, 2 юни 1976, 4 — 5.

печат, дават повод на критика да изкаже някои по-общи съждения за характера и равнището на българската поезия. Най-често той е недоволен от песните на „българската муза", призовава поети и стихотворци да се отнасят с по-голяма сериозност към поетическото творчество, да осъзнаят по-дълбоко културните и обществените нужди, да пишат само по вътрешни подбуди. В рецензии и фейлетони (най-добре развитите жанрови форми на възрожденската критика) настоятелно се повтаря, че читателят не намира в българската поезия най-важното — значителни мисли и идеи, възвишени чувства, гладък стих, изискана форма. Критикът споделя с читателите своите впечатления от конкретни стихове (напр. поместените в сп. „Читалище") и след това тревожно обобщава наблюденията и размислите си за състоянието на цялата ни поезия. „Нашата сегашна муза няма в песните си мисли, няма чувство, няма идеи, няма сладост в гласът си. Това е, мислим, защото някои от нашите непризвани поети не гледа да разбере и усвои духът на народната наша песен, а гледа да бъде верен на изкусно-изучените правила поетически. Освен туй, у нас пее кой завърне. Скимне му някому си, който знае що-годе правилата на стихотворството, и започва да пише стихове."[44] Възрожденските критици в бележките и отзивите за отделни поетически произведения и книги се стремят „да дават на читателите точни, ясни и подробни понятия" за този род литературно творчество[45]. Показателни в това отношение са рецензиите за поемата на Н. Козлев „Черен арап и хайдут Сидер"[46] и за стихосбирката на А. Франгя „Венец на българската муса"[47]. Литературните критици намират за необходимо първо да отговорят на въпроса „що е поезия" и след това разглеждат конкретните произведения. Оценките са съобразени с изложените в началото художествени изисквания.

Съвременната литературноисторическа наука не би могла да възстанови картината на литературния живот през 60—70-те години на XIX в. и да открои в нея мястото и ролята на поезията, ако не се опира на данните и сведенията, оставени от възрожденската литературна критика. В оценките за отделни поети и творби се забелязва известна противоречивост и субективност, долавя се пресилеността на някои обобщения за състоянието на българската поезия.

Критиката непрекъснато воюва срещу безразборността, стреми се да учи и възпитава читателя и да въздейства върху литературния процес, като насочва българската поезия към определена поетическа художествена норма и в определена идейно-естетическа насока.

---

44 Читалище, IV, 1874, № 1 — 18; ПСп, Книжовни вести, I, 1874, № 9 и 10, 194 — 206.

45 В. Друмев. За критиката. — В: Съч., 10 — 22.

46 Дунавска зора, I, № 48 и 49, 20 и 24 септ. 1868.

47 Читалище, V, 1875, № 11, 515 — 520.

Лидия Михова

ПАРОДИЙНОТО В СЛАВЕЙКОВИЯ „НОВА МОДА КАЛЕНДАР'' ИЛИ НАЧАЛОТО НА ЕДНА ЖАНРОВА ТРАНСФОРМАЦИЯ

Възникнали като подражание на съществуващи в руската, сръбската и гръцката книжнина произведения, календарите намират добър прием сред възрожденската публика. Тя е подготвена да възприеме подобен род литература, благодарение на фолклорната култура (жива в естетическото съзнание на българина през целия XIII в.), както и на разпространените през XV — XVIII в. сборници със смесено съдържание (носещи спецификата на „народни учителни книги''). Календарите изпълняват ролята на масова култура през епохата и служат като средство за просвета, възпитание и развлечение едновременно. Съобразени с вкуса и потребностите на възрожденеца от разнообразно четиво, те му доставят в достъпна по форма, език, жанров състав книжнина, задоволяваща нуждите му от практически съвети, морални „указания'', нравствени наставления, елементарни познания за света, „много полезни и любопитни неща''. Като отразяват основните насоки на тогавашния оперативен печат, те включват неговите постоянно търсени моменти — полезното, забавното, куриоза. Освен задължителните за жанра — календарен текст, пасхална таблица, предсказания за идущата година — възрожденският читател е откривал в календарчетата препоръки за здравето, сведения от естественонаучен, географски, етнографски характер, забавни и поучителни истории, стихове, диалози, афоризми, анекдоти. Важен момент при характеристиката на календарите като тип „народни книги'' е съвременната насоченост, актуалността на включените материали (като проблематика и жанрово решение). Търсят се жанрове, форми, чийто характер дава възможност „художествената информация'' в тях да бъде максимално добре възприета от широката публика. Намерили голяма популярност в културно-литературния живот на времето, тези „съставни'' произведения, позволяват чрез тях в „снет'' вид да се проследи експериментирането, изкристализирането и налагането на ред жанрове и жанрови форми.

Появата на Славейковия „Нова мода календар'' през 1857 г. като пародийно произведение е симптоматична по отношение на развоя на календарния жанр. В обява, поместена в „Цариградски вестник'', Славейков известява за написването и излизането на календар, който ще носи ново заглавие „Нова — Мода Календар за 1857'' „По това си название — пише авторът — има и съдържанието си. Надея се, че почтенородните читатели усърдно ще поемат тая първообразна на наший

те не са свързани с определен църковен празник, а са предназначени за познавателно четене. При включването им в състава на ръкописите първостепенна е не тяхната служебна функция, а тематичната им насоченост.

Преобладаващият брой поучителни слова са свързани с две основни теми — темата за покаянието и тясно свързаната с нея тема за Второто пришествие и страшния съд. Сред най-често срещаните е поучителното слово, приписвано на Йоан Златоуст с начало: Въсакомоу хр҃тианиноу мл҃нѣщоу ба дн҃ь и нощь доб҃нь е҃ раю...

Това слово, което има характер на патерично поучение и представлява компилация на славянска почва[31], е посветено на споменатите две теми, разгледани просто и ясно с живи и убедителни примери. Неговата популярност (над 10 преписа) в сборниците със смесено съдържание свидетелствува, че творби с подобни отличителни черти са отговаряли на интересите и естетическия вкус на книжовници и читатели по това време.

Както се подчерта при разглеждането на апокалиптичните съчинения, есхатологичният елемент е един от най-характерните в сборниците със смесено съдържание, което се потвърждава от опитите за тематично обединение на апокалипсиси с поучителни слова под формата на своеобразни цикли (например сб. № 677, НБКМ — София, № 433, НБКМ — София, № 149, НБ — Виена и др.). Темата за второто пришествие и страшния съд, очевидно твърде актуална за съставителите на сборниците, довежда до популяризирането на някои старинни преводни творби, каквото е словото на Йоан Златоуст за Неделя месопустна, начало По въ҃несенїи г҃а ншего і҃у х҃а еже къ ѡ҃цоу и оученїко҆ зрѣ҃ши на нбо... (сб. 681, НБКМ — София, XV в., сб. № 309, НБКМ — София, XVI в. и др.). Произведението е разширило своето предназначение и се помества в сборниците като апокалиптична творба. Интересно е да се отбележи, че в разглежданите ръкописи отсъствуват поучителни слова, принадлежащи на старобългарски и изобщо на славянски писатели. Изключение представлява едно слово на Климент Охридски за причестяването, отново с покайни мотиви, поместено в сб. № 433 (Панагюрски), XVI в., НБКМ — София и в сб. № 149 от Националната библиотека — Виена, XVI в.

Въпросите за смъртта, за греха, за адските мъки, които са вълнували читателската аудитория през XV — XVII в., имат своето обяснение в трагизма на епохата. Както е известно, през 1453 г. османците завладяват Константинопол, а до 70-те години на XV в. окончателно бива покорена по-голямата част от Балканския полуостров. Според разпространените пророчества в 1492 г. се е очаквал краят на света и това е засилвало песимистичните настроения сред християнското балканско население. Тези настроения получават израз в творчеството на Димитър Кантакузин — особено в Молитва към Богородица и Послание до доместик Исай, а също така в редица летописни бележ-

31 Вж. W. Weder. Elementary Compilation in Slavic. — Cyrillomethodianum, Thessalonique, 5, 1981, 49 — 66.

язик и първовидна книжка"[1]. Авторът има вече съзнание за „първовидността" на труда си и държи да подготви читателя за възприемането на нещо ново. При написването на „Нова мода календар" Славейков има предвид конкретен сръбски образец — календара на Йован Стерия Попович, но той „създава *ново* (к. а. — Л. М.) произведение, в което е отразена друга действителност и което е насочено срещу други слабости, към постигането на други цели"[2]. Обяснението на необичайността на Славейковия календар (и възприемането ѝ като такава от страна на съвременниците)[3] би трябвало да се търси както в назрялата необходимост от „анализ на положението" след войната, така и в стремежа на един творец да „анализира" и преоцени съвременната културно-естетическа ситуация и един популярен книжовен жанр — календарите. Това Славейков прави със средствата на пародийното.

Сред изследователите на пародийното се налага разбирането за неговата жанрообразуваща и трансформираща функция. Като защищава схващането си за присъствие на пародийното в жанровия развой, М. Бахтин пише: „Може да се каже, че най-важните романни образци и разновидности са били създадени в процеса на пародийното разрушение."[4] Н. Георгиев също свързва изявите на пародийното с трансформационните процеси в литературния развой[5]. Като застава срещу тясното разбиране за пародийното, свързано „изключително с проявленията му на стилистично ниво", Клео Протохристова говори за включване на пародията в „процеса на диалектическа смяна на стиловете, като трансформира конвенционалните жанрови и стилови форми", при което ги унищожава и с това спомага за зараждането на нови творчески подходи[6].

Подлагайки на иронична трансформация традиционните календарни формули и стереотипи, П. Р. Славейков създава нов тип календарна стилистика, демонстрира нова гледна точка и отношение към календарния жанр.

Появата на пародийното отношение към дадена творба (респ. жанр) е свързана с наличието на „елемент на дистанция" в авторовата гледна точка, което предполага: 1) знания за кода, структурата, идеологията на пародирания жанр от страна на автора на произведението пародия, за да може да се навлезе в същността на жанра, да бъде иронично видян и преосмислен „отвътре"; 2) познаване на пародирания жанр от страна на читателя съвременник, т. е. популярност на пародирания жанр по време на възникване на произведението пародия; 3) „предчувствие" за нещо ново в културното и художественото

---

[1] Цариградски вестник VI, № 298, 13 окт. 1856, с. 162.

[2] С. Баева. Някои моменти от развитието на сръбската литература и творчеството на П. Р. Славейков.— Изв. Инст. литература, 16, 1965, с. 33.

[3] Ат. Илиев. Спомени. С., 1926.

[4] М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 137.

[5] Н. Георгиев. Превръщенията на Нане Вуте. — Септември, 1966, № 6.

[6] Кл. Протохристова. Дисертация. Пародийното в английския роман от средата на XVIII в. Филдинг и Стърн. Пловдивски унив. „П. Хилендарски", 1982.

съзнание на времето като предпоставка за преодоляване и трансформация на традиционните жанрови канони, наложени от пародирания жанр.

В „Нова мода календар за 1857" са налице и трите (най-общо формулирани и без претенции за изчерпателност) предпоставки за появата на пародийното отношение у автора и възприемането на творбата като пародийна от страна на съвременния му читател:

1. Преди да създаде своя „Нова мода календар" Славейков познава българските и сръбските календари. Нещо повече, сам той участвува с материал в съставянето на календар[7], което означава, че жанрът не само му е добре познат, но и че се стреми да усвои формулите за неговото съставяне.

2. Благодарение на разнообразното съдържание и функциите на периодичен печат, които изпълняват в определен период от време, календарите бързо печелят широката читателска публика и се налагат като едни от най-популярните книжки за народа. Когато се появява „Нова мода календар", сред възрожденските читатели се разпространяват с успех календарите на Хр. Костович Сичан-Николов (за 1840 и 1842 г.), календарът (за 1843 г.) и забавниците (за 1845 и 1846 г.) на Константин Огнянович. „Вечният календар" на Пенчо Радов е спечелил като свой читател онзи „среден човек" от 40-те и 50-те години, „чиято душа се колебае на границите между стария духовен свят и новия"[8].

В края на 40-те и началото на 50-те години се разпространяват извънредно много и календарите, съдържащи прокобенията на „прочутия астроном Казамия", в които се дават предсказания за идущата година, за всеки месец от нея, за времето, реколтата, болестите, „человеческите случки", „затменията" и т. н. В тях за сведение на читателя — търговец, знаятчия или земеделец, има данни за „порядъчното течение на пощите", „парапловите", „назначението на някои търгове" (панаири). Все по това време хаджи Найден Йоанович, „ревнителя Болгарского просвещения и книгопродавеца повсеа Славено-Болгария" разнася по панаири своите календарчета, „украсени сос многу назначения потребни сякому человеку". Една година преди появата на Славейковия календар, Хр. Г. Данов издава „Старопланинче-Календар за 1856 г.". Появил се е и „Славено-български народен календар за 1856 г.", т. е. написването на „Нова мода календар" като пародия на календара се съпътствува от своего рода „разцвет" на жанра.

Всяко ново явление в книжовния живот не се ражда съвсем спонтанно и независимо от предшествуващите го книжовни (респ. литературни) прояви. Славейковият „Нова мода календар" е първа по рода си пародия на календара у нас. Но преди появата му жанрът познава вече недоверието по отношение на достоверността на пророчествата, гадаенето на бъдещето — резултат от рационализма на епо-

---

[7] Предвещателний календар знаменитого астронома Казамия. . . Цариград, печ. на „Цариградски вестник", 1855.

[8] Хр. Гандев. Проблеми на българското възраждане. С., 1980.

хата — и това недоверие се оказва пряк предходник на иронията. Две години преди появата на „Нова мода календар" Славейков прави опит да развенчае истинността и валидността на календарните предсказания чрез написаното в мерена реч обръщение в „Календарът на читателите":

Ако ли слъга някой ден
Недей се сърди ти на мен,
Послъгвам аз на ден веднъж
или по-млого за година. . .

В края на обръщението е разкрита една от основните функции, които се възлагат на т. нар. „гадателна литература" през Възраждането — развлекателната:

Времето да се прекарва,
Че който ще да вярва[9].

Включените материали в календара за 1856 г. са представени чрез традиционния за календарите маниер на списване. Но публикувайки още в самото начало това разбулвашо тайнствеността и достоверността обръщение, Славейков предлага на читателя нова гледна точка, друг тип отношение към календарните истини. То сякаш обезсмисля сериозността на последвалите предричания и напомня за характерните черти на пародийното.

Озаглавявайки съчинението си „Нова мода календар", Славейков още в самото начало провокира читателското внимание, насочва го към новото, неочакваното, особеното. Същевременно заглавието е и намек за една предстояща ирония. За разлика от предшествениците си „календарджии", разчитащи извъредно много на авторитета на традицията, наша или чужда, Славейков недвусмислено подчертава, че сам е „написал" и „астрономисал" своя календар и поставя мотото: „Смей се дядо да се смеем, че дано са проумеем". След като е провокирал вече читателя, авторът смята за необходимо да го насочи към основния дух на календара (намерението си да го представи в смехов, сатирично-развлекателен план). На смеха се възлага освен хедонистична и друга функция. Чрез него трябва да „са проумеем", да разберем света в себе си и около себе си. В една своя по-късна творба — „Кратък годишен месецослов" за 1874 г., Славейков говори за социалните функции на смеха в „смешните календари", които „по посланието, що имат, не си поплюват, не мънкат, смеящец ся, викат велегласно. . .' „Ако ли с подигравките си — продължава авторът — постигнем и поправим някой недостатък и да спечелим една душа за народа си, то нашето приобретение е голямо. . ."

Характер на мото в календара имат и последвалите две турски и две български пословици: „Ако си духовно визвишен, достатъчен ти

---

[9] Предвещателний календар знаменитаго астронома Казамия, който съдържава общий преглед на годината 1856 — Цариград, печ. на „Цариградски вестник", 1856, с. 48.

е мирисът на розата, ако си духовно опустошен — можеш да унищожиш розовата градина" — гласи турската пословица[10]. Веднага след нея авторът помества българската пословица: „На една кола грънци една сопа им стига", подходящ за случая смислов еквивалент на турската. Втората турска пословица гласи: „За този, който разбира от малко, бръмченето на комара е като саз (музика), за този, който не разбира, и тъпанът. и зурлата му са малко." Като българско съответствие на турската е пословицата: „Тебе думам, дъще, осещай се, снахо". В контекста на творбата народната мъдрост получава конкретен смисъл, насочващ към авторовия замисъл. Славейков още веднъж намеква за предстоящото: за онази артистична игра, която ще последва, за съзнателността на двойствената оценъчна позиция в творбата, като посочва избраните средства за въздействие — алегорията, подтекста, непрякото внушение. Едва след като предварително е заинтригувал и подготвил читателя, авторът „поднася" същинския текст на календара.

„Таз година — е отбелязано в задължителната за всеки календар „Пасхалия" — ще бъде: Кръг слънчев, като търкало объл. Кръг месецов, кога е пълен околчаст, като обръч, а кога е щърб, като сърп." Още в началото календарните клишета са „разрушени отвътре", обезсмислят се. Семантиката на традиционните формули в текста е „преобърната" със средствата на иронията. Пародийното се осъществява и чрез неочаквания преход от сакрално към битово. „Месоядие — продължава сатирикът — от пет гроша ока та. Пост, кога нема гозба, а кога пари нема, велики пости. Неделно слово — брътвя, луча на ум уча". Сериозното, сакралното е принизено до битово-делничното, общодостъпното. Неделното слово, църковните тайнства са сведени до актуалните проблеми на деня , на обществения живот.

Славейков апелира преди всичко към читателя съвременник. Той актуализира традиционния материал, отразявайки чертите на съвременния живот. В „Прокобение за 1857 година" авторът продължава в духа на започнатия вече маниер — да „руши отвътре". Владеещата според прокобенията на „астронома" планета за годината е „Паричан", затуй и който има пари, ще може да си купи и да има каквото поиска: „Току ум, разум и добра воля с пари не се купува." Нетрадиционно, иронически преосмислени са и предсказанията за времето. През лятото например се предрича град, който ще „очука най-много даскалите и списателите български" и който „за другите не ще бъде толкоз вредителен" (с. 7 — 8). През есента ще има „мъгла и тъма на сичките училища по България". Славейковите прокобения се оказват антипророчества. Традиционните календарни формули са инверсирани. Самата жанрова форма на прокобяванията, възходяща към старобългарската литература и фолклорните жанрове, също е пародирана не само като семантика, но и като стилистика. Пародийното авторово отношение не отминава и познатия от традиционния календар дял „Помрачения".

---

[10] Преводът на турски пословици се дава в превода в: П. Р. Славейков. Съчинения. Т. 2. С., 1973, с. 620.

Според хумориста те се отнасят главно до „кесиите на тези мъже, които носят ума на жените си и ги подновяват на всеки свети ден

Пародийното засяга и дял като „Забележвания верни". Използувайки наготово взети календарни формули, Славейков неочаквано ги „преадресира", като този път сатирата засяга женските моди, мъжката суета. Пародийното се превръща в съставна част от „календарджийското" виждане на автора.

Интересен е и начинът, по който Славейков разработва и поднася календарния текст. За всяка дата от месеца има по една „календарна мъдрост" — сентенция, поука, стих, злободневна шега или остроумие, които звучат стегнато, анекдотично. Всяка една от тези „мъдрости" е самостоятелна в жанрово отношение единица и е поднесена в различна жанрова форма. „Календарната мъдрост" напр. за 11 ноември (с. 64) представлява хумористично четиристишие:

Повярвал Ради на Христа,
даде му двеста за триста.
Отиде Христо да плаща,
че и до днес не враща.

Хумористичното и афористичното звучение се засилват при съчетанието на мерената реч с краткостта и стегнатостта на „телеграфическото известие". В бележката за 11 февруари например е отбелязано: „Еще голям студ и мраз и „Цариградский вестник" замръзна. — Тежко му!" Диалогичната форма предлага раздвиженост, разговорност на речта (вж. бележката за 16 март). Често се използува народната пословица с особената и смислово-емоционална натовареност и многозначност. По подражание на фолклорните образци Славейков сам създава пословици. Календарната мъдрост за 3 януари „Гърчолей се, гърчолей, доде ти гърбът оголей" е с ударната сила на народната пословица — в съзвучие с роднопесенната стилистика, но с иронична трансформация. В бележка от 1 декември Славейков пародира, влагайки в типично фолклорни формули актуално съдържание: „има нещо вън, видях някои си затуляха носовете си и бягаха — пише авторът — или са е циганин поеничерил — продължава в народнопесенен стил той — или са е българин погърчил, или са е влах пофранцузил, или са е цинцарин поелинисал."

Други от Славейковите „календарни мъдрости" наподобяват констатации, зад чийто на пръв поглед безпристрастен тон се крие авторовата ирония, както и будната му чувствителност към най-наболелите въпроси на времето. В бележка от 5 февруари е отбелязано: „Свикват се спомощници, за да съставят Българска матка." Следва: „Да е печена патка да видиш надхватка." Втората част от календарната бележка преосмисля иронично първата. Иронията става още по-явна чрез вътрешната рима. Някои от календарните мъдрости под привидно сериозен тон съобщават нещо. Но последвалите бележки поставят съобщението в ироничен контекст (вж. м. август, календарните бележки за 2, 3, 4 и 5-о число на с. 48).

Интерес представляват и своеобразните микроцикли, в които са организирани някои от календарните „мъдрости". Бележката за 29

януари гласи: „Един списовател сънувал, че са написани 2000 спомощници, предплатници за книгата му." Последвалата я календарна „мъдрост" е своеобразен ироничен коментар под формата на народната пословица: „30.I.Гладна кокошка просо сънува."

Често в подобни цикли Славейков съчетава различни стилове. „Темата" за пиянството например е разработена в няколко хумористични календарни фрагмента на различни стилистични равнища (м. март, с. 22):

„П.8. Пияниците си турят работата наред. Сахатът девет, юзовете десет" (народноразговорен стил).

„С.9. Смъркалчице, либе ле, да ма помниш, да ма имаш, да са либим, да са тачим и без рупче да останем, пак до гроба да са либим" (народнопесенен стил)

„Н.10. Кому люте, кому молва, кому суди, кому туга и понос, кому сокрушение в тше, кому сини очи, не пребивающим ли въ вине, и назирающим где когда, пирове бивают" (черковнославянски).

Авторовият хумор и ирония проникват на всяко равнище, като при това стилово смешение целият текст зазвучава подчертано пародийно.

Явна е пародията и по отношение на „горещата жалба" за „народно просвещение", изказана в едно българско училище от един „совестлив архипастир български" (9 април, с. 28). Следва библейски текст, подсилващ авторовата ирония.

Използуваните като ироничен коментар библейски текстове или народната мъдрост, поставени в нов, съвременен контекст (смислов и стилистичен), по своеобразен начин се предлагат на пародийна трансформация. Съчетаването на различни стилове кореспондира до известна степен с т. нар. „стилистичен монтаж" у някои съвременни автори. „Монтирането на разновидни стилове, т. е. честото съчетаване на кратки разностилови отразъци, при което стиловете взаимно се иронизират и обезсилват"[11] (характерно за сатиричната проза на Йордан Радичков) наподобява твърде много разностиловото съжителствуване в Славейковия календарен текст.

На различни стилистични равнища е проведена пародийността в микроцикъла, образуван от календарните бележки за 11 и 12 септември: „4. Един пиеница заспал край реката и сънувал, че реката потекла вино, фърля се във вира да угаси жаждата си и са удавя." Следва: „П. Горе востающим за утра, тонящи сикера, ждущим вечера, вино бо поижет я (Иса. 3)."

В цикъла от календарните фрагменти са пародирани твърде усложнения и претрупан от архаизми език на някои български писатели, правописната неразбория сред нашите филолози. Пародийният ефект е постигнат чрез снижаване до битовото, кулинарията (вж. бележките от 20 — 23 юли). Например: „С.20. Един български списател прави зефет на мющериите си и предлага им тюрлии, тюрлии гозби.

Н.21. Наготвил чорба и от пресни *прочеета*, подправена с *обаче*, пък подкиселена с *понеже* (к. а. — П. Р. Сл.).

---

[11] Н Георгиев. Цит. съч., с. 227.

П.22. Разсол от неопределителни наклонения" и пр.

Разбира се,, пародийността не е проведена навсякъде, което не е задължително изискване и условие при пародийното. Понякога преобладава хумористично-сатираичната стихия на твореца.

Пародийното виждане на Славейков се проявява и на езиково равнище (по отношение на езиковото му мислене). Деструктивно-трансформационното начало при пародийното засяга използуването на народната пословица от страна на пародиста — една сравнително устойчива фразеологична единица.

Често творецът си служи с едно характерно за словесната пародия средство — комичния ефект на чуждите думи. В календарните бележки за 15 и 17 август употребата на гръцка и турска лексика предизвиква особен ироничен и хумористичен ефект. А в контекста на календарните фрагменти от 30 и 31 юли чуждата дума „монумент" звучи подчертано пародийно:

„30 котленци и врачаните писали в Италия да направят един *монумент* (к. а. — Л. М.) на Негово боголюбие покойния Софроня Световрачански.

31. Един български учител търси да се пазари говедар, за да не умре от глад с учителското звание."

Често сатирикът свързва думи,противоположни по смисъл. В някои от тези случаи определението отрича определяемото[12]. Например в бележка за 16 май четем: „Умножава се числото на българските учители-мучители, списатели-драскатели, оратори-пернатори, стихотворци-ветроборци, ритмачи за копачи."

Пародийното засяга и Славейковото словотворчество. Съжителствуването на латински и гръци корен и словообразувателната наставка от турски произход в „измайсторени" от хумориста думи като „академисан" е причина за особеното им иронично звучене. В сътворената от Славейков дума „отписовател" (с. 37) ироничният подтекст е явен. Особен хумористичен ефект има създаденото при използуването на негативни глаголни форми — лично име „Немалча Немадабъдниго" (с. 57). Чертите на пародийното на словотворческо равнище можем да открием в съчинения като „мъжете *дипломати*, жените *дипловати*" (к. а. — Л. М., с. 41) и др.

Славейков иронически поднася и предсказанията за времето (поместени след прокобенията за всеки месец), така че обезсмисля и този дял от „сериозния" календар.

Календарната бележка за 30 декември изпълнява функциите на своеобразна поанта и е логичен хумористично-сатиричен край на прокобяванията, така че календарният текст придобива характер на завършено цяло с фрагменти, организирани в дванадесетте месеца на годината. Тя гласи: „Един стършел ожилва астронома на Новата мода календар и той изтърва телескопа си." Следва черковно-славянски текст, който в превод означава: „Горко ми, майко моя, защото си родила

---

[12] Ц в. М а к е д о н с к а. Езикова характеристика на сатирата на П. Р. Славейков. — Български език, 1966, № 331, с. 200.

мъж потисник, мъж развратен. По цялата земя не зная никакъв занаят и всички ме кълнат."

Освен календарния текст в „Нова мода календар" Славейков включва три хумористично-сатирични творби, отговарящи на общата насоченост на произведението. Става въпрос за обединените под общо заглавие „Разни стихове" — „Честитение на новата година", „Не слави мойта муза лъжний глед", „Момче ума си събери". Публикуваното „Честитение за новата година" носи подзаглавие „завинаги", което внася хумористично-иронична нотка и тук.

В контекста на решения в сатиричен и пародиен план календарен дял двете стихотворения — „Не слави мойта муза лъжний глед" и „Момче ума си събери", придобиват значение на стихове-равносметка, обърната към бъдещето.

След дръзките бунтовни стихове, писани в началото на 50-те години, през 1857 г. в „Нова мода календар" Славейков воюва за граждански ангажирано изкуство. В „Не слави мойта муза лъжний глед" поетът-сатирик открито въстава срещу демонстриращите „имот и салтанат" и заявява своя критерий за гражданственост: „дал си показал добрина на нашта клета община". И ако „Не слави мойта муза лъжний глед" има стойността на идейно верую, то стихотворението „Момче ума си събери" се явява политическия манифест на Славейков. Както в календарния текст, така и в стихотворното произведение Славейков внушава своите истини като оригинално преобръща гледната точка. Чрез предпоставения образ на „благоразумния" съветник е представено общественото мнение, /„ Добро със присмех са не пуни,/ народ са с сатира не учи./От този страшен занаят/ кажи, че друго няма да т'остани, /ще си завъдиш сал душмани. . ." — гласи присъдата на „благоразумните". Но към края на творбата гледната точка видимо се поизмества чрез неусетното преминаване от прикритата към острата и язвителна ирония:

Но ти за друго протърби,
против разврат перо наточи
и простотата зле нарочи.
Какво ли е от него? Празен труд!
Ще каже секи: „Той е луд."

Стихотворните произведения внасят нови акценти в цялостното звучение на „Нова мода календар", като преосмислят и допълват календарните мъдрости. Особен хумористично-ироничен ефект получават рекламните стихове на корицата: „Но купете да четете /да ви кажа ако щете/ как ще да ви поспори/ и богатство и пари."

Чрез „Нова мода календар" по новому зазвучава жанра на календарите. В традиционния календар всеки дял представлява самостоятелна жанрова, семантична и функционална цялост. Макар и подчинени на една основна насока на календара, материалите в него носят своя собствена информация — историческа, художествена, свързана с въпросите на образованието или възпитанието, и т. н. В Славейковия „Нова мода календар" календарните мъдрости, съставени от диалози, хумо-

ристични стихове, пословици (фолклорни или личнотворчески), библейски текстове и др., илюстрират един своеобразен жанров синкретизъм. Същевременно всички фрагменти образуват неделимо художествено цяло, монолитен по своя характер художествен текст. Съжителствуването на афоризма, анекдота, фолклорната сентенция, меренатa реч внася много раздвиженост, артистичност. От друга страна, жанровото съжителствуване в рамките на монолитно-художественото цяло е „удар" срещу жанровата „чистота". В този смисъл жанровото и стиловото смешение в Славейковия календарен текст може да се възприеме като още една проява на пародийното виждане на автора.

Провокирано е естетическото съзнание на съвременния му читател, придържането към традиционните форми. Славейков стига до своя собствена вътрешно жанрова формула. Чрез пародийното той сочи нови за времето, необичайни структурни взаимоотношения. Става въпрос за превръщането на календарната форма в принцип, организиращ структурата на творбата.

Календарната форма е включена в някои старобългарски жанрове. Минея например съдържа службите за месеца в календарния ред. Житията също се подреждат в календарен ред за службите. През Възраждането календарният текст съществува самостоятелно в сборника, като функциите му са чисто справочни Понякога му се възлагат и патриотични — при включването на български светци, изнасянето на факти от българското минало и съвременност, будещи национална гордост. Славейков създава или по-точно възражда на ново равнище една традиция, която сам продължава (чрез „Смешния календар" 1861) и чиито следи и завършек откриваме в Гео-Милевото „Експресионистично каледарче за 1921 година".

Голяма част от изследователите на пародийното поставят въпроса за читателското възприятие преди всичко. „Пародията е изкуство на двойното преобръщане — пише Морозов. — Пародираното произведение преминава през възприятието на пародиста, за да се обърне към възприятието на читателя, слушателя или зрителя."[13] Адресирано до „читателя съвременник", пародийното разчита на него, провокирайки естетическата му нагласа, опит, навици. „Нито пародията, нито иронията не могат, разбира се, да минат за произвеждащи действие — пише Линда Хътчиън — те са по-скоро действия, които следват „стратегията", предназначени да позволят на читателя да интерпретира и оценява."[14] Предлагайки на съвременния си читател иронично трансформиран текст, Славейков му предоставя значителна свобода за интерпретация. Защото същата тази ирония, която прави от автора една от основните фигури в творбата, като осигурява двуезичността, двойствеността на текста, дава на читателя известна независимост от авторската опека, възможност за оценка и преоценка. Предоставянето на по-голяма сво-

---

[13] М о р о з о в. Пародия как литературный жанр. — Русская литература, 1960, № 1, с. 59.

[14] C. H u t c h e o n. Yronie et parodie: strategie et structur. — Poetique, 1978, № 361, p. 468.

бода за интерпретация е нещо ново в естетико-художествената система през Възраждането.

Въпросът за пародийността в Славейковия календар се свързва тясно с проблема за съотношението между естетическа и информационна функция в календара — въпрос, който може да бъде обект на самостоятелно изследване както от гледище на литературната теория и естетика, така и от гледна точка на теория на комуникацията.

Съжителството на текстовете с напълно утилитарна, практическа насоченост с текстове, осигуряващи забава и развлечение, на нравствено-етичната със социалната проблематика определят полуфункционалния характер на календарите. Това е причина за широкия успех и разпространение на този тип книжнина сред току-що навлизащата в света на „изящната словесност" българска публика. В рамките на възрожденския календар отделните материали (респ. жанрове) запазват семантичната си цялост, своята жанрова функционалност. Но календарът като цяло има свой адрес, т. е. битува в културното съзнание на българина със своя самостоятелна функция. Включените материали се подчиняват на една основна структура — информационно-литературна, информационно-агитационна и т. н., но винаги *съзнателно* избрана.

Не само като факт на възрожденския културно-литературен процес, но и по своята природа календарът е „принуден" да съчетава художествената (ако тя съществува в текста) и утилитарните функции. Нещо повече — да подчинява естетическото на практическия живот. Педагогическите, справочните и т. н. материали в него определят извънестетическия, жизнено-практически характер на осъществяваната комуникация.

Функционално календарът-пародия се противопоставя на „сериозния" календар. Той формално съхранява особеностите на жанра, но същевременно с него се снема същността му, като информативността стига до „не". Славейков пародира елементите на „сериозния" календар, така че календарният текст престава да бъде само справочник, средство за информация на читателя, напротив, превръща се в антиинформация. Сведенията, които би трябвало да носят на възрожденския читател прокобенията, дял като „За произведенията", предсказанията за времето, политическите събития, бъдещото плодородие (съответно неплодородие), благодарение на Славейковата изобретателност и сатиричен дар се превръщат в своеобразно антисведение. Именно чрез средствата на иронията типично справочните дялове от „сериозния" календар се възприемат като художествено четиво. Пародийното спомага редуцирането на информационната функция на материалите в календара и налагането на естетическата (художествената) като основна, тъй като наличието на пародийно отношение към предмета вече предполага естетическо отношение към него.

Чрез пародийното осмисляне на календарните формули Славейков предлага *художествено* четиво. Неговите предшественици „календарджии" си позволяват несериозно отношение към календарните предсказания и им възлагат често забавна, развлекателна функция. Хр. Костович Сичан-Николов в обръщение „Къ читателем", от „Вечния календар" за 1842 г. пише, че „по желание некоторих" е прило-

жил „няколко мудрования и предания древних невероятна, но писана *забавления* рада читателей" (к. а. — Л. М.), защото според възрожденския рационалист „не зависи человеческого благополучие и добронравие от Зодии и пр. . . ., но от добро воспитание". Тук, разбира се, отсъствува превръщането на забавния елемент, който се търси в гаданията, в художествената литература. Получава се парадокс. Едва след пародийното осмисляне на един текст, той възвръща „изгубената" си художественост. Например на т. нар. „гадатулня книжнина", която в старобългарско време се възприема като сериозно четиво и влиза в понятието „литература", през Възраждането се гледа като на средство за развлечение. Едва след като Славейков пародира предсказанията на бъдещето и Зодиака, текстът започва да се възприема като носител на художествена функция. В пародиен план в Славейковите календари са поднесени познати за българския читател проблеми. Срещу сляпото подражателство на модата, срещу лицемерието на фанариотското духовенство, срещу невежеството, интелектуалната изостаналост на българското общество — въпроси, поставяни неведнъж във възрожденската публицистика, книжнина, включително и в календарите, Славейков воюва не от позициите на сухата дидактика и нравоучение, а от висотата и дистанцираността на едно иронично отношение и виждане.

В рамките на популярен жанр, какъвто са календарите, той поставя по нов начин актуални обществени проблеми, като ги включва в една *художествена структура.* Като пародира текста на „сериозния" календар и го превръща в изкуство, П. Р. Славейков става родоначалник на традицията както по отношение на създаването на календар-пародия, така и на *литературния календар.* Превесът на художествената функция е явление, което възхожда към по-късното развитие на календарната форма.

Пародийното „календарджийско" виждане на Славейков не остава изолирано явление в книжовния живот през Възраждането. Сам той продължава традицията чрез „Смешний календар" от 1861 г., „Кратък годишен Месецослов за годината 1874" и др. Славейков намира последователи при иронизирането на календарните формули у Илия Р. Блъсков (календарчето за 1863 г.), в началото на века у създателите на хумористичните календари „Българан", „Барабан", календарчетата „Смехурко" на Сава Злъчкин, „Ново двойно календарче „Смях и яд" за 1910 година". А пародийното виждане в „Календар Бай Ганьо" на Васил Павурджиев, издаден през 1944 г., е свидетелство за трайността на Славейковите традиции, създадени чрез календара-пародия.

Към края на XIX в. излизат календари, съдържащи преимуществено литературно-художествени материали като резултат от „специализацията" на календарите в края на 80-те години, началото на 90-те години. Някои от тях носят и названието „литературен календар". В началото на XX в. се появяват календарите-пародии, които имат преди всичко литературен характер. Но действителната трансформация на жанра, започнала с „Нова мода календар", превръщането му в литературен, осъществява Гео Милев със своето „Експресионистично кален-

дарче за 1921 година" (1920). То илюстрира преминаването на един вид форма в своеобразен литературен жанр, където естетическа и извънестетическа информация се сливат, т. е. не са съзнателно разграничени, както във възрожденския календар.

В бележката за 24 януари в „Нова мода календар" е отбелязано: „Известява се на българските учени, че има на български по-главната част на учебните книги, каквото календарчетата, Бертолцовци, Веселушки и други таквизи пепелчуци и лайнушки." Това е недвусмисленото авторово отношение към календарчетата и онзи тип книжовна продукция на времето, която в представите на литературния историк влиза в понятието „народни книги". Чрез календарната мъдрост за 25 януари авторът продължава: „Нека знаят още, че и други потребни книги излязоха на бял български свят, таквизи са Митарствата, Питията, Страдин ходжа и др.", като по такъв начин Славейков доуточнява и разширява кръга от издания, които включва в определението „пепелчуци и лайнушки".

Неведнъж в критически бележки П. Р. Славейков дава израз на своето отношение към календарите — малоценна литература, от една страна, но същевременно необходима, отговаряща най-пълно на потребностите, интелектуалното равнище и вкус на българина по онова време. Приемайки „образованието на масата на народа" като „първо условие на една по-добра будущност", през 1872 г. в кн. 3 на сп. „Читалище" Славейков пише, че „една книжка от „Бащин язик" на Манчева или един „Летоструй" от Данова, турени в ръцете на народа ни, има да принесат и принасят на народа по-голяма полза, отколкот трима владици могат да му принесат. . ." А в известие на в. „Гайда" от 5.IX.1866 г., като оценява популярността, с която се използуват календарчетата, авторът пише: „чрез тях по-скоро и по-лесно могат да се обобщават предварителни и полезни сведения върху това, за което ся той (народът — б. а., Л. М.) днес домогва." Това обяснява и причините, които карат Славейков години наред да издава календарчета — осъзнава мястото на този тип книжнина в историческото развитие на литературата и ги определя като „по-леки издания".

Ако с посочените бележки П. Р. Славейков дава израз на прякото си отношение към календарния жанр, с „Нова мода календар", решен в сатирично-пародиен план, той по своеобразен начин коментира и преосмисля съвременната си обществено-политическа, интелектуална и художествена ситуация.

В съвременното литературознание се налага тенденцията на пародийното да се гледа като на форма на литературна критика. „Тя, ироническата пародия — пише Линда Хътчиън — има предимство да остава иманентната, по-скоро металитература, отколкото паралитература, по-скоро синтетична, отколкото аналитична. Тя е едновременно възпроизвеждаща; тя е критика, която също е форма на активно разкриване."[15] Разглеждането на пародийното като преоценка (за разлика от сатирата, която е „оценка") насочват към разбирането за сложността на оценката, изразена чрез пародийното.

---

[15] C. Hutcheon. Цит. съч., с. 474.

Славейков не се обявява против съществуването на календара в литературния и културния живот на българина. Пародийното у него не е от типа на трагичната пародия на Сервантес, предшествуваща залеза на един тип литература; нито пък е създаден в негативна форма своеобразен художествен манифест. Още повече, че пародирането на една системата не означава, че тя е „принципно малоценна", а само, че ценностите ѝ са исторически, относително ограничени"[16]. Славейков пародира не за да отрече един книжовен жанр, а да се противопостави на някои крайности в него. Неслучайно творецът създава първия си календар — „Нова мода календар", като пародия на съществуващия и наложилия се в културно-литературния живот на българина жанр на календарите. Намерена е оригинална форма да се разкрие сложното авторово отношение, да бъде осмислен и оценен жанрът от позициите на художника и общественика. Славейков-творецът проявява изключителен усет и умение да се „подчини" в определен момент на общественика демократ, преодолявайки своите собствени естетически и художествени принципи в името на „полезното" за народа. В този смисъл ирониятa се явява средство на художника и естета. Общественикът използува сатирата, за да изобличи в рамките на един извънредно популярен жанр (рамки, които той надхвърля и преодолява като художник) социално-битовите пороци на времето.

---

[16] Н. Георгиев. Цит. съч., с. 220.

Наталия Гичева

НЕИЗВЕСТНИ ВРЪЗКИ НА НАЙДЕН ГЕРОВ С ЧУЖДЕСТРАННИ УЧЕНИ СЛАВИСТИ

Непубликувани писма из архива на Найден Геров

В изследванията на редица чуждестранни учени слависти през миналия век се забелязва повишен интерес към проблемите на българската история, език и култура. Страници с непреходна стойност, посветени на България, оставят в научната литература Юрий Венелин, Виктор Григорович, Осип Бодянски, Павел Шафарик, Ватрослав Ягич, Луи Леже и др. Техните задълбочени научни занимания и системното издаване на писмени паметници на старата българска книжнина през миналия век разкриват в нова светлина въпроса за приноса на българския народ в общославянския културен и литературен процес. По този повод през 1860 г. бележитият деец на хърватското национално възраждане Йосип Щросмайер отбелязва за българите: „. . . те заслужават всичкото ни внимание още и за туй, защото някога са били първи на книжовното поле и в това отношение са предвождали не само южните, но и северните славяни, а пък в по-ново време тоя народ показва, че в него не е угаснал духът на Кирил и Методий, Климент, Йоан Екзарх и Симеон Великий."[1]

Руските и европейските учени преоткриват България и в контекста на историческите събития на Балканския полуостров през XIX в. научният интерес към нея придобива и политически измерения, като подготвя настроението на прогресивната чуждестранна общественост в полза на един народ, чиято култура е била унищожавана векове наред.

Съществен проблем за славистите, които през миналия век проявяват интерес към България, е познаването на българския език в неговия исторически развой. Като основен белег на народността, като важен градивен елемент на самобитната българска култура той се оказва ключ към решаването на редица въпроси от културно-исторически характер. Неговото изучаване и анализиране придобиват първостепенно значение особено в областта на сравнителното езикознание.

Повишеният интерес към българския език през миналия век е важна предпоставка за редица опити той да бъде представен чрез

---

[1] Цит. по Х. М. Й о н к о в. Приятели на българския народ. С., 1971, с. 93.

съответен речник. Тези опити ангажират вниманието не само на български книжовници, но и на мнозина чуждестранни учени. В рецензията си[2] по повод съставения от Александър Дювернуа речник на българския език[3] проф. Марин Дринов прави обстоен исторически преглед на усилията за събиране и популяризиране на българското словно богатство до отпечатването на този сериозен лексикографски труд. Обзорът, направен от автора, разкрива внушителна поредица от имена, допринесли в различна степен за създаването на речници на българския език.

Всред чуждестранните специалисти, които работят в тази област, се открояват имената на Вук Караджич, Юрий Венелин, Петър Безсонов, Чарлз Морс, Огюст Дозон, Александър Дювернуа. На българска почва решаването на проблемите на езиковото строителство и лексикографската дейност са едни от проявите на националното ни възраждане. Те вървят ръка за ръка с реформите в образователното дело, със създаването на новобългарска книжнина и периодичен печат, с борбата за национална и църковна независимост. Усилията за установяване на единен книжовен език, за събирането и съхраняването на словното богатство и народното творчество са дълбоко осъзната вътрешна необходимост в борбата за опазване единството на българския народ в условията на робството. Неслучайно проблемите на езика и лексикографската дейност са в центъра на вниманието на мнозина от най-изтъкнатите дейци на Българското възраждане. Достатъчно е да споменем имената на Константин Фотинов, Анастас Кипиловски, Неофит Рилски, Петко Славейков, д-р Иван Богоров, Любен Каравелов, Антон и Драган Цанкови, които наред с много други труженици на нашето възраждане полагат усилия за създаването на речници на българския език. Всички опити в това отношение през миналия век както у нас, така и в чужбина или остават незавършени, или са недостатъчно задоволителни до появата на „Речник на блъгарский язик" (1895 — 1904) — дело на изтъкнатия книжовен, просветен и политически деец на Българското възраждане Найден Геров (1823 — 1900). Този внушителен труд, опазил за поколенията безценното богатство на живата народна реч по онова време, респектира и днес с обема си и с професионалното умение на своя автор. Отличен познавач на българския език и на фолклора, в речника си Н. Геров е съумял да обедини в съвършено единство своите интереси на учен и богатите си лексикографски познания с тънкия усет за поетическото майсторство на народа. В резултат на близо половинвековна упорита и всеотдайна работа, умело организираната народна езикова стихия зазвучава мощно и красиво в този забележителен труд, който има стойност не само като съкровищница на говоримата народна реч, но и като огледало на духовната същност и творческия гений на българския народ.

Още със самата си поява Геровият речник предизвиква сериозен интерес сред представителите на славистичната наука. Показателен

---

[2] М. Д р и н о в. За българския речник на А. Л. Дювернуа. — ПСп, IX, 43, 1893.

[3] А л. Д ю в е р н у а. Словарь болгарского языка по памятникам народной словесности и произведениям новейшей печати. М., 1885 — 1889.

е отзвукът на страниците на френския вестник „Echos d'Orient", който в бр. 76-и от месец май 1909 г. публикува статията „Възраждане на българския език. Един литературен паметник." В нея четем: „Годината 1909 ще остане паметна за българския език: тя видя завършването, след 40-годишен труд, на големия речник, който му липсваше... Историята на този речник е тъй тясно свързана с възраждането на българския език и на българската националност, че привлича вниманието на всички, които се интересуват от славянството..."

Този положителен отзив за лексикографския труд на Н. Геров не е случаен. Трайно утвърденият в науката интерес към славянския свят отдавна налагал ползуването на изчерпателни, изработени в съответствие с научните изисквания речници на славянските езици. Вече били създадени Сръбският речник на Вук Караджич (1818), Чешко-немският речник на Йозеф Юнгман (1835 — 1839), Речникът на живия великоруски език на Владимир Дал (1863) и др. Липсата на пълен речник на говоримия български език от дълго време сериозно затруднявала чуждестранните учени слависти в изследванията им върху езиковото и литературното богатство на българския народ. Ето защо лексикографският труд на Н. Геров се посреща с жив интерес не само от изтъкнати дейци на науката в различните славянски страни, но и от авторитетни представители на славистиката в Англия и Франция.

Научните контакти на Н. Геров със западноевропейски слависти не са изследвани, но са съществували. Доказателство за това са седем неизвестни писма от богатата му кореспонденция, свързани с имената на английския учен проф. Уилям Ричард Морфил и френския инженер и историк полковник Леон Ламуш. Тези писма бяха предадени във фонда на Националния музей на българската литература (НМБЛ) от Иван Т. Теодоров — внук на бележития български книжовник. Три от тях и една пощенска картичка са писани от У. Морфил, две — от Л. Ламуш, а единственото писмо на Н. Геров до английския славист, запазено у нас, е в чернова, писана от Тодор Панчев. Влошеното здраве на Н. Геров през последните години от живота му и болките в дясната ръка, която отслабва дотолкова, че той трудно си служи с нея, го принуждават все по-често да диктува на своя племенник и пръв помощник в работата по речника. Това обяснява наличието на значителен брой материали с почерка на Т. Панчев след 1895 г. в архива му.

Кореспонденцията с двамата учени, която публикуваме за пръв път, обхваща периода 1895 — 1898 г. и се отнася до Тълковния речник на българския език, чиято съдба ангажира изцяло вниманието и силите на Геров през последните години от живота му. Редица архивни документи в неговия фонд[4] от това време свидетелствуват за усърдните грижи, които той полага във връзка с разпространението на своя дълготодишен труд — важна предпоставка за широката му популярност. Незабавно след отпечатването на първия том от речника той е разпратен на голям брой специалисти в България и в чужбина, а така също на много училища и библиотеки. Сред неговите първи получатели

[4] Ф. Найден Геров, НМБЛ.

прави впечатление името на У. Р. Морфил, известен в научните среди с интереса си към славянския свят[5] и особено към Русия, която той посещава през 1895 г.[6] Литературата, изкуството и езикът на руския народ, неговият социален и политически живот привличат вниманието на Морфил в продължение на години. Плод на проучванията му в тази област е съчинението „Русия", издадено в Лондон през 1880 г. В последните две глави на това съчинение се разглеждат историята и литературата на Полша. Английският славист е автор и на две граматики — руска и сръбска. От 1890 г. той изнася лекции по руски и други славянски езици в Оксфордския университет. Дълго време фактът, че България също е била сериозен обект на неговите научни занимания, като че ли оставаше встрани от вниманието на изследователите въпреки някои податки в периодичния печат от края на миналия век. Един от първите сигнали за необходимостта от задълбочено проучване на личността на Морфил намираме още на страниците на сп. „Денница" (1890, 1891), където прави впечатление целенасоченият интерес на Иван Вазов към научното дело на английския учен. Поредицата съобщения, публикувани от Вазов, очевидно имат за цел да направят трудовете на чуждестранния учен достояние на българската културна общественост и да я запознаят с неговия интерес към България. Едно от тези съобщения например информира читателите за издаването в отделна брошура на лекцията на Морфил за значението на славянските езици за сравнителното езикознание[7]. Препоръчвайки тази лекция като „интересна в много отношения", Вазов не пропуска да подчертае впечатлението на английския учен от бързото развитие на българския народ след Освобождението: „Като говори за българите, учений професор забележва, че тяхното великолепно избухване (outburst) в народен живот след жестокото робство на дълги столетия е едно от чудесата на наший век."[8]

Неотдавна изследванията върху преводите на Вазовите произведения в чужбина неочаквано обогатиха с нови и интересни факти някои страни от творческата биография на английския славист: оказа се, че неизвестният преводач на романа „Под игото" на английски език е именно У. Морфил[9]. Като имаме предвид, че изданието на Уилям Хайнеман (1893) е най-ранният чуждестранен превод на Вазовия роман, можем да направим извода, че У. Морфил заема почетно място сред неговите първи популяризатори в чужбина. Този факт има значение и като безспорно доказателство за трайните интереси на английския учен към нашата страна, чийто език той е познавал добре. Надежден извор на допълнителни сведения в това отношение ни дава и ко-

---

[5] Вж. Энциклопедический словарь. Т. 19, СПб, 1896.

[6] У. Морфил до Н. Геров. Оксфорд, 25 септ. 1895. — НМБЛ, ф. Н. Геров, инв. № А 376/77-17.

[7] W. R. M o r f i l l e. An Essay on The Importance of The Study of The Slavonic Languages. London, 1890.

[8] И в. В а з о в. Събр. съч. Т. 20. С., 1979, с. 65.

[9] И л. Б о я д ж и е в. Още загадки около преводите на „Под игото". — АБВ, № 7, 14 февр. 1984.

респонденцията между Н. Геров и У. Морфил по повод речника на българския език. В едно от писмата си до Геров чуждестранният славист лично засвидетелствува своите дългогодишни занимания по български език и задоволството си от възможността да притежава неговия забележителен труд. „Аз изучавам български език от много години — пише той — . . . Радвам се, че във Вашия речник могат да се намерят всички думи от живия народен език. Често при четене на български книги срещам думи, значението на които ми е трудно да разбера."[10]

Активните занимания на английския славист в областта на българската филология са имали и практическо приложение. Указания за това намираме отново в едно от съобщенията, публикувани от Иван Вазов в сп. „Денница", където четем: „Господин У. Р. Морфил [W. R. Morfille], професор на словенските езици в Оксфордский университет и автор на разни английски съчинения по славистика готви, както слушаме, и една българска граматика, написана на английски за англичаните."[11]

Граматиката, за която споменава Вазов, е била действително завършена и издадена. Потвърждение за това намираме в едно от писмата на У. Морфил до Н. Геров[12]. Като обяснява мотивите за написването на това учебно пособие, Морфил дава ценни сведения за интереса към изучаването на български език в Англия в края на миналия век и за своя личен принос в неговото популяризиране: „Не бих се заел с тази работа, ако у нас съществуваше граматика на вашия език. Всъщност такава няма. Произведенията на Ригс (американеца) и Морс не се продават, поради което учениците страдат от тази липса. У нас вече започват да изучават българския език. Това е причината и основанието за създаването на моята малка книга."[13]

За Н. Геров знанията и опитът на У. Морфил в областта на славянското езикознание са сериозна гаранция за компетентност в преценката на неговия речник. Самото обстоятелство, че името на английския славист фигурира сред имената на онези чуждестранни специалисти, които получават първия том незабавно след отпечатването му, означава, че българският учен е познавал разностранните филологически интереси на своя английски колега и е оценявал високо научните му постижения. Ето защо той се обръща към Морфил с молба за мнение и препоръка. Споделяйки творческите си планове, отчасти реализирани вече на практика, Н. Геров изтъква като съществени достойнства на своя труд чисто народната му основа и значението му за славянското сравнително езикознание — област, в която Морфил е можел да му бъде особено полезен със своето авторитетно мнение.

---

[10] У. Морфил до Н. Геров. Оксфорд, 3 май (н. с.) 1895. — НМБЛ, ф. Н. Геров, инв. № А 376/77-15.

[11] И в. В а з о в. Цит. съч., с. 65.

[12] У. Морфил до Н. Геров. Оксфорд, 24 дек. (5 ян.) 1898. — НМБЛ, ф. Н. Геров, инв. № А 376/77-18.

[13] Пак там.

„Предвид това — пише Геров, — че понякога само по една дума, съществуваща в един или друг от славянските езици, могат да се направят заключения по въпроси от историческо значение, аз мисля, че такъв речник, съставен от чисто народен език и по паметници на чисто народна словесност, ще бъде особено полезен за славянската наука. Във всеки случай аз бих искал да зная и Вашето мнение за това съдържание на предлагания речник."[14]

Оценката на У. Р. Морфил е във висша степен положителна. Като отчита преимуществата на Геровия лексикографски труд в сравнение с речниковите пособия, които е имал под ръка при изучаването на българския език, той многократно подчертава голямата полза от него за всички, които имат подобни интереси. Последното писмо на английския учен до Н. Геров е изпълнено с топлота и признателност за оказаното му внимание: „Не съм в състояние да изразя колко полезен е за мен Вашият труд и колко той ми помага. В речника Ви е събран много богат материал. . . Много съм Ви задължен. . . Позволете ми да Ви благодаря още един път за голямата услуга, която ми направихте."[15]

В архива на Н. Геров се е запазило и друго свидетелство за международното признание, което печели Тълковният речник на българския език — двете писма на френския българист Леон Ламуш (1860 —?).

Историята и съдбата на България заемат значително място в живота на този искрен приятел на българския народ. Неговият интерес към нашата страна възниква първоначално като част от общото му влечение към славянските езици, за да заеме впоследствие централно място в цялостната му дейност. Подготвян от родителите си за военна кариера, Леон Ламуш още от младини проявява подчертан интерес към филологията. Наред със заниманията си във висшето военно техническо училище в Париж той посещава и курса по руски език на изтъкнатия славист Луи Леже в Училището за източни езици, а по-късно се заема с изучаването на български език. След време проблемите на българската история и култура ще станат обект на редица негови изследвания[16].

Френският учен посещава нашата страна няколко пъти. В продължение на четири години — от 1905 до 1909, той пребивава в Македония, където е изпратен в качеството си на военен специалист като член на Международната комисия за реорганизиране на турската жандармерия. Непосредствените впечатления от нашата страна формират у Леон Ламуш чувство на искрена и трайна привързаност към България. Както в историческите си трудове, така и в богатата си публицистична дейност, той неведнъж дава израз на положителното си

---

[14] Н. Геров до У. Морфил. Филипопол, 8 апр. 1895. — НМБЛ, ф. Н. Геров, инв. № А 376/77-14.

[15] У. Морфил до Н. Геров. Оксфорд, 24 дек. (5 ян.) 1898. — НМБЛ, ф. Н. Геров, инв. № А 376/77-18.

[16] Леон Ламуш е автор на няколко исторически труда, посветени на България и на други балкански страни: „България в миналото и сега" (1892), „България" (1923), „Петнадесет години балканска история" (1928), „Балканският полуостров" (1899) и др.

отношение към българския народ, като се обявява открито в полза на неговите национални интереси. За своите заслуги Леон Ламуш е назначен за генерален консул на България във Франция (1920). Той е и един от първите преводачи на Иван Вазов на френски език. Бил е член-кореспондент на Българската академия на науките.

По време на своите пътувания из нашата страна френският българист се запознава с мнозина представители на културния, литературния и обществено-политическия живот у нас[17]. Всред неговите български познати срещаме имената на Иван Вазов, Константин Величков, проф. Иван Шишманов, проф. Йордан Иванов, проф. Михаил Драгоманов и др. Известно е, че с Ив. Шишманов и с Й. Иванов френският учен е поддържал оживена кореспонденция. Писмата на Л. Ламуш до Н. Геров, запазени във фонда на Националния музей на българската литература, ни дават възможност да причислим и автора на „Речник на блъгарский язик" към кръга на онези български приятели на френския историк, с които той е имал писмени контакти. Запознанството между двамата учени става през 1896 г. в Пловдив[18]. Тази среща поставя началото на тяхното професионално общуване. И двете писма на Л. Ламуш, написани на отличен за един чужденец български език, са изпратени от Монпелие. Те представляват интерес поради две обстоятелства: като свидетелство за високата оценка, която речникът на Н. Геров получава от този авторитетен представител на френските научни среди, и като източник на сведения за един от особено активните периоди от дейността на френския учен, свързан с България — периода на преподавателската му работа в Монпелиерския университет.

„Хванал съм да правя в Монпелиерския университет — пише той — един курс по история, литератури и езици на Балканския полуостров, който види се да интересува не само многобройните български студенти, но и местните жители."[19]

Този курс от лекции, четен от Леон Ламуш в Монпелиерския университет и издаден по-късно в книгата му „Балканският полуостров", изиграва значителна роля за популяризирането на балканските страни и особено на България сред френската културна общественост.

В края на миналия век Монпелие е учебен център със силно българско присъствие. Многобройната студентска колония в града е за Л. Ламуш близка и предпочитана среда, в която той има щастливата възможност да упражнява ежедневно българския език, да следи отблизо нашия периодичен печат, да поддържа завидна осведоменост относно по-важните културни и обществено-политически събития в България.

---

[17] Н. К о л е в. Българистиката във Франция. — Лит. мисъл, 1982, №10, 103–104.

[18] Л. Ламуш до Н. Геров. Монпелие, 14 ноем. 1897. — НМБЛ, ф. Н. Геров, инв. № А 378/77-10.

[19] Л. Ламуш до Н. Геров. Монпелие, 24 дек. 1897. — НМБЛ, ф. Н. Геров, инв. № А 378/77-11.

„Аз съм чел в българските вестници — пише той на Н. Геров, — че Вие сте издали книга на Вашия български речник. Аз притежавам вече първата част на това полезно дело и ще бъда твърде честит да добивам и втората, чакайки с нетърпение свършването на тази голяма и хубава работа."[20]

Оценката, която се съдържа в тези думи, не е израз на обикновена любезност. За Леон Ламуш появата на тази „драгоценна книга" действително е събитие с голяма научна стойност не само поради практическото ѝ предназначение, но и като още една връзка с България, чиято съдба е станала част от неговата биография.

Едва ли достигналата до нас кореспонденция на Н. Геров с Л. Ламуш и У. Р. Морфил изчерпва неговите контакти с двамата учени слависти. Независимо от това тя е указание за някои все още недостатъчно проучени страни от многоаспектната дейност на заслужилия български книжовник и основание за търсения в нови насоки. В това отношение огромна стойност има богатият му архив, внимателното изследване на който ще даде възможност за прецизиране на редица моменти от неговия жизнен и творчески път. В случая писмата, които публикуваме по-долу, освен че допълват известните до този момент данни за широките връзки на Н. Геров с представители на различни среди в чужбина, се явяват източник на информация относно интересни за нас факти от творческите биографии на двама изтъкнати западноевропейски учени със заслуги за популяризирането на българската история и култура. Тези писма са свидетелство за живия интерес към нашата страна сред някои научни кръгове в Англия и Франция и доказателство за заслуженото признание, което получава извън България най-значителният речник на българския език, създаден до наши дни.

* * *

№ 1

Найден Геров до У. Р. Морфил

Филипопол, 8 април 1895 г.

Уважаеми господин Морфил,

Имам чест да Ви изпратя по пощата екземпляр от том първи на съставения от мен Речник на българския език.

Целият речник ще бъде издаден в същия обем като първия том. Той съдържа първите пет букви А, Б, В, Г, Д, заглавни думи 11497, към тях 5295 примера, 565 откъса от народни песни, 930 израза, съдържащи особености на българския език, над 3500 пословици и поговорки, в това число и няколко гатанки.

---

[20] Л. Ламуш до Н. Геров. Монпелие, 14 ноем. 1897. — НМБЛ, ф. Н. Геров, инв. № А 378/77-10.

Планът за съставянето на речника е посочен в предговора. В него Вие ще благоволите да видите, че всички думи, примери, изречения, пословици и поговорки са записани от мен от устата на народа. Речникът е съставен изключително от материал, събран по този начин, така че българският език е представен в него в този вид, в който се говори в народа, без примесите от думи, най-вече руски, които не се употребяват от българите и са им неизвестни, също така без изречения, несвойствени за българския език, с каквито, без да е необходимо, са пълни книгите на най-новата българска писменост.

Предвид това, че понякога само по една дума, съществуваща в един или друг от славянските езици, могат да се направят заключения по въпроси от историческо значение, аз мисля, че такъв речник, съставен от чисто народен език и по паметници на чисто народната словесност, ще бъде особено полезен за славянската наука. Във всеки случай аз бих желал да зная и Вашето мнение за това съдържание на предлагания речник.

Освен това аз ще приема с признателност и всички Ваши указания за недостатъците, които ще бъдат забелязани в първия том, за да ги избегна, по възможност, в следващите издания.

Покорно моля да бъда уведомен за получаването на настоящето.

Приемете, почитаеми господине, уверение за моето уважение и съвършена преданост към Вас.

НМБЛ, ф. Н. Геров, инв. № А 376/77-14[21]

№ 2

У. Р. Морфил до Найден Геров

4, Clarendon Villas
Оксфорд, 3 май/н. с./1895 г.

Уважаеми господин Геров,

Благодаря Ви за първата част на Вашия речник, която получих. Прегледах я внимателно и ми се струва, че Вашият труд ще бъде много полезен за всички, които изучават български език. До този момент пълен български речник няма. Аз притежавам речника на Богоров[22] – намирам го неудовлетворителен, тъй като липсват много думи. Също така и малкият речник на Илиев[23] (Русчук, 1869). Без съмнение

---

[21] Кореспонденцията между Н. Геров и У. Р. Морфил се публикува в превод от руски език.

[22] Вероятно У. Морфил има предвид Български речник (Русе, 1881), който се смята от специалистите за несполука на Иван Богоров (Вж. М. Д р и н о в. За българския речник на А. Л. Дювернуа).

[23] Словар французко-болгарско-турски за най-употребителните думи от Стефана П. Илиев и Дима В. Хранов. Първо издание. Русчук, в печатницата на Дунавската област, 1868 Морфил е посочил грешно като година на издаването на този речник 1869. През тази година подобен речник не е издаван.

Вашият труд има своето място. Аз изучавам български език от много години. Използувал съм също речника в края на граматиката на Цанкови[24] и у Дозон[25] — Chansons bulgares. Радвам се, че във Вашия речник могат да се намерят всички думи от живия народен език. Често при четене на български книги срещам думи, значението на които ми е трудно да разбера. Аз бих искал да се абонирам за Вашия речник, така че скоро Вие ще получите 12 лева за първата част — вече изпратена, като Ви моля да ми изпратите и следващите томове, щом бъдат отпечатани.

С искрено уважение
оставам Ваш предан
У. Р. Морфил

НМБЛ, ф. Н. Геров, инв. № А 376/77-15

№ 3

У. Р. Морфил до Найден Геров (пощенска картичка)

Оксфорд, 13 май 1895 г.

Уважаеми господин Геров,

Не зная колко струва първия том на Вашия речник. Аз бих искал, както вече казах, да се абонирам за него. Виждам, че в България Вашият труд струва 8 лева. Изпращането по пощата струва вероятно още 4 лева? Или колко точно? Не разбирам Вашата забележка на корицата.

Ваш предан
У. Р. Морфил

НМБЛ, ф. Н. Геров, инв. № А 376/77-16

№ 4

У. Р. Морфил до Найден Геров

4, Clarendon Villas
Оксфорд, 25 септ. 1895 г.

Уважаеми господин Геров,

Бих искал да се абонирам за Вашия речник на българския език, както Ви бях писал в моето предишно писмо, което Вие може би не

---

[24] Grammatik der bulgarischen Sprache von A. und D. Kyriak Cankof. Wien, 1852.

[25] Chansons populaires Bulgares inedites. Publiees et traduites par Auguste Dozon, traducteur des poesies serbes. Paris, 1875.

сте получили. След моето завръщане от Русия аз не намерих отговор. Най-напред, аз не зная каква е цената на първия том, който получих. (9 лева по пощата, както е отбелязано на корицата ли?) Моля Ви да ме уведомите по този въпрос и аз ще Ви изпратя стойността, а така също и за следващите томове — веднага щом се появят на бял свят. Вашият речник ще бъде много полезен за всички, които изучават български език. Такъв труд до този момент не съществува. Трудът на Богоров аз намирам твърде непълен.

С искрено уважение и благодарност
оставам Ваш предан У. Р. Морфил

НМБЛ, ф. Н. Геров, инв. № А 376/77-17

№ 5

Леон Ламуш до Найден Геров

Монпелие, 14 ноември 1897 г.

Многоуважаеми господине,

Аз се надявам, че Вие не сте ме забравили, откакто съм имал честта да Ви посетя лани в Пловдив.

Аз живея сега в Монпелие, където мога лесно да се занимавам с българските работи, понеже в този град има една голяма колония на български университетски студенти. [От]скоро ежедневно намирам случай да говоря български.

Аз съм чел в българските вестници, че Вие сте издали втората книга на Вашия български речник. Аз притежавам вече първата част на това полезно дело и ще бъда твърде честит да добия и втората, чакайки с нетърпение свършването на тази голяма и хубава работа.

Аз Ви моля, многопочитаемий Господине, да приемете утвърждението на дълбокото ми към Вас уважение.

Léon Lamouche, капитан в
2-ий инж. полк
32, Avenue Bouisson-Bertrand
Montpellier (France)

Ако видите господина Х. Генадиева[26], аз ще Ви моля да благоволите да му представите изражението на най-приятелското ми възпоминание.

НМБЛ, ф. Н. Геров, инв. № А 378/77-10

---

[26] Харитон И. Генадиев (1861 — 1914) — български журналист, лексикограф и преводач.

№ 6

Леон Ламуш до Найден Геров

Монпелие, 24 Декември 1897 г.

Многоуважаемий Господине,

Получих драгоценната книга, която благоволихите да ми пратите и бързам да Ви изразя най-искрената ми благодарност. Аз желая живо да видя скоро свършено това голямо дело, което ще бъде така полезно за тези, които се интересуват от българския език и особено за мене. Хванал съм да правя в Монпелиерския университет един курс по история, литература и езици на Балканския полуостров, който види се да интересува доста живо не само многобройните български студенти, но и местните жители.

Аз Ви моля, многоуважаемий Господине, да приемете най-сърдечните ми благодарения, утвърждението на най-дълбокото ми уважение към Вас.

Léon Lamouche
32, Avenue Bouisson-Bertrand,
Montpellier

НМБЛ, ф. Н. Геров, инв. № А 378/77-11

№ 7

У. Р. Морфил до Найден Геров

4, Clarendon Villas

Оксфорд, $\frac{24 \text{ дек.}}{5 \text{ ян.}}$ 1898 г.

Многоуважаеми господин Геров,

Искрено Ви благодаря за втората част на Вашия Речник, която получих като подарък. Не съм в състояние да изразя колко полезен е за мен Вашият труд и колко той ми помага. В речника Ви е събран много богат материал. Аз винаги съм намирал речника на Богоров за твърде неудовлетворителен. Много съм Ви задължен. Надявам се, че наскоро сте получили малката граматика на българския език, която аз съставих. Не бих се заел с тази работа, ако у нас съществуваше граматика на вашия език. Всъщност такава няма. Произведенията на Ригс[27] (американеца) и Морс[28] не се продават, поради което

[27] E. Riggs. Notes on the Grammarof the Bulgarian language. 1843.

[28] Ch. Morse. A Grammar of the Bulgarian language with exercises and English and Bulgarian vocabularies. Galata. Constantinople. Printed by D. Zankoff, 1859.

учениците страдат от тази липса. У нас вече започват да изучават български език. Това е причината и основанието за създаването на моята малка книга. За жалост в нея има някои грешки, тъй като беше отпечатана в чужбина. Що се отнася до ударенията, аз винаги съм срещал трудности с тях, тъй като между писателите няма единство по този въпрос.

Позволете ми да Ви благодаря още един път за голямата услуга, която ми направихте.

Оставам Ваш предан
У. Р. Морфил

НМБЛ, ф. Н. Геров, инв. № А 376/77-18

Вихрен Чернокожев

МНОГОЛИК И ЕДИНЕН В ПРЕОБРАЖЕНИЯТА СИ

Бележки за Славейковата антология „На острова на блажените"

Творческото дело на Пенчо Славейков е с толкова богат жанрово-тематичен и идейно-философски спектър, че трудно може да бъде обхванато и осъзнато изведнъж. Но все пак, ако трябва да търсим неговите доминанти, неговите характерологични особености в пределно концентриран, относително завършен вид, ще ги открием несъмнено в „На Острова на блажените" — една неповторима и неповторена до днес в българската литература книга. Тази необикновена, но особено показателна за Славейковия творчески темперамент антология е красноречиво свидетелство за дълбоката индивидуалност на поета, за силата на неговото творческо самосъзнание.

„На Острова на блажените" е от онези книги, които писателят пише цял живот и с целия си живот, затова те се раждат като откровение и остават като завет. Бихме могли да я наречем книга равносметка на изминалия в живота и в литературата път. И тук Пенчо Славейков отново е успял да преоткрие и преосмисли за себе си (а това значи в голяма степен и за другите) нещо от онези вечни истини, към които винаги се е стремял с цялата си същност на човек и поет.

* * *

Няма преки свидетелства кога и как се е зародила у Пенчо Славейков идеята да напише „На Острова на блажените". В краткия предговор към книгата се споменава за излязлата през 1904 г. в Лондон антология на българските народни песни „Сянката на Балкана" под редакцията на Хенри Бернард (в предговора — Берлайн) с уводна статия от П. П. Славейков. А още през 1887 — 1888 г. Славейков е събирал материали и за първата у нас антология на българската поезия, но не успява да осъществи издаването ѝ[1]. Към това трябва да

---

[1] Ст. Михайлова. Неосъществени творчески замисли и планове на Пенчо Славейков. — Литературна история, 1977, № 2.

прибавим и факта, че в началото на „Епически песни" от 1907 г. стои очеркът за един от Славейковите двойници — Олаф Ван Гелдерн. Така у поета постепенно е узрявала, минавайки през различни етапи, мисълта да използува оригиналната антологична форма като основен структурно-художествен похват.

Далечният първообраз на мистификаторската идея за „На Острова на блажените" смътно се мярка в един бегло нахвърлян още през юли 1893 г. план за книга „Глупографията на един полуостров"[2]. Подзаглавието „Глупография на Княжество България" съвсем точно определя посоката на авторовия сатиричен прицел. По-нататък в съвсем конспективен вид, между другото е отбелязано: „Държавно устройство (по Ирвинг), реки, планини, блата, гьолове (Народно Велико събрание, в което затъва конституцията), индустрия. Градове. Биографиите и портретите на Александър I и Фердинанд I начело. Биографии на знаменити хора (стихове, дописки, статии, речи в Народното събрание)."

Едва ли е необходимо да се цитира целият план, за да стане ясно, че Пенчо Славейков е бил завладян от идеята да създаде един политически памфлет, остра сатира срещу всичко най-мрачно в тогавашния ни обществен живот, срещу устоите на самодържавието. Очевидно е обаче, че между този най-общ план-схема и антологията съществува един продължителен период на значителни идейно-художествени трансформации в различни посоки. Средищно място тук заема ръкописната стихосбирка „Преди мълчанието" (1909), която поетът покъсно почти изцяло използува като градиво за „На Острова на блажените". Някои заглавия, включени по-късно в тази книга, се срещат в непубликуваната Славейкова стихосбирка „Балкански сонети", писана още в края на миналия век. Оформяйки постепенно своята концепция за антологията, Пенчо Славейков в известна степен се е влиял и от някои чужди образци. Идеята за остров на блажените е съществувала още във въображението на древните гърци — Омир, Херодот, Платон, Тукидит. Впрочем още в очерка си „На Острова на блажените", писан през 1909 г., вероятно за да бъде използуван като предговор към замислената антология, поетът сам отбелязва някои от своите извори: „Мнозина след Омира са писали и описвали Острова, от които някои са се лутали само да го търсят, и не намерили — отричат съществуването му. . . И Страбон, и Полибий, па и сам Платон — мъдрият над мъдрите — са вземали участие в измисляне или поне поддържане на приказките за този Остров и нравите на жителите му."[3]

По-късно тази идея на древните намира своеобразно продължение и развитие в съчиненията на утопистите Томас Мор и Томазо Кампанела. Творец с извънредно широки, енциклопедически интереси, Пенчо Славейков може би е познавал съдържанието на „Златна книжка за най-доброто устройство на държавата или за новия остров Утопия" от Томас Мор и „Градът на слънцето" от Томазо Кампанела. В „На

---

[2] НБКМ, БИА, ПВ 2405, л. 1.

[3] П. П. Славейков. Събр. съч. Т. 5. С., 1959, с. 334.

Острова на блажените" обаче иронията и самоиронията са превърнали утопията в антиутопия.

В библиотеката на поета се пази и двутомникът на Реми де Гурмон „Книга на маските", чийто стил е сходен донякъде със стила на очерците в „На Острова на блажените". Трябва обаче да подчертаем, че много преди да се появи „Книга на маските" (първият том излиза през 1896 г.) у Славейков вече се е зародила идеята за антологията. Някои материали от архива на поета говорят, че още в средата на 80-те години той е имал намерение да използува литературната мистификация като структурно-художествен похват[4]. Отбелязвайки възможните чужди влияния, необходимо е да изтъкнем, че те са преди всичко формални, т. е. отнасят се до най-общите, външните контури на формата, без да ги копират буквално. По-нататък Славейков сам е търсил свои пътища, но явно в началото проблемът за формата е изпъквал като основен. Ръкописните стихосбирки „Балкански сонети" и „Преди мълчанието", както и някои печатани вече в сп. „Мисъл" стихотворения са предлагали достатъчно готов художествен материал, но той е бил лишен от обединяващото звено, от идеята. Необходимо е било да бъдат написани очерците за поетите-двойници, за да се намери синтеза между поетическото и критическото самосъзнание или, по-иначе казано — оня смислов център, който е способен да понесе вътрешната противоречивост на авторовите концепции.

* * *

Когато през 1910 г. излиза „На Острова на блажените", тогавашната литературна критика е сериозно смутена от необичайно смелото и все още странно за нашите литературни нрави използуване на мистификацията като литературна форма, като форма на художествено произведение. Но за нашата тогавашна литература това съвсем не е нещо ново; дори би могло да се говори за известна традиция в тази област. Достатъчно е да си припомним Вазовта поема „Кихавицата на Салюста", сатирата „Из дневника на Мирза Аббас" от Стоян Михайловски или Славейковия цикъл стихотворения „Шарки", подписан Ферхад Меддахи. Тогава какво е накарало Пенчо Славейков отново да се върне към литературната мистификация, за да изгради върху нейните основи вече не отделен цикъл, а цяла книга.

Още в своя зародиш, а и по-късно — през всичките етапи от постепенното узряване и развитие на художествената идея, антологията „На Острова на блажените" е остра сатира срещу социалната и културната изостаналост в съвременното на поета общество. Даже и под доспехите на мистификацията алюзиите с разни страни от действителността са толкова прозрачни, че могат да бъдат доловени и разшифровани без особени усилия. Това между другото е и един от белезите

---

[4] К. Михайлов. Едно становище за „На Острова на блажените". — Лит. история, 1980, № 6, 41 — 52; Неизвестни материали от „На Острова на блажените" на П. Славейков. — Лит. мисъл, 1981, № 2, с. 125.

за пародиране на самата форма, пародиране, което съвсем не е случайно и произволно. Не е трудно да отгатнем, че зад „главореза Стефа", „диктатора Стефа", „Княз Селвини", се крие властната фигура на Стефан Стамболов. Заглавието на несъществуващия вестник „Превратъ", чийто сътрудник е Видул Фингар, с неприкривана ирония ни напомня за неспокойния и твърде нестабилен политически живот в следосвобожденска България. „Знаменитият събор на дахомейците", за който се споменава в очерка за Иво Доля, е явен намек за отношението на Славейков към реакционния Славянски събор, свикан в София през 1910 г. А в писаното за Велко Мерудa направо ще съзрем колективния портрет на Константин Величков и Иван Вазов, наситен с тъмните бои на хаплива ирония. Впрочем тя се усеща още в заглавието на антологията. Какъв остров на блажените може да бъде тая България от началото на века, която вече е забравила възрожденските идеали и сякаш изведнъж, немилостиво и завинаги е пресякла корена на най-доброто във възрожденските тардиции.

Мистификацията е била необходима на Славейков не като удобен щит, зад който да се скрие, а като сполучливо намерена литературна форма, предполагаща повече осъзната вътрешна творческа свобода на превъплащенията. И още нещо: в тази иронична игра на таланта има нещо самопредизвикателно, непознато и мамещо. Тъкмо това не е успяла да разбере тогавашната литературна критика, склонна да вижда в „На Острова на блажените" прояви на неутолено авторско самолюбие или „боязън, безверие в силата на художествените средства"[5]. А в сп. „Наблюдатель" Антон Страшимиров рязко и категорично заявява, че „с българската книга не е вършено до днес такова кощунство"[6]. Сред мнозинството на отрицателните или половинчати оценки някак самотна остава рецензията на Божан Ангелов, който е успял да разбере, че антологията е борческо, единно, цялостно дело, насочено срещу политически хамелеони, духовни паразити, бездарни вестникари[7].

Изграждайки очерци-портрети на измислени и все пак реални поети-двойници, на които приписва собствените си стихове, Славейков не само разкрива глъбините на своя богат с откровения и противоречия свят на художник-мислител, но и, както вече видяхме, се докосва до българската обществено-политическа, културна и литературна действителност по онова време. В бележките към незавършената си анкета с Пенчо Славейков Михаил Арнаудов подчертава точно тази двуплановост на художествения замисъл и неговата реализация: „Още на 13 януари 1911 г. Пенчо излагаше пред мен плана на сбирката си: в основата на всички характери лежала представата за една личност, макар поотделно всеки портрет да е бил индивидуално закръглен;

---

[5] Сирак Скитник. На Острова на блажените. — Демократически преглед, 1911, № 6, с. 825.

[6] Б. Б. [А. Страшимиров]. На Острова на блажените. — Наблюдатель, 1911, № 1.

[7] Б. Ангелов. С песни, с бръскалка и цепеница. „На Острова на блажените". — Съвременна мисъл, 1911, № 9, с. 662.

във всяка характеристика се решавал особен проблем — религиозен, естетически, културно-исторически, културен."[8]

Наистина няма по-оригинална, по-своеобразна и всеобхватна духовна биография на поета и неговото време от тази в „На Острова на блажените". По нещо от могъщата Славейкова фигура се отразява у Иво Доля и Бойко Раздяла, Китан Дожд и Видул Фингар, Стамен Росита и Нено Вечер. . . Тези поети двойници със старинни български имена[9] са родени не само от причудливия изблик на неудържима художественотворческа фантазия. Очерците за тях са и своеобразна критическа равносметка на постигнатото и непостигнатото до този момент в българската литература, поглед към нейното тогавашно и бъдещо развитие. Подобна равносметка, изглежда, е била обективно необходима; неслучайно още през 1910 г., почти едновременно с „На Острова на блажените" се появява и първата „Антология на българската поезия", съставена от Димитър Подвързачов и Димчо Дебелянов.

При оформянето на идеята за Славейковата антология са оказали въздействие и някои по-сложни вътрешно-психологически причини, свързани с трудното преодоляване на себе си чрез маската на превъплъщенията. Естествен е стеремежът на Славейков да излезе вън от своето собствено „аз", да се погледне отстрани, за да потърси хармония между себе си и света. У всеки от нас, а особено в творческата личност живеят и се борят неподозирано много двойници, но само един от тях е най-истинският, този, който определя магистралната посока, смисъла на човешкото ни поведение. В този смисъл най-близко до Славейков е като че ли Иво Доля. Очеркът, посветен на него, е най-сполучливият автопортрет на неспокойния творец, винаги търсещ същността на нещата с горчивото съзнание, че още не се е родил за своите съотечественици, за „висшата действителност на своя живот". Над всичко обаче е Славейковата воля за творчески подвиг, откърмена не толкова от един нашенски „модел" на ницшеанството, колкото от неспокойния борчески дух на стария Славейков:

> И сещам в моята аз неговата воля,
> и неговата мощ во всякой мой удар. . .

Ненапразно, спирайки се задълго при своя двойник Иво Доля, поетът бърза с гордост да подчертае: „Споменувам за бащата, защото синът е същи той. Всичко, що е интересувало бащата, интересува и синът; борави всичко, що е боравил и той. Има само тая разлика между двамината, че всичко, що е правил синът на младост, отрича го. . . Пътят на сина е противоречив, че той търси и пробива сам път и пъртина."[10]

---

[8] М. А р н а у д о в. Из живота и творчеството на Пенчо Славейков. — Съвременник, 1921, № 1, с. 18.

[9] Р. Ч о л а к о в. Имената на поетите в „На Острова на блажените". — Развигор, 1922, № 54, 3 — 4.

[10] П. П. С л а в е й к о в. Събр. съч. Т. 2. Всички Славейкови цитати по-нататък са по този том.

Тук изпъква големият, извънредно сложен и още нерешен проблем за пътищата и средствата на културно-историческата приемственост между поколенията в литературата. Родовата връзка между бащата и сина далеч не е само биологическа, тя изразява приемствеността в непрекъснатото движение, изменение и развитие на нашата обществена мисъл. Може би прословутата Славейкова противоречивост е разностранност на таланта, стремеж за надмогване на традицията. Макар и да е „круша от корена на бащата", младият Славейков не е и не може да бъде това, което някога е бил дядо Славейков. Времето на вътрешно монолитната патриархална идиличност отдавна си е отишло. Модерен по дух поет, П. П. Славейков тревожно търси мост между себе си и света, измъчван от „проклетите" въпроси на битието. Пътят до тях е равен на един живот, изпълнен със съмнения, противоречия, борби. . . Уайлдовият афоризъм: „Образованите противоречат на другите, мъдрите — на себе си" поетът възприема като квинтесенция в развитието на всяка творческа личност „със свой разум и воля", като най-сигурен белег на творческа мощ и индивидуалност. И затова не се страхува да бъде „променлив и противоречив като вихър".

Навсякъде в „На Острова на блажените" се усеща един силен етичен борчески патос, който едновременно създава и руши, руши и съзидава. Увлечен от неговата стихия, Бойко Раздяла заявява, че „не е борец в обикновенна смисъл на думата, макар и да е мятал неведнъж стрели в обикновени лагери", а „борец — един от най-смелите — за свободата на човешкия дух". За Славейков свободата на творческата личност е основополагащ принцип на цялото му жизнено и творческо дело. Та нали заради тази свобода Иво Доля е „ожесточен ненавистник на всичко, що е клекнало пред портите на културата и самодоволно дъвче джагала на тоя или оня принцип". Пак заради нея Нено Вечер — „един от резките проповедници против официалната църква", вярва само „во своя бог", а Видул Фингар направо отсича, че „поетите не са верни съпрузи на една идея". Според Витан Габър пък освобождението на творческата личност се постига чрез следването на примитива и чрез непосредствено наивното необременено съзерцание на заобикалящия ни свят, който господ е направил и „без да е ходил на школо".

Спирайки се на тези преображения на Славейковата творческа личност, Стоян Каролев основателно заключава, че те „са израз на своеобразния му и силен индивидуалистично-естетски копнеж и стремеж към неограничена многопосочност в поезията, към пълна творческа свобода, за която биха били тесни границите и на най-широкото светоотношение, и на най-просторния стил"[11]. Трябва обаче да изтъкнем, че идеята за абсолютна творческа свобода, прокламирана неведнъж в очерците за поетите двойници, се оказва твърде нестабилна и бързо се разпада при всеки опит да бъде „вмъкната" и в лирическите творби от антологията. Докато в прозата си Славейков сравнително често е склонен да робува на чужди, преднамерени индивидуалистични концепции, в стиха това се случва по-рядко; там той е сам със себе си и пред свещеното поетическо слово е искрен дори и в заблудите си.

---

[11] Ст. Каролев. Жрецът воин. Т. 1, С., 1976, с. 103.

Славейковата проза в „На Острова на блажените" се помни, защото е умна, дързостно-ирониична, философски осмислена. Тук ирониятa е оръжие в ръцете на силен духом творец, тя се ражда най-напред като самоирония, затова никъде не се превръща в дребнава отмъстителност. Увлечен от бързия поток на превъплъщенията, оценил добре широките възможности, които те му откриват, поетът не губи своята индивидуалност в профилите на поетите двойници. Тръгвайки след тях в трудния им път към себепознанието, той не забравя да ги следва от дистанция. Затова, когато Видул Фингар проповядва някаква абстрактна истина, съществуваща сама за себе си, Славейков бърза да ни предупреди: „От такива думи мирише май на анархизъм". А щом критикът и публицистът отстъпят място на поета, тогава дистанцията става вече ненужна. Тогава настъпва едно изненадващо стилово разнообразие, над което винаги „бди" мисъл „тежка като медена пита", устремена към онова, което е отвъд предметно-сетивната същност на нещата — необозримия свят на идеите.

Славейковата универсалност в „На Острова на блажените" е наистина смайваща. Даже за най-ревностните изследователи на неговото дело е някак трудно да приемат, че той може да бъде „толкова разностранен и същевременно „свой", органичен; да е едновременно и „гражданин-патриот, будител, и бленуващ за щастие и волност самотник, и реалист, и натуралист, и символист, и поет философ, и мислител, и наивен първичен певец, и предметно-живописен в стила си. . ."[12] Въпреки че в тази щедра разточителност на таланта съвсем не всичко може да бъде равностойно, не доказват ли Славейковите превъплъщения в антологията неговите изключителни творчески възможности. Сякаш той е искал да ни убеди (и трябва да признаем — в много случаи е успял да го стори), че в него съдбовно са се преплели всички основни линии на нашия литературен развой. Неслучайно в „На Острова на блажените" най-напред зазвучава борческо-патриотичната тема, доминираща в литературата ни от 80-те години на миналия век. „Сто и двадесет души" е тържествена химнична възхвала на саможертвата в името на родината, която, уви, много скоро е забравила своите паднали в бой синове:

Изпълниха своя свещени завет,
и воля, и клетва изпълниха те.
То време се мина и ново дойде —
свободата грее над родния край. . .
Но гроба юнашки днес никой не знай —
днес никой не знай!

Тук и в стихотворенията „На Шипка", „Самоубиец", „Миналите", „Марш", „Бачо Киро" Славейков проследява не толкова конкретните исторически събития, а се вълнува пак от нравствените измерения на подвига. В историческата съдба на народа ни той търси трайните черти на националната психика, за да открие извора на оная пренесена през

[12] Ст. Каролев. Цит. съч. Т. 1, 121 — 122.

брода на времето българска традиция, която обединява в едно минало, настояще и бъдеще. Особено безпощаден е поетът към всяка проява на политически деспотизъм, към всяко примирение със сивотата на деня и безплодните напъни на бездуховността, които късат нишката на традицията. Когато Ралин Стубел лекомислено твърди, че в обществения живот и в литературата нашият народ „не си връзва волята с каиша на преживелици и мъртъвщини на каква да е традиция", Пенчо Славейков малко е склонен да вярва на своя двойник. И го доказва категорично със собственото си творчество, в което традицията е новаторство, а новаторството — традиция.

Някогашната литературна критика неведнъж е обвинявала поета, че влиза в храма на поезията „преди да отърси от сандалите си праха на улицата"[13]. Но освен жрец на изкуството Славейков е и негов войн. Иначе едва ли би могъл да създаде такива борчески, антимонархически творби като „Спастрена наздравица", „Секирата на истината", „При гроба на убития другар". Жлъчно-ироничен към властниците, отвратен от врявата на междупартийните борби, Славейков е доволен, че на неговия Остров на блажените няма войска и полиция, защото там битката е „само при овладяване и завладяване на себе си". В това връщане отново към себе си има и нещо индивидуалистично. Както справедливо отбелязва Стоян Каролев, макар че „в Славейковия индивидуализъм има и нравствено светли, и граждански прогресивни, остро критични черти и тенденции", когато се закрие изходът към политиката, „открива се входът към индивидуализма"[14].

В „Незнайник", „Перикъл" и особено „Химни за смъртта на свръхчовека" ще открием не една следа от Ницшево влияние, макар и силно „побългарено", преосмислено на наша културно-историческа почва. Възхвалявайки силната личност, Славейков има предвид преди всичко творци — титани на човешката мисъл, въплътили в музика, стих или мрамор най-високите стремежи на ненадломения човешки дух. Достатъчно е отново да прочетем поемите, посветени на Бетовен, Шели, Ленац, Микеланджело, за да вникнем по-добре в характера на тогавашните обществени условия, за да разберем специфичния културно-исторически характер на Славейковия индивидуализъм. Та нали Пенчо Славейков пръв в нашата литература се осмели да проникне в загадъчно-тайнствения свят на твореца и, превръщайки го в предмет на художествено изображение, да разгадава чрез него смисъла на битието.

В „Псалом на поета" — може би най-хубавото стихотворение в антологията, използувайки познатия фолклорен мотив за гроб с прозорци, Славейков е успял пестеливо и внушително да постигне художествената идея за пълното, пантеистично космическо сливане на твореца със света около него.

---

[13] Н. А т а н а с о в. Пенчо Славейков. — В: Силуети на български писатели. С., 1916, с. 100.

[14] С т. К а р о л е в. Цит. съч. Т. 1, с. 114.

Тайнствения ход на битието моя
свободен поглед в блян честит да съзерцава,
да съм свидетел аз, макар далеч от зноя
на земния живот, какво в живота става.

Да виждам слънцето вълшебно как разтваря
на суетливий ден работнишките двери,
и звездочела нощ как тихо, пред олтаря
на отдиха, крила в молитва ще разпери.

В тези четиристишия пулсира могъщия, неспирен ритъм на времето. И в неговия вечен кръговрат се ражда най-съкровеният блян на поета след смъртта. Тук няма и следа от догмите на религиозно-мистичното светосъзерцание, защото за Славейков и смъртта е себепознание; тя съществува заради живота, а не животът заради смъртта. Сливайки тези две начала в единно битие, той още веднъж доказва на своите критици, че е по своему жизнерадостен, макар че по лицето на музата му има „няколко меланхолични брадавици".

Като всеки истински творец Пенчо Славейков търси и открива поезия не само по гребена на най-висшите човешки пориви, но и сред привидно еднообразния ход на всекидневието или в мълчалив диалог със себе си и с природата. В „На Острова на блажените" отново изпъква като вдъхновен майстор на лирическата миниатюра. Странно е наистина, как този вечно вглъбен в себе си, нерядко жлъчен и рязък поет философ може да създаде и такава нежна, обгърната от мекото сияние на тъгата песен като „Скерцо . Григ". А „Колиба", „Недовършен пейзаж", „Песен", „Пейзаж" са отломки от моментни настроения, мигновени поетически проблясъци, родени като че ли случайно сред обикновената, често незабележима делничност на нещата, но носещи в себе си някакво особено настроение. Може би това впечатление от кратките лирически стихотворения в Славейковата антология се дължи най-вече на пестеливия, графично изчистен, но необикновено пластичен рисунък. Прочетете например Славейковото стихотворение „Пейзаж", създадено сякаш не със слово, а с перото на график. Така вътрешно единно е това стихотворение, че мъчно можем да отнемем нещо, без да нарушим спокойното му очарование и заразяваща жизненост.

Навътре в двора къщица се тули,
зад клоните на цъфналите дули,
широко вече пръснали листа. . .
Извива се и кърши край плета,
нататък вада бърза и се пени —
ей на плета се струпаха засмени
цял рой дечица, сякаш сухий плет,
че цъфна: две, три, четири, ей пет,
ей шестото. . . Детинска е тревога
и блъскотня, и смях — и смях до бога;
че вънка там, през вадата отвъд,
на прашния широк шосеен път
две паленца се гонят и боричкат. . .

Съвсем друга — сива, незначителна, подтискаща с еднообразието си — е картината в стихотворението „По главната улица". Там почти физически се усеща тежката, задушна атмосфера на духовна леност, надвиснала като облак над малкия градец и нарушавана единствено от пазарска врява или грозен кикот след подгоненото псе. Като четем кратките стихотворения „Слугинче", „Пред буфета", „Биволи", „Кошмар", струва ни се, че авторът се е задоволил само с няколко щрихи, набързо да скицира провинциалния живот, провинциалните нрави и ги е отминал безучастно. Но дали е наистина така? И в най-обикновените наглед състояния на нещата Славейков умее да види и предаде онова неуловимо вътрешно движение, което на повърхността обикновено не се забелязва. Опитайте се да откриете поантата например в малкото стихотворение „Биволи". Няма да я видите наготово изведена в нито един от трите куплета, но тя присъствува във всеки от тях. Тежкият, уморен вървеж на биволите, равномерното скриптене на старата кола и опънатата детска ръка, която с последни сили я тегли незнайно къде — от всичко това вее горчивият лъх на примирена обреченост и безизходност. Но все пак в цялата тая картина има движение, а то значи и надежда.

Лирическите творби от „На Острова на блажените" ни карат още веднъж да си зададем въпроса, доколко сме прави, когато по някаква отколешна критическа инерция продължаваме да твърдим, че Славейков бил преди всичко съзерцателен поет. Ако това е вярно, то е само половината от истината, защото съзерцанието у него не е безстрастно пасивно наблюдение, а сложен двустранен процес на активно общение между твореца и заобикалящия го свят.

* * *

Ако внимателно се вгледаме в сложната идейно-художествена структура на антологията ще забележим едно твърде интересно непрекъснато кръгово движение и преливане на мотивите — от борческо-патриотични и битово-социални към философско-психологически и обратно. Съзнавайки цялата схематичност и условност на подобни разграничения, трябва да кажем, че в „На Острова на блажените" този „кръговрат" на мотивите е съзнателно търсен, за да илюстрира модела на следосвобожденското ни литературно развитие, ориентирано към преодоляването на битовизма. Славейковата антология съвсем не е механичен сбор от проза и поезия, а книга-идея, книга, която и със съдържанието, и с формата си защищава основните концепции на своя автор.

Може да изглежда парадоксално, но в антологията философското осмисляне на действителността е най-неубедително именно в творби с нескрита претенция за „чиста" философска поезия — „Химни за смъртта на свръхчовека" и „Перикъл". Тяхната философска идея за смъртта като своеобразно продължение на живота, като някакво надбитие, не е разтворена в художествената тъкан на произведението, а е декларативно привнесена, натрапена. Далече от истината ще бъ-

дем обаче, че само „Перикъл" и „Химните" внасят дисхармония в общата полифонична структура на антологията. Немалък дял имат и отклоненията в стилово-идейното равновесие между проза и поезия. Ако стиловата неоднородност би могла да се обясни донякъде със самия замисъл на книгата, с нейната антологичност, то явните идейно-художествени несъответствия в съотношението проза — поезия са потруден проблем.

Така например в очерка за Китан Дожд Славейков влага открито реакционни идеи, високо заявява своята неприязън към даскалите социалисти, „които мързелът е вкарал в кошарата на социализма". По-друг характер имат стихотворенията, които авторът приписва на своя двойник. „Колиба", „Недовършен пейзаж", „По главната улица", „Пейзаж" не само следват, но и в някои случаи обогатяват най-добрите народностно-реалистични традиции на литературата ни. Горният пример не е единствен в „На Острова на блажените". Стиховете на „символиста" Стамен Росита нямат нищо общо с принципите на символистическата поетика — те са по-скоро философски размисли на поета мислител. Редовете, посветени на Велко Меруда, хвърлят не една стрела срещу примитивната (според Славейков) поезия на Константин Величков и Иван Вазов, но стиховете след очерка са си съвсем Славейкови. Да не забравяме, че дори и когато намеква в очерците за своите „литературни противници", чрез тях поетът ни говори пак за себе си и за своите противоречия. Критикувайки Вазов и Величков, Славейков съвсем не отрича техния влог в културната ни история, но предусеща необходимостта от нов тип поетика, която да надмогне традицията.

Отношението на Пенчо Славейков към неговите двойници въпреки пристрастията не би могло да се разпредели само върху полюсите на отрицанието и възхвалата. Характеристиката на Стамен Росита е достатъчно красноречив пример. Славейков неведнъж решително се е обявявал против принципите на символистичната поетика. Но все пак той признава творческата смелост на младите символисти, „които не се озъртат назад към едновремешни крепости", и разчупват рамките на старите литературни канони.

Независимо от това дали Славейков — Иво Доля, е с маската на Бойко Раздяла, Китан Дожд, Тихо Чубра или Чавдар Подрумче, пред него стои един основен проблем: моят свят и света, хората, нещата около мен. Това не е маниакална хипертрофия на познатата „аз" форма, а един от вечните въпроси, който винаги ще тревожи съзнанието на хората от всички времена. Защото от неговия отговор зависи смисълът или безсмислието на човешкото съществуване. Славейковият отговор на този въпрос е в антологията „На Острова на блажените" — последната книга на поета, в която той ни завещава своя безпощаден нравствен максимализъм и съкровената несбъдната мечта за хармонична, духовно извисена творческа личност. Това са и опорните точки на многоликото, противоречиво и все пак единно в своя „гордий, властний жад за идеал" Славейково творчество.

Александър Йорданов

ЕСТЕТИЧЕСКИТЕ И ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИТЕ ВЪЗГЛЕДИ НА ДИМО КЪОРЧЕВ

Още в първата си критическа статия Димо Кьорчев[1] се насочва към въпроса за *отношението между изкуството и действителността*. Опитите на Кирил Христов да „философствува" му се струват наивни и затова категорично подчертава: „Тук няма върховни идеи, затуй няма и възвишена поезия, няма дух, защото няма живот, а жизнеността се черпи от недрата на клокочущия обществен живот."[2] В друга статия, излязла по същото време, той отстоява тезата, че *изкуството трябва да бъде дълбоко сродено с обществения живот*[3]. Според него принципът „изкуство за самото изкуство" е принцип на „израждане" на изкуството, негова гибел. „Изкуството — пише той — е обществена проява през цял низ от векове, своите потреби то е черпило из действителността, неговите създатели са елементи на самия живот." Това отрицание на „чистото изкуство" Кьорчев отстоява и в късните си модернистични увлечения. Малко по-нататък в същата статия, като открива в индивидуализма на Яворовата лирика една „кръстопътна душа", докарана до „положение на отчаяние" и „презрение към всич-

---

[1] Димо Кръорчев е роден на 1.VI.1884 г. в Търново. Завършва гимназия в родния си град. Следва право в Софийския университет. През 1905 г. учи в Лайпцигския университет, а от 1908 г. е адвокат в София, член, а по-късно и един от ръководителите на националлиберална партия. След неочакваната му смърт (22.XII.1928 г. в Париж) в. „Камбана" отбелязва: „За националлиберална партия Кьорчев търсеше едно място, което е . . . много по-наляво, отколкото са имали в миналото либералните партии у нас." И малко по-нататък: „Голям индивидуалист, почти всецяло посветен на философски проблеми, Д. Кьорчев, както повечето млади в началото на века, живееше в средата на марксистите у нас, които го считаха за свой." Същото твърди и Петко Росен: „Кьорчев минаваше за тесен социалист." Първите статии на бъдещия политик и литературен критик излизат в издания като „Ново време", „Ден" и „Общо дело". През 1907 г. Д. Кьорчев заедно с Т. Кунев издава модернистичния алманах „Южни цветове", а две години по-късно в съредакторство с Елин Пелин — сп. „Слънчоглед". В началото на 20-те години е редактор и на обществено-политическото и литературно списание „Пролом". Симеон Радев си спомня за Кьорчев като за „много надарен и амбициозен ентусиаст", „плодовит с идеи", но същевременно признава, че почти нищо не е чел от него, защото е „нечетивен". Високо оценяват дейността на Кьорчев и критиците Ал. Балабанов и Ив. Радославов.

[2] Д. К ь о р ч е в. К. Христов и избраните му стихотворения. — Ново време, 1904, № 4, с. 360.

[3] Д. К ь о р ч е в. Индивидуализмът в нашата литература. — Общо дело, 1904, № 3, с. 209.

ко", до „желание за пълно уединение", той правилно тълкува това състояние като израз на „гнета на средата, на живота". И манифестно прокламира: „Не избягването от живота ще ви спаси от стремежа да го опознаете." Но нека не избързваме в преценката за тези възгледи. Димо Кьорчев и тук остава верен на субективноидеологическите си представи за живота . За него живота не е „даденото", а „истината", представата, която се формира в „душата" на твореца. „Тук — пише той — аз не прокламирам принципа за ползуване на реалното като съдържание на изкуството, а за използуване на *истината*, която е действителното му съдържание".

В модернистичното си есе „Тъгите ни", което Иван Радославов определя като „първите законодателни страници" на модернизма — „истинска платформа на новото самочувствие", естетическият мотив за „истината" е един от централните, около който се разгръща естетико-философската „система" на Димо Кьорчев. Той отделя значително място, за да разграничи „даденостите на живота" от „мечтите за живот". Истинският предмет на изкуството според него е „мечтата", просветлението на духа, сливането с изначалието на битието. Така „общественият живот" се оценява единствено чрез неговата фактичност в отделното творческо съзнание. „Залюбен в своето „аз", творецът „съвместява" „любовта към цялото общество" и това е пътят към безсмъртието, към „хармоничното единство с живота". Обществото следователно живее само чрез „могъщия талант" на творческата личност и „без жизнелюбие не може да се осъществи нито един творчески порив". Равнодушието към живота е пагубно за таланта. „Вие господа — обръща се Кьорчев към творците около кръга „Мисъл", — които сте елементи на живота, с какво ще оправдаете равнодушието, което държите спрямо него: кога ще престанете да мислите, че той ви носи страданията?" Това малко театрално-патетично обръщение е дълбоко невярно. Литераторите от кръга „Мисъл" никога не са отричали връзката на изкуството с живота и действителността, близостта на „душата на художника" с „душата" на живота. Според Пенчо Славейков „всички истински художници принадлежат на една-единствена школа — живота", а художествената творба е особена „преработка" на действителността[4]. От друга страна обаче, Славейков е убеден, също както и Д. Кьорчев, че художникът със своята „творческа мощ. . . хвърля мъгла над същността на нещата и с това ни унася в нов мир". Както вярно посочва Стоян Каролев, у Славейков успоредно се застъпват „две тенденции" във възгледите му за „взаимовръзките между изкуството и живота" — една, която схваща изкуството като своеобразно „огледало на света извън него" и, втора, която до крайност субективизира вътрешния мир на твореца, превръща го в единствената имаща значение реалност , акцентува върху вътрешните преживявания , които са индивидуално самостойни и за които „външният

---

[4] П. П. Славейков. Душата на художника. — П. П. Славейков. Събрани съчинения в осем тома. Т. 4. с. 53 — 61.

живот" е само „причина", „подтик", но не и от съществено значение за изкуството[5].

Но да се върнем към Димо Кьорчев и неговите криволици на мисълта. Младият, надъхан с философска култура естет *критикува индивидуализма от позициите на същия този индивидуализъм*. И това не е случаен критически епизод в неговото творчество, а парадокс, чрез който се изгражда модерната естетика и чрез който тя само привидно се противопоставя на кръга „Мисъл", като продължава и задълбочава не едно и две основни индивидуалистични положения. Кьорчев се противопоставя на отчаянието, песимизма, безволието, скръбта, равнодушието, които владеят индивидуалистичната душа. Противопоставянето има конкретен адрес — лириката на Яворов, но в по-далечната си насоченост то е противопоставяне въобще на типа индивидуалност — декадент, който се изгражда под влияние на чуждите образци у нас. За него не подлежи на обсъждане фактът, че „достойнството на модерния художник. . . е да долавя и създава най-прекрасното от действителността". Не упадък на изкуството, а неговия прогрес съзира той в творчеството на новите европейски поети. Затова истинският творец трябва да „следи прогреса, да крачи след него, да предчувствува благата, които той носи, да любиш живота, да го вярваш — да живееш". И по-нататък в същата статия: „Мечти на певеца-художник нека бъдат мечтите на живота. Аз вярвам, че последните са по-красиви, защото за тяхното създаване работи колективната душа на модерния човек."

А ето и портрета, който Кьорчев рисува на индивидуалиста: „Индивидуалистът днес е един пуст човек. Той съзнава своята пустота, страдае от това съзнание, мъчи се да избяга скърбите, без да чувствува, че ги създава сам. . . Съзнанието за ненужност не може да му повърне жизнената сила." Познанието на индивидуалиста е „сухо, безжизнено", а поетът е толкова „по-мощен", колкото повече неговите чувства се изграждат под влияние на „жизнените явления". Но „поетът индивидуалист не схваща обективно действителността, затуй и фалшиво разбира нейните недъзи". „Днес — пише той, — когато едничката философия на живота е материалистичното разбиране на действителността, въпросът за неземното предназначение на човека остава назад като философска нелепица."

Всъщност всичко, което в статията „Индивидуализмът в нашата литература" е поднесено с изящно остроумие от един естетично настроен критически темперамент, в „Тъгите ни" се избистря в съвсем различна идейна посока[6]. Изходната точка е като че ли същата — личността и нейното „самоусъвършенствуване". Но вече влиянието на Ницшевата идея за „работа върху собственото „аз" е повече от очевидно. „Самоусъвършенствуването" според Кьорчев е реално и възможно, защото „човешките прояви носят практическия белег на каузалността

---

[5] Ст. Каролев. Жрецът воин. Т. 2. С., 1976, с. 29.

[6] Есето „Тъгите ни" е публикувано през 1907 г. в литературния алманах „Южни цветове". Цитатите от това есе са по изданието Д. Кьорчев. Избр. съч. Т. 1. Литературно-философски фрагменти. С., 1933, 1 — 43.

и необходимостта", но тяхното „проявление" и „начало" е „извън време, извън място, извън каузалност и необходимост, извън познанието, извън всичко, което изпълня нашето физично битие". И Кьорчев издига своя първи философско-естетически принцип: *„търсене във временното вечното"*, като изцяло следва Фридрих Шлегел и неговата идея, че „вечният живот и невидимият мир могат да се търсят само в бога", защото в него е „въплътена цялата духовност". Той е — отбелязва Шлегел —„безсмъртността на индивидуалността, единствено безкрайната пълнота". Това е същото, което Кьорчев нарича „изначалие" на битието или „безпричинна причина" — „единствената вечна и неизменна сила в природата".

Тази „безпричинна причина" или „хубостите на Бога" според израза на Кьорчев се открива „там , където разнообразието е най-пълно с движение и живот". Този тезис е в пълно съгласие с „философията на живота" и Д. Кьорчев го допълва веднага с идеята на Шопенхауер за „естетическото съзерцание". За да се „открият" „хубостите на Бога". „не трябва да се включваме в хода на битието", а да го „съзерцаваме". Оттук нататък вече е по-лесно. И Кьорчев разгръща мисълта за „бездействието", за „спокойното съзерцание" и „отричане на физичността" като условие и път към познанието, към откриването на „Бога". *Съзерцанието* той определя като *„процес на интуитивно познание* , което по своята същност е *ирационално*, но (и това е малкият пробив в концепцията) се осъществява *все пак*" (к. а. — А. Й.) чрез „опита", чрез „съзерцание даденостите на живота".

Кьорчев отхвърля един от основните принципи на Заратустра — волята за власт, която не е „воля за живот". В неговите представи „волята за живот" е не порив към жизненост, сливане с веществения мир, а точно обратното — „жажда за смърт". Защото животът е безкрайно движение и стремейки се към смисъла и целта на това движение, ние всъщност се стремим към неизбежния край, към томителната гибел. Кьорчев отново не е оригинален. Идеята за „живот в смъртта" (Вл. Василев) се среща още у Пенчо Славейков. Тя заема средищно място и във философските възгледи на Владимир Соловьов. В „Духовните основи на живота" Соловьов иронизира родовата потребност към вечен живот : „вместо вечен живот природата ни предлага вечна смърт"[7]. Според руския философ „нищо не живее в природата, всичко само се стреми да живее и вечно умира". На въпроса, „за какво ние живеем", „каква е целта на нашия живот", Соловьов отговаря: „живеем, за да умрем". За него дори самото поставяне на въпроса е безсмислено, а думите, че „животът е цел сам по себе си", че ние „живеем заради самото живеене" са илюзорни, защото ние не откриваме никъде живота като нещо „неизменно". Там, където искаме да уловим неговия пулс, виждаме само порив или преход към нещо „друго", защото истинската неизменност и постоянство е „единствено в смъртта". „Стремейки се да живеем, ние умираме и желаейки да опознаем живота, познаваме смъртта."

---

[7] Вл. Соловьев. Духовные основы жизни. СПб. 1897, с. 12.

За разлика от Вл. Соловьов Д. Кьорчев свързва проблема за смъртта с въпросите за социалното битие на живота , за неговото „преодоляване като конкретно-исторически социално-класов живот". Пътят за това той вижда в моралното възмогване на човека, в „нравствено-духовните" основи на живота. *Социалният живот според него се е отдалечил безкрайно от природата*, той е влязъл в противоречие с нейните закони, затова и *трябва да бъде „преодолян" „днешния човек"* като рожба на този живот. Само тогава „животът ще стане низ от постоянни светли моменти. . . които напомнят природата". На тази основа — безграничната вяра в жизнеността на битието, в светлината на живота, в красотата на природата, *Кьорчев отхвърля декадентството и човека — рожба на декадентския модел на социално поведение и живеене.* Под понятието „днешен човек" Кьорчев разбира именно декадента и му противопоставя идеята си за човека като „артист", защото „самата природа е най-големият артист" със своите безкрайни превъплъщения. Затова самоусъвършенстването е възможно само чрез ненакърненото познание, което „се мъчи да реши смисъла на битието". И Кьорчев дискретно спори с философията на „чистата красота" на Вл. Соловьов. „Един неустойчив и фалшив възглед, поддържан от мнозина — пише той,— е, че ние сме най-близо до нашата душа, ако сме в олтаря на красотата или чистото изкуство." Истината според Кьорчев е в хармонизирането на нашия вътрешен мир с мира на природата и живота, с всичко „що живота ражда". „И тъй — ни красотата, ни грозното около нас са източник, за да дирим ценностите на света, а всичко — и грозното, и дребното, и красивото, и всяка шепа кал, срещната по пътя на душата".

Кьорчев не отхвърля идеята за смъртта , но я приема само като „част" от безкрайния низ на живота, като ограничителна линия, разделяща днешния от „миналия" човек. Човекът артист според него „намира във всяка временност безсмъртие", защото той е истинският творец на живота. Художникът, артистът, човекът на изкуството „се мъчи да изживее по-пълно и широко физичния живот", за да се приближи „бърже до смъртта". Но това ще бъде всъщност не безсмислената смърт на декадента, а безсмъртието на гения. Творецът, следвайки Ст. Пшибишевски, пише Кьорчев, е „оня велик художник и мислител, който изразява видимо всичко, що чувствува в душата си". Негов антипод е декадентът. Той е „болезнено явление", защото „крие по-малко душа в себе си, отколкото здравия човек". А нашето богатство е именно в здравите инстинкти.

В „Тъй рече Заратустра" Фр. Ницше прави апология на самотата, първата модерна апология на „отчуждения" човек. Родината на Заратустра, това е неговата „самота". („О, самотност! Ти моя родино, самотност"). Кьорчев приема този възглед, но влага в него по-различен смисъл от този, който изповядва Заратустра. Преодоляването на „днешния човек" е не цел, а средство за постигане на истинския живот, чийто модел е природата. Но природата не е само „пейзаж или утро", а целият свят „и хора, и небе, и история, и изкуство, и философия, и държавничество, и четиритях годишни времена". Така че *възприемането на света трябва да бъде „синтетично"*, тук не може да има отделни

отражения, отделни факти, защото природата е единна в своето многообразие. Следователно и *творецът трябва да бъде цялостен и единен в своето изкуство.* Това е основна идея на българските модернисти и тя за първи път е така *категорично* изразена от Димо Кьорчев. „Синтетичното" естетическо познание е постижимо само чрез вглъбяване в собственото „аз", в самотата на духа. Истинското състояние на творческия дух според Кьорчев е мълчанието. То е синтезът на „нашите проявления", то е начин на интуитивно познание и „изгубва своето величие щом стане даденост". То може да се осъществи само в изкуството или чрез „философските спекулации" на ума. Изкуство и философия, това са двете най-силни въплъщения на човешкия дух, в които той „постига Бога" и се слива с вездесъщата Природа. „Мълчанието — пише Кьорчев — става тогава видимо и чуто, когато се излее във „философски спекулации", „звучни песни или етични положения", които по своята същност са общочовешки, изпълняват обща „мирова потребност", а не обслужват „лични цели". Изкуството трябва да се стреми, както Природата, да бъде многообразно, да бъде цялостно и на „всякъде", да задоволява „общи нужди", а не да „обслужва на тоя или оня." „Практичният идеализъм на социалните борби — твърди Кьорчев — роди идеята за колективизъм, а чистото съзерцание на мислителя — стремежи към индивидуална свобода. Колективизъм и индивидуализъм със свойта крайна цел обаче се покриват. Те са различни средства за една цел. . ." Това *примиряване между „колективизъм" и „индивидуализъм"* е следващото естетико-философско предизвикателство към здравата крепост на индивидуализма. На тази си идея Кьорчев остава верен във всички свои модерни възгледи, отстоява я и по-късно, когато относително е скъсал с ранните си естетически представи. Но ако в критическите текстове на Кьорчев, писани по време на „Тъгите ни", все пак личи предпочитанието към „индивидуалната свобода", към „чистото съзерцание", то години след това, след грохота на войните и националната катастрофа, той вече вижда изкуството като духовно проявление на „колективната душа" на народа. Но към тази еволюция на възгледите си за изкуството Кьорчев достига след мъчително лутане във философските системи .

Когато Димо Кьорчев съзира красотата на изкуството не в „даденостите на живота", а в духовното му „постигане", „в мечтите за живот", както многократно се изразява в „Тъгите ни", той е далеч от някои свои европейски предходници. Възгледът на Оскар Уайлд за живота като „разтворител, който разяжда изкуството", е принципно чужд на нашия естет. Антипантеистичният патос на Вивиън, отрицанието на природата като „велика майка" не е спасение на изкуството. Кьорчев по-скоро следва националните традиции на естетическо мислене за връзката между изкуството и живота като задължително условие пред творческата личност. Той има всички основания да повтори след своя велик предходник Пенчо Славейков: „Всички истински художници принадлежат на една-единствена школа — живота. И пред олтаря на живота те принасят жертва рожбите на своята душа."[8]

---

[8] П. П. С л а в е й к о в. Цит. съч., с. 61.

В „Тъгите ни" Кьорчев не определя точно целите на изкуството. За него то е „чиста проява" на бога, „не удовлетворява нужди не преследва цели, не решава задачи". Но нима постигането на хармонията и единението с природата не е цел, задача или нужда, ако се изразим с определенията на Кьорчев, на изкуството? И ако природата е „най-висшето проявление на Бога", която чрез многообразието си, чрез своята хармония на безкрайността, най-ярко изразява неговата същност, то нима изкуството, което дири „целостта на душата", не следва природата?

Стремежът да разграничи изкуството от „накъсаните сенки на катадневния живот" при него битува заедно с убедеността, че художникът трябва да „съзерцава" „все пак" „даденостите на живота". И ако особеното на този въпрос той вижда в себезатварянето на творческата личност, в абсолютното усамотение в сферата на духа , в мълчанието като единствена пътека към природата, към смисъла на нещата, а не към техния видим реален образ, то още по-непонятна е неговата апология на родината като единственото място (нека напомним твърдението му, че изкуството „се явява извън време и извън място"), където е възможно истинското мълчание, „като тих, отпочиващ полет на духа."

През 1922 г. се появява статията на Кьорчев „Основните страни на художественото творчество и тяхната оценка"[9]. Досега тя е оставала незабелязана от изследователите на българския модернизъм. Но „незабелязването" ѝ рискува да затвърди една грешна представа за личността и идеите на Димо Кьорчев. Рискува да подмине най-важния момент в творчеството му — еволюцията на идеите, преодоляването на някои „погрешни" възгледи. Отпечатана непосредствено след известната повест на Елин Пелин „Земя", статията на Кьорчев разкрива променено му отношение към проблемите на изкуството и литературната критика. Тя се появява в един период от развитието на нашата литература, когато модернизмът е вече в своя апогей, когато е положено началото на основното символистично списание „Хиперион", а във „Везни" Гео Милев страстно защищава още „по-модерната" естетика — естетиката на експресионизма. Това е времето на преоценките, на прощаването с много надежди и илюзии. Пресен е споменът за националните катастрофи във войните, революционният кипеж на масите става все по-мощен, буржоазните партии се прегрупират за едно ново настъпление в името на „върховните национални интереси". Наближава девети юни, наближава септемврийският гняв на народа. А Октомврийската революция е вече факт, с който всички се съобразяват. И ако като политик Кьорчев ври и кипи в страстите на политическото ежедневие, то като литературен критик и естет привидно е твърде далеч от тях. Но само привидно. „Основните страни" е връщане към някои ранни възгледи, макар и тук да присъствуват, познати от „Тъгите ни", представи — субективното „самозатваряне" на изкуството, акцентът върху „личностното" реализиране на

---

[9] Д. К ь о р ч е в. Основните страни на художественото творчество и тяхната оценка. — Пролом, 1922, № 3.

„живота", „дълбочината на душата", „субективното" възприемане на художествената творба и т. н. Но всички те са значително уравновесени от някои нюанси в концепцията, които не са без значение за вярната представа за Димо Кьорчев като критик на модернизма и които подсказват насоките, по които върви неговият естетически завой в годините след Септемврийското въстание от 1923 г.

„Двете основни страни" на творчеството са съдържанието и формата. Д. Кьорчев отъждествява съдържанието на литературната творба с „личния живот на автора му". А „онова нещо във всяко художествено дело, което спомага вътрешният живот на художника да бъде предаден на другите, съставлява неговата форма". Интересното в случая е, че в своите „нови" теоретически разсъждения Кьорчев тръгва от познатата идеалистическа теза за вътрешното и външното в художественото творчество. Той дори прави несполучлива алюзия с Платоновата пещера на идеите, за да внуши, че „колкото е способността на човека да огрява сам със собствена светлина безкрайното платно на душата, върху което се отпечатва външният свят, т. е. възприятията, които ние имаме за него, толкова той има способността да бъде творческа натура". Творчеството в този смисъл е в способността да се покажат „нещата" такива, каквито „те минават през собствената ти душа". Душата, респ. съзнанието , Кьорчев оприличава на „покритото с мълчание и неизвестност съдържание на морското дъно". След това я представя като „едно безкрайно голямо платно", върху което се отпечатват образите на външния свят. Душата обаче не е фотографически апарат , т. е. тя не „дава точно онова, що възприема".Тя осветлява само това, „което може да види". Но от какво зависи, как и защо се осъществява тази „изборност" на душата? Както и може да се очаква, ясен отговор на тези въпроси не ще получим. Творчество и изкуство имаме тогава, когато „нещата и човеците" се показват такива, каквито те минават „през собствената ти душа". Едва ли може да се изрази по-категорично разривът между изкуство и действителност, между субективно и обективно, между психология и гносеология на творчеството. И съвсем закономерно Кьорчев определя целта на изкуството като насочване към „вътрешния човек, човека за себе си". „Светът — пише той — е ценен само дотолкова, доколкото можем да го видим пречупен или отразен в душата на творческите натури." Истинският художник дава своя „собствен портрет" независимо какво „рисува", независимо къде е насочен неговият естетически поглед. Художественото творчество е „съзнателна" или „несъзнателна" изповед, то е откриване на творческата душа. Поетът е „най-отчаяният фанатик на собствената си истина, на самия себе си". Тези примери са достатъчни, за да ни убедят, че Кьорчев се опитва да събере *в една концепция теоретическите претенции на индивидуализма и психологическата естетика в нейния неокантиански вариант.* И ако влиянието на индивидуализма е повече от очевидно, то своеобразното връщане към някои от постулатите на емпиричната естетика не трябва да изненадва. Подобно връщане откриваме неведнъж в Кьорчевите възгледи. Пак в същата статия той дебело подчертава, че естетическото познание на действителността зависи не толкова от дълбочината на чувствата, колкото от тяхната сила . В тази сила е и разлика-

та между „обикновения човек" и „човека за себе си", „вътрешния човек", т. е. твореца, художника. Но нима майката, която оплаква своя непрежалим син, не чувствува силно и дълбоко неговата гибел? И защо, предадена чрез езика на изкуството, смъртта има вече естетически характер, превръща се в естетически факт? Разбира се, Кьорчев има готов отговор. „Изкуството — пише той — не е нищо друго, освен езика, с който се предава чувството за величието, дълбочината на душата." Оттук до следващата крачка пътят не е дълъг. Щом изкуството не е нищо друго, освен езика , чрез който се изразяват чувствата , то тогава въпросът за съдържанието на художественото творение остава без значение. Кьорчев наистина бърза да напише: „Първата и най-важна страна на всяко художествено дело е неговата форма." И още: „Най-голямото значение за всяко художествено дело е неговата форма. Тя е едничкото условие, че известно нещо може да се нарече художествено." Кръгът привидно е сключен. Но само привидно. Ако действително примата на формата е всичко в изкуството, то къде остава творческата личност с нейния индивидуален живот , за която Кьорчев вече ни бе казал, че именно тя е „съдържанието на едно художествено творчество"? Но не е толкова просто да бъде уличен в противоречие нашият естет. Още повече, че сам във втората част на статията си прави опит да изглади всички противоречия. Нека видим как.

Изходната основа за примата на формата над съдържанието остава непроменена. Кьорчев дори доуточнява, че „не трябва да „смесваме" „съдържанието на едно художествено дело" с „тъй наречения материал или, както се изразяват, сюжета му". За да не изпадаме в максимализъм, нека се съгласим с това твърдение. Ще отминем снизходително и следващото, че „материалът или сюжетът е нещо съвсем без значение при създаването на художествените творения", защото е възможно наистина „душата" да „пръска светлина като слънцето върху всички предмети, до които се докосне". Метафората едва ли е от най-сполучливите, но тя насочва вниманието ни към някои твърде характерни неща. Достатъчно е да припомним, че в „Тъгите ни" Кьорчев, все още в плен на Пенчо-Славейковата естетика, не бе далеч от мисълта за „хвърлянето на мъгла" върху „нещата" и за унасянето на чувствата в един непознат свят. Сега вече подобен възглед му се струва анахроничен. В търсенето на „светлината" той като че ли забравя за своите модернистични блянове и започва да препоръчва „класическите епохи и култури". Това е поредното връщане на неговата естетика, което не е нито единственото, нито последното. Така стигаме до въпроса за оценката на художественото творчество, на който Кьорчев посвещава и тази статия. Ако в ранните си критически текстове Кьорчев е на мнение, че оценката е напълно освободена от правила и норми, че единственият критерий е субективното вживяване в изкуството, то сега напълно убедено твърди точно обратното. „*Естетическата оценка*" според него е „*примесена с едно субективно чувство*", *но това не означава, че „всяка норма и правило за естетично оценяване става невъзможна* (к. а. — А. Й.), а поради това невъзможна е

и някаква общност на мненията в художественото преценяване."[10] Позовавайки се на историческото развитие на „оценката", Кьорчев обръща внимание на обстоятелството, че „въпреки често пъти големите различия, има една постоянна и упорита тенденция към единство" на естетическите вкусове. А това го навежда на мисълта, че „има някаква еднаквост в чувството при онези, които стоят твърде високо духовно и са съдниците на художествените дела".

В „Тъгите ни" въпросът за оценката отсъствува, защото понятието за „творческа личност" изчерпва и този въпрос. В началото на 20-те години обаче в нашата литература настъпва един процес на преоценка на духовните ценности, на осмисляне на вече постигнатото от българския модернизъм. И изходната точка за тази преоценка — класическата култура, доказала *исторически* правото си на живот, не е избрана случайно от Кьорчев. Същото в една или друга степен се наблюдава при Иван Радославов и Гео Милев. За Кьорчев вече не подлежи на съмнение въпросът за връзката между изкуството и оценката му, за историческия характер на художественото произведение, за историческото битие на естетическия вкус. „Историята на изкуството — пише той — е история на неговата оценка." Но остава отново неразрешен въпросът за критериите на оценката. Според Кьорчев такъв критерий е етичният или въпросът за морала. Изкуството не трябва да „проповядва морал", но художникът „трябва да бъде морален" в най-широкия смисъл на тази дума. Въпросът за „морала" е „един от най-дълбоките и значителните при естетическите оценки". „Художествените дела на всички исторически епохи не са нищо друго, освен един непрекъснат устрем към дирене благородство и величие на душата." Ако в „Тъгите ни" Кьорчев е на мнение, че всичко, до което се докосне душата на твореца, се превръща в естетически факт, сега той твърди, че естетично е онова, което „въздига и облагородява хората", и че грозното, отвратителното се използува от изкуството само като „укор". Следователно, заключава Кьорчев, художественото произведение не може да „наранява нашите морални схващания и нужди". „Въздействието на едно художествено произведение се обуславя и от моралното значение на неговото съдържание." И ето я следващата пукнатина в концепцията за „творческата личност". Ако за изкуството „творческата личност" бе всичко, то сега се оказва че „човекът" без обществото е нищо" и „едничкият непогрешим мащаб за последните оценки и преоценки остава само животът, животът на личността и на нейната естествена среда, обществото". Това е завоя в естетическите възгледи на Кьорчев, който несъмнено е свързан с конкретната социална ситуация в страната след прекършването на модерната илюзия в огъня на войните. Ако в периода до 1912 г. българските модернисти все още са убедени в ценностното самозатваряне на твореца, в скъсването с обществените дилеми на времето, то сега подобна позиция изглежда нелогична, лишена от основания. За Кьорчев, като пръв изразител на модернизма, вече не подлежи на съмнение обсто-

---

[10] Д. К ь о р ч е в. Избр. съч. Т. 1. Литературно-философски фрагменти, с. 340.

ятелството, че „светът е велик и трябва да се живее". Идеята за „живот в смъртта" е забравена, тя е останала някъде назад, към детството на модерното съзнание. И още един паралел. В „Тъгите ни" Кьорчев убедено очертава задачите на изкуството — стремлението към бога и природата, а сега е принуден да признае, че не може да стори подобно нещо или ако го направи, то задачите ще бъдат същите, каквито има животът и природата. Така той постепенно стига и до идеята за неделимостта на съдържанието от формата в изкуството, макар да вижда в това тайна и магия . Представата му за съдържанието и формата е механична, подобна на евангелската притча за виното и меховете. В непрестанната „игра" между вкостенелостта на формата и променящото се съдържание се осъществява и смяната на литературните епохи, на школите и стиловете в изкуството. Тези верни наблюдения обаче отново са подчинени на идеята за личността и нейното значение — идея, която в последна сметка определя основната субективистична линия на Кьорчевите естетически възгледи.

В ранните си статии Д. Кьорчев защищава възгледа за изкуството като дълбоко сродена културна дейност с „клокочущия обществен живот". В лириката на Кирил Христов той оценява високо социалнонравствените внушения, изтъква образа на „поета гражданин", а не на „певеца на своя живот". Но в по-късните му критически статии именно темата за твореца като „певец на себе си" се превръща в основна критическа тема. В своите „Литературни бележки" той определя значението на К. Христов по следния начин: „най-хубавият талант у нас, защото е единственият от поетите, по които историкът на българската поезия ще може определи идеалите или безидейността на последните години."

В критическите си преценки за отделни произведения и автори Кьорчев се стреми не толкова да обясни литературните явления, колкото да ги осмисли концептуално. Неспокойна и нестройна, неговата критическа мисъл се насочва винаги към по-общи и често абстрактни естетически и културологични равнища. Интересуват го въпросите за новото и старото , за националната и общочовешката литература, за философията на творчеството. Чрез тези проблеми той преценява и развитието на родната литература, вижда в нея само онези явления, които отговарят на собствените му естетико-философски спекулации. Неговият подход към литературата е *дедуктивен*, плод на предварително сформирани естетически възгледи, подбрани с изящна лекота от не един и два чужди източника. Неслучайно още в началото на 1906 г. той издига във висш принцип релативността на „безкрайното познание". За него възгледът, че трябва да се „обяснява живота" и респ. изкуството е само „суетно желание". Истината е в „създаването" на живота, в откриването на неговите най-общи релативни принципи — „щастието, доброто, идеала и смъртта". Изкуството е един „протест против формите на живота", а не средство за разбиране на този живот. Уединяването на личността, възправянето ѝ срещу живота е един от пътищата на новото изкуство. Днешният човек според Кьорчев е лишен от индивидуалност , той е неразделна част от обществото и едва когато се откъсне от своята среда, той се усеща

„свободен" да прави „критика на живота", а не да изживява този живот. Своеобразният бунт на изкуството срещу „формите на живота", колкото и абстрактен наглед, е изпълнен и с конкретно-историческо съдържание. Както вярно отбелязва Георги Цанев, в първите две десетилетия на века увлечението по идеите на Фр. Ницше е увлечение преди всичко по нихилистичния патос на Заратустра спрямо „фалшивите добродетели на буржоазното общество", по „изобличителните му мисли против буржоазната държава"[11]. Такова противопоставяне можем да доловим в текстовете и на Кьорчев. Особено характерна в това отношение е статията „Едно ново изискване в литературата", която излиза през 1906 г. в списание „Наш живот".

В тази статия Кьорчев се опитва да осмисли движението на националната художествена мисъл от „наивната", както той я нарича, литература на „идеала" към „новата" литература, която сама ще бъде „живот", а не сляпо следване на „формите на живота". Литературата на „идеала", „наивната" литература, се развива „паралелно с другите явления на живота". Тя е израз на един „не тъй сложен" обществен строеж, на един спокоен, равен, безбурен обществен живот, който сам поражда „илюзийката", че може да се създаде идеал, т. е. „нещо трайно, чисто, което ще задоволява винаги, ще бъде фиксирано за всички". Кьорчев характеризира подобна литература като „измама", която тепърва ще се осъзнава от българската интелигенция. Търсенето на „идеала" е празно „лутане", „несбъднато желание", защото новото време е време на безвъзвратно крушение на старите идеали. „Старата" литература обаче „спекулира над традициите на народа", взема отделни мотиви от тези традиции, опитвайки се да „оправдава нови замисли, нови идеи". По този начин животът се поставя в „рамки", чувствата се оказват „тесни", те не могат да обхванат целия живот с неговата безкрайна неповторимост и разнообразие. „Старата" литература Кьорчев нарича „национална", тъй като тя „протестира против формите на живота", но „не разбира този живот". Тя носи повече „материал за историята на живота. . . отколкото материал за историята на мисълта". Стреми се да обособи националното самочувствие, да служи на народа, но не и на културата. Кьорчев е принуден да признае художествеността на тази литература, но отрича общохуманитарния ѝ смисъл. Националната литература е възможна и „достъпна за всички народи", тя е първото стъпало на изкуството, което е необходимо дотолкова, доколкото изпълнява определени обществостроителни задачи, създава „чертите на колективността". Кьорчев не отрича, че подобна литература може да изрази „общочовешки замисли и идеи", но това е възможно само при „откъсване от духа на нацията", т. е. в разрез с основната цел и насоченост на изкуството.

По-нататък ще видим как Кьорчев изпада в противоречие с тези свои мисли , нещо, което се случва твърде често с него. В началото на българския модернизъм стои идеята за откъсване на литературата от „националната почва", от национално-обществените проблеми,

---

11 Г. Цанев. На прелома между две столетия. — В: Г. Цанев. Избрани съчинения в три тома. Т. 3. С., 1975, с. 125.

които тя разработва. За Кьорчев тази проблематика е наивна, тя въздействува само на чувствата, не и на мисълта. Затова и той издига призив за „друго творчество", което да „реагира повече на мисълта, отколкото на чувствата". То ще бъде „повече философско, по-малко художествено"[12]. А ето как си представя това творчество нашият естет: „То носи модели на нов живот, съчетава най-далечните искания на бъдещето, спокойно отрича и гради — и бива понякога неправдоподобно, доколкото въз основа на далечни идеали представя непознат 'живот-действителност, живот-възможност."

Но ето го и първото противоречие. Отрекъл веднъж литературата, която търси идеали, Кьорчев издига също идеал — за „най-далечните искания на бъдещето". На по-прав път е, когато изисква по-голяма дълбочина в проследяването битието на героя, скъсване с „повърхността" на действителността и вярва, че „идеите трябва да реформират живота". „А идеите у писателя — пише той — трябва да се градят върху дадености и действителност частички живот, които ни се дават за анализ." И вече вярно се насочва към основната си теза: „Да намерим елементите на обществения живот и върху тях или в тяхната среда да търсим нови обществени ценности, е едно от изискванията в новата литература. Тия елементи не са личността, семейството, държавата, нашите съчовеци, а отношенията им едно към друго. Новото творчество според Кьорчев цели не проследяването на живота, на обществените борби и противоречия, както това прави националната литература, а „могъща критика на този „живот" и изграждане на „модел" за една „нова култура".

В последната част на своята статия Кьорчев отхвърля старата позитивистична философия и метафизика и приветствува ония „служители на голата интуиция", които единствени са в състояние да „преценят исканията на новото време и да го преодолеят".

От всички тези наистина пообъркани размисли се налага впечатлението, че нашият критик прехвърля върху старата литература недоволството си от новото общество, че *отрицанието*, което прави на *националната литература* в името на новите идеи и идеали, *е отрицание по-скоро на съвременния обществен строй*, който не е в състояние да задоволи жадната за нов духовен живот човешка душа. Чрез това си значение статията „Едно ново изискване в литературата" поставя началото на един процес на преоценка на дотогавашните литературно-художествени стойности, тя е преходът от общата философско-идейна и етична борба срещу „старата" литература към „литературно-художественото основание" на българския модернизъм[13].

Тази борба започва с откриване на фронт срещу „крепостта" „Мисъл". Димо Кьорчев се противопоставя на индивидуалистичната естетика и по същество защищава реалистичното изкуство, което отразява колективния живот, животът на обществения организъм. Оттук и изводът, който той прави в ранните си статии: „Всичко индиви-

---

[12] В случая с понятието „художественост" Д. Кьорчев означава битописателството и натуралистичността на изображението.

[13] Ив. Радославов. Българска литература. С., 1935, с. 181.

дуално ще умре, ще загине, а обществото ще живее." Първата „жертва" на кръстоносния поход срещу „Мисъл" е Пейо Яворов. Кьорчев не може да приеме индивидуализма на Яворов, който не е „воля за живот", а декадентско „безволие", „отчаяние и песимизъм". За него „душата на поета" е „индивидуализирана до крайност и докарана до кръстопът". Той обяснява това състояние с „гнета на средата, на живота". Защото според него „само онова е поетично, което покрай своето конкретно значение създава маса други предчувствия и представления". А у Яворов такива символи , такива „предчувствия и представления" няма, неговата поезия се е самозатворила в песимистичното отношение към света и това я обезценява, прави я „невярна" спрямо живота . А „достойнството на модерния художник и певец е да долавя и създава най-прекрасното от действителността", а не „скърбите" на живота. „Изкуството — пише Кьорчев — се развива, следователно трябва да следиш прогреса, да крачиш след него, да предчувствуваш благата, които той носи, да любиш живота, да го вярваш, да живееш." Той съжалява за погубената от Яворов „жизнена сила", която е причина за „пустотата" на новата му поезия. Същевременно е наясно, че животът е непрестанна „дисхармония между желанията и стремежите на обществото с тия на личността". Но истинският творец преодолява тази дисхармония и търси идеал за прекрасното в действителността.

Две години по-късно Кьорчев насочва своята критика и срещу Пенчо Славейков. В рецензия за „Песните" на Трифон Кунев той стоварва най-тежкото обвинение към кръга „Мисъл": „На хората от „Мисъл" липсва ум да разграничат индивидуализма, на който мислят, че са жреци, от метафизическия монизъм, който несъзнателно прокарват из своите бележки." А това според Кьорчев се дължи на липсата на „културност в нашите писатели и поети", на „издигнато самосъзнание". За тях не съществуват „ценностите на нашето аз" и поради това те са чужди на общия духовен развой на българската и световната култура и литература. И Кьорчев прави извода, който по-късно е цитиран многократно от Иван Радославов: „*Досега у нас е нямало литература*" (к. а. — А. Й.). Наистина тежка присъда, произнесена с дързост, на каквато е способна само младостта. Тази критическа откровеност е импонирала на младите писатели и поети. Тя извиква възхищението на Иван Радославов и Теодор Траянов.

В „Бележки" върху XVI годишнина на списание „Мисъл" Кьорчев съсредоточава вниманието върху Пенчо-Славейковата статия „Българската поезия, преди и сега". Още в началото той посочва: „разбиранията на г. Славейкова са чисто субективни и няма съпоставяне творенията на нашите поети с времето, когато са се явявали." Този ясен намек за антиисторичността на Славейковия подход към българската поезия завършва с убеждението, че първата половина от статията „не е тъй интересна". Кьорчев е подразнен от твърдението на Славейков, че у нас няма интелигенция и обвинява поета, че не познава добре живота. „Навременна или не — пише той — ние имаме интелигенция". Но тя трябва да се възпитава, а не да се „изучава". Затова и прословутият повик на П. П. Славейков за „извоюване човека в бълга-

рина" е „куха и глупава" фраза, която „не посочва нищо и може да се каже от всеки сгушен и самотен недоволник". Вземайки повод от Славейковите размисли за съвремието, което „има сметка" да бъде забравено, като „една незначителна преходна страница в историята", Кьорчев отново се връща на познатата мисъл за наивната литература и новата поезия с нейните нови изисквания . „Наивността — пише той — отмина и човек става съзнателен; идеалът днес за него не е прозрачна сянка в далечна обител, под която човек би слушал как тишината бележи отминаването на времето; идеалът не е вече очакване, а преживяване, стремеж да хармонизираш идеята на времето с индивидуалните искания и премахнеш романтичний трагизъм на духа, с който личността по-рано се мъчеше да подчини света на себе си — жаждата е за лични мъки, които не се локализират по време и място, а откъснати градят пълната генерализация на душата, в чиято общност все пак намираме минорни еха от болките на деня."[14]

Припомним ли как Кьорчев критикува Яворов за неговите „лични мъки", ще стане ясна и водоразделната линия в неговата концепция за „старите" и „новите" поети. Последните също могат да „жадуват" за „лични мъки", но тази жажда не трябва да се „локализира по време и място", а да бъде вън от реалната действителност. П. П. Славейков подобно на Яворов от тази гледна точка е поет, който „не успя да запази самоличността си", т. е. да се самозатвори във виденията на собственото си съзнание и поради това е „потърсил „българина".

Дълбоко прав е Кьорчев, когато пише: „Поетът не намери човека в българина, защото бе рано за такова търсене. То бе времето, когато всички си приличахме и цялата ни отличителност бе скрита в някаква етнографическа специфичност." На тази специфичност Кьорчев противопоставя идеята за твореца като самотник , скъсал с катадневния бит по „ъглите на градските мегдани". И макар преди това да е твърдял, че художникът не трябва да се локализира по време и място, то сега е убеден, че самотността, уединението на твореца не означава бягство от живота, а само „друга вселена, в която шумът от борбите е много по-голям от тоя на земята". Този шум идва от „постоянната дружба на поета с целия свят", с общата „мирова душа". Наистина каква парадоксалност на мисълта!

От една страна, Кьорчев е убеден, че „откъсването" от живота на обществото е предопределената съдба на истинския художник, а, от друга, още по-убедено вярва, че именно чрез това откъсване най-ярко се възприема животът като духовно тайнство. Противоречието обаче е привидно. Кьорчев отново остава пленник на идеята за личностното битие на твореца, за „самоличността", която той трябва да изрази в творчеството си. Постигне ли нея това би означавало, че е постигнал и „самоличността" на обществото. „Самотността — твърди Кьорчев, — неизбежна за великия, е най-сигурното средство, за да изрази той пълнотата на особеностите в дадена епоха ".

Кьорчев осъжда Славейков на забрава, защото поетът „повече е умувал в своята лирика", а по-малко е „живял". Подтикът за подоб-

---

[14] Д. К ь о р ч е в, Литературни бележки. — Наш живот, 1907, № 6, с. 51.

на присъда е в обстоятелството, че „нашият живот не е сбрал силите си още, та личността, която го изживява и става носителка на идеи, да крие в себе си причините на тия идеи". Отново се сключва познатият естетически кръг. Причините за идеите според Кьорчев са не в живота, в действителността, а в личността, в „душата на художника". Обратния път следва П. П. Славейков, който търси тези причини в действителността, а едва след това „умува" върху тях в своето творчество. Затова и творчеството му е лишено от „вътрешен живот", от „лични изживявания", а е „вшито" от идеали, „отмъкнати от багажа на ума".

От същата позиция Кьорчев открито критикува и творчеството на Петко Тодоров. В „Българска литература" Ив. Радославов пространно цитира мнението на Кьорчев за Петко-Тодоровите идилии: „Нашето мнение — пише Кьорчев — за П. Ю. Тодоров е лошо. *Модерен поет, символист* (к. а. — А. Й.) и т. н., и т. н. са прикачени думи на човек, малко умен и плитко хитър; ако тия две качества бяха потребни, за да стане човек поет в България, всички хитри жени биха станали писателки." В творчеството на П. Ю. Тодоров според Кьорчев не личи „нито душа, нито живот", а само „умувание" на автора, само „усвоени и заучени възгледи върху живота".

Когато Кьорчев критикува творците от „Мисъл", той не отрича изцяло тяхното значение за развитието на националната ни литература и култура. По-скоро търси онези моменти, които трябва да бъдат преодоляни, за да се дойде до „новото движение". Той е враг на застоя. Постигнатото не го задоволява не защото не е ценно само по себе си, а защото е вече „изчерпано", завършило своята духовна мисия. Статията на Кьорчев „Из миналото" е продължение на неговите „Литературни бележки". В нея обект на внимание е книгата на д-р К. Кръстев „Млади и стари". Разлика между „младите" и „старите" според Кьорчев не съществува. Опитът на д-р Кръстев да направи подобно разграничение е „наивност", защото „ние страдаме от ужасния атавизъм да подновяваме старото, без да имаме онова боево съзнание, готово на широки и смели отрицания". „Новото" ще бъде истинско, когато с един „замах" отрече всичко завещано от предходниците. Но за да стане това, българският творец трябва да бъде скептично настроен и спрямо миналото, да отрича „националната художествена оскъдност", да живее в „мира на виденията, в тишината на далечни, засенени покои и с мирните лутания в един отвъдмиров свят". Но ето, че в същата статия Кьорчев отново се уплита в поредното неизбежно противоречие. „Мирът на виденията", колкото и примамлив, колкото и достоен за творческа любов, все пак трябва да се яви като краен резултат на един духовен процес. А този процес изисква *синтез* между творческия дух на миналото, настоящето и догадките на бъдещето, което е само елемент в развитието на художественото съзнание и за да бъде постигнато, трябва да се осмисли и цялото минало, което то наследява. Синтезът трябва да обхване според него всички равнища на националния духовен живот. Чрез него литературата ни трябва да се противопостави на разпокъсаността, на безидейността на предходниците, на отделните групи, всяка от които живее с мисълта, че

тя е най-висшият изразител на националното изкуство. За да се постигне подобна *цялостност* в отношението към света, към живота, е необходимо да „ се погледне през националната ни особеност и условия". И Кьорчев произнася гневна тирада срещу нашите писатели, които израстват на Запад, а после се превръщат в „гости у нас" , които „наивно искаха да насаждат новостите у нас". Подобно отношение към нашата литература, което е станало „модно", е всъщност „смешно". Не привнасяне на чужди художествени идеи, образи, теми и проблеми трябват на българската литература, а осмисляне чрез тези идеи на конкретната национална проблематика, на българския обществен и духовен живот. „Художникът — твърди Кьорчев — ще стане национален, ще чувствува себе си син на тази земя и ще ни предаде всички свои разговори с нашето небе, с нашите цветя, с тайните на нашата нощ. Тогава всичко ще се одухотвори и няма да се чувствува самотно. *Поетът ще бъде народен — и колкото по-национален, толкова по-общочовешки*" (к. а. — А. Й.). Това е ключова мисъл в литературнокритическите възгледи на Димо Кьорчев. И никак не е странно, че той издига повик за „тръгване от народната песен". Като изтънчен естет той има забележки спрямо художествеността на народната песен, но я обожава за нейното основно качество — възможността да съедини в себе си народното историческо време, да бъде еманация на един цялостен, завършен в себе си духовен живот и бит. Точно тази *завършеност* той не съзира в творчеството на хората около „Мисъл".

До ясното осъзнаване на идеята за необходимостта от национален синтез в литературата нашите модернисти стигат твърде късно — едва когато конкретната социално-историческа действителност започва да руши техните илюзорни кули на духовна усамотеност и презрение към света на „улицата". Но тази идея е жива в техните ранни естетически възгледи и ако тя още тогава не се налага като водеща и основна, то причините за това са много и различни. От една страна, тук си казва думата своеобразието на конкретния национален живот в началото на века, когато взорът на нацията е насочен към западноевропейския социокултурен модел. От друга — влиянието, което оказва върху нашата модерна интелигенция западноевропейската и руската литература. От трета — покоряващото въздействие на кръга „Мисъл" и неговото списание, което е трудно да бъде преодоляно с „един замах". А отношението на д-р Кръстев и Славейков към традицията, към проблемите на националната специфика на изкуството е също противоречиво, допълнително усложнено и от опитът на Яворов и П. Ю. Тодоров да положат основите на нови тенденции.

В началото на 20-те години Кьорчев се опитва да направи *цялостна преоценка на стореното от българския модернизъм* през напрегнатите години на естетически и литературноисторически борби, на спорове за наследството и новаторството. В писмо до госпожа Я. С. Б. той възразява на тези, които наричат Вазов „представител на миналото". Защото едва сега, след войните и безсмислието на индивидуалистичната утопия за абсолютната самота на творческата личност идва времето на реализма . В това писмо на Кьорчев има много спотаена болка по пропилени напразно духовни усилия, по погубената младост на „новите школи" в нашата литература, заети безкритично от Запад.

„Литературната доктрина на нашите модернисти — пише той — е съвсем кратка. Тя обхваща всичката нервност на отрицанието и безпомощното бленуване на хората, които сънливи и безволни, колебаят се на границата между деня и нощта." Тези години между „деня и нощта" са донесли само „измами и разочарования, които похабиха толкова големи дарби от нашата среда"[15]. Останал над промените и „превратностите", незасегнат от тях, Вазов е писателят, който „трябва да бъде сметнат като съвест на нацията". Защото той е съумял да съхрани националната традиция, нацисналната душевност в своите произведения.

Когато Димо Кьорчев пише недовършената си критическа студия върху творчеството на Захари Стоянов, Иван Вазов и Пенчо Славейков, той прави уговорката, че ще се стреми да „обхване народния, националния характер" на творби като „Записки по българските въстания", „Под игото" и „Кървава песен". Стоян Илиев справедливо оценява тази студия като най-значителното критическо произведение на Кьорчев[16], но същевременно „затваря" нейното възприемане единствено в границите на идеята за „интуитивната дейност на художника". Вярно е, че този възглед присъствува в студията. В определен смисъл тя е написана, за да потвърди, че само когато изкуството е интуитивно, антирационалистично може най-пълно да изяви себе си. „Записките" са най-типичният пример в това отношение, защото са написани от човек, който не е познавал хладния мрак на академичните аудитории, където властвува рационализмът, присушаващ в зародиш живите корени на творческата личност, първичността, естествеността, животворството на битието. По-съществено в случая е, че тук Кьорчев се опитва да оцени и приеме онова творчество, което е израз не само на личната и субективна творческа нагласа, но и на народната нравствена философия. Според него „Кървава песен" на П. П. Славейков няма никаква естетическа стойност, защото е лишена от „всяка непосредствена, художествена изсбретателност". Поетът е преработил живота в „понятия и идеи", но те действуват само на ума , не и на чувствата . Този ум решително пречи в творчеството. П. П. Славейков е „човек, който знае, но който не може". Дисциплиниран ум с желязна воля в търсенето на изкуството, той се стреми да постигне своя индивидуална характерност, но липсата на чувство превръща този стремеж в имитация . Опитът му да „внесе символи" е пречка за разбиране на поемата, защото в нея „дълбокия поетичен смисъл" е подменен с „думи, образи, откъснати един от друг, една празна декламация, неясна, мъглива, която бива спасена от пълно пренебрежение поради строгия и издържан стих".

Според Кьорчев в „Кървава песен" преобладава направата, формотворчеството, техниката, но това е ненужно, защото „дълбоката мисъл, дълбокото чувство" сами си избират формите , които трябва да се родят напълно естествено. А Славейков само „наблюдава и раз-

---

[15] Д. К ь о р ч е в. Из моите писма. — В: Д. К ь о р ч е в. Избр. съч. Т. 1, 392 — 395.

[16] С т. И л и е в. Пътищата на българските символисти. С., 1981, с. 77.

мишлява", той е мъж с наведена глава, която непосредствено „дири", „с очи блуждае и незабелязано заема позата на човек, подтиснат от размишления". Но „умът без сърцето е мотор без каиш, който трака без да свърши нещо полезно". Това отчуждава „Кървава песен" от „народния усет", „облича я в стила и формите на една тежка, почти догматична литература".

Противоположен като тип писател на Славейков е Захари Стоянов. Противоположен като творческа същност, като естетическо съзнание. В неговите творби отсъствуват напъните на ума, които превръщат изкуството във „формотворчество". „Красивото — отбелязва Кьорчев — иде съвсем естествено, като внезапно изскача. . ." З. Стоянов описва действителността така, както я виждат неговите очи, твори „свободно". Той принадлежи на самия живот, следва неговия ход, затова и вдъхновението му е „бодро, силно, оригинално, необвързано с никакви условности". А отсъствието на академично образование е „много спомогнало у него да прояви непосредствеността в своя стил и език". На „разумния" начин на творчество Кьорчев противопоставя интуитивизма на З. Стоянов, неговата „чувственост", защото „разказът на писателя трябва да се харесва, да предава всичко вярно и точно и да вълнува сърцето. . . Разказът, прочие, трябва да излиза от сърцето на автора и да отива към сърцето на читателя". Точно такива са „Записките" и затова те „имат цената на една революционна литература". Тяхната оригиналност е не само на равнището на стила и интуитивното възприемане на света, но преди всичко във „възвърнатата почит" към народа. „Той — пише Кьорчев — посочи, че народът, народната воля, съществуват като сили, които винаги се проявяват, щом някой иска да ги пренебрегне." Страданието и болката, които са постоянна тема в модерната поезия присъствуват и в „Записките". Но тук те изразяват екзистенциалната ситуация не на отделната личност, а „общите страдания" на народа. Драматизмът на тази творба според Кьорчев е „не в лицата", а във „всички взети заедно — в народа". Следвайки този възглед, Кьорчев стига и до *идеята за изкуството като „вярно отражение на епохата, на дарбите, на чувствата и разбиранията ѝ"*. Но това вярно отражение може да се постигне само от „талантливи творчески личности", които са чужди на „всякакъв ред и школа". Авторът на „Записките" е освободен от литературните догми, той се учи от живота и различава хората според особеностите на „характерите, които той вижда и възпроизвежда". В този смисъл той е един самотник в българската литература, защото дори и Вазов следва каноните на определена школа , макар и да е успял да развие дарбата си „като я направлява по собствен вкус".

До сходни заключения за националната литература в определен момент стигат и критици като Ив. Радославов и Гео Милев. И не е толкова важно кой пръв ги изрича и написва. Важен е самият преход, възвръщането към идеята за народностния характер на творчеството. Преоценката, която Кьорчев прави на своите възгледи чрез идеята за единството между личността и народностния характер на изкуството, разкрива положителните аспекти в неговия творчески път. С тази преоценка той остава и в съзнанието на следващите поколения като

един от първите изразители на богатата като проблематика и идеи литературна практика на българските модернисти. А конкретните му и верни критически наблюдения върху творчеството на Кирил Христов, Иван Вазов, Захари Стоянов, Пенчо Славейков и редица други писатели и поети значително приглушават естетическите крайности на неговата „личностна философия" и модернистичната му амбиция да види истинското изкуство „без време и място".

Цветанка Атанасова

ОТНОШЕНИЕТО НА БЪЛГАРСКИТЕ СИМВОЛИСТИ КЪМ ТЕХНИТЕ ПРЕДШЕСТВЕНИЦИ

В статията „Делото на българския символизъм"[1], представляваща един вид равносметка, Иван Радославов пише: „Но най-големи укори е събрал през две десетки години българският символизъм за отношението му към традицията." Трябва да добавим: не само през двете десетки години на неговото съществуване, но и дълги години след това, до ден днешен едно от най-сериозните обвинения срещу символистичното направление у нас е свързано с пренебрежителното му отношение към предшествениците. Както при кръга „Мисъл", така и при символистите антитрадиционализмът е характерна особеност. До появата на кръжока „Мисъл" българската литература почти не познава демонстративното отрицание на духовното наследство. Истина е, че Иван Вазов трябва да отстоява поетическото си верую при откритата съпротива на Петко Рачов Славейков, но този „спор" между поколенията е нищо в сравнение с войнственото, безпощадно и безцеремонно поведение на младия Славейков спрямо „старите" и най-вече спрямо Вазов. Още в началото на своето развитие, преди да е създала здрави традиции, новобългарската литература трябва да изживее тяхното отрицание. То се ражда паралелно с нейното самоосъзнаване, с появата на естетически програми и школи. Съпътствува възникването у нас на първото литературно сдружение, на първото групиране на творци в името на определени философски и художествени възгледи.

След четиримата от „Мисъл" на литературната сцена излизат българските символисти — второто творческо обединение, втората програмна група в нашата литература. И отново — отрицание на предходниците, и то преди всичко на най-близките по време. Това е второто естетическо отрицание в българската литература, второто категорично отграничаване от традицията в името на нова естетика и поетика, на ново художествено направление. В литературата ни вече се оформя онази динамика в развитието, онази смяна на направленията и теченията, при която съществена роля играе противопоставянето, антитезата. И макар българската литература да не познава класическата завършеност и цялостност на художествените направления, характерна за по-развитите литератури, тя изживява драматичните

---

[1] Ив. Радославов. Делото на българския символизъм. — Хиперион, VII, 1928, №5 — 6.

Литература, общество, идеи. София, 1986

стълпотворения при смяната на едно направление с друго в не по-малка степен, отколкото чуждите литератури с „класически" тип на развитие. Така например, характеризирайки естетиката и поетиката на четиримата от „Мисъл", ние не можем категорично да кажем дали имаме реализъм, романтизъм или неоромантизъм — налице са елементи и от трите. Но във всеки случай в развоя на българската литература делото на кръга „Мисъл" придобива стойност на направление. И може би вместо да се силим да му прикачим някакъв етикет, извлечен от историята на европейските литератури, би било по-целесъобразно да го приемем просто като *направлението „Мисъл"* или само *кръга „Мисъл"* (както досега), ако в това название вложим съзнанието за идейно-художествено направление. Така че противоречието между кръга „Мисъл" и българския символизъм има характера на противоречие между две литературни направления. Борбата на нашите символисти срещу установената традиция, и по-специално срещу естетическата крепост на „Мисъл", е необходима от гледище на литературното развитие, в което всяко ново явление възниква като своего рода антитеза на предходното.

Но освен като закономерно за литературния процес явление, отрицанието на родната традиция при българския символизъм, както и при кръга „Мисъл", може да бъде видяно и в друг план. То е подчинено на тенденцията към „европеизиране", която, силно изявена още при Кръстев, Славейков, Яворов и Тодоров, по времето на символизма вече взема превес над противодействуващата й тенденция към родното.

Същевременно антитрадиционализмът и космополитизмът, характерни за българския символизъм, са типични за самото направление. Те са белези на модернизма, взет като цяло. Наблюдават се в разнообразните му проявления в различните европейски литератури. Конкретно при символистичното направление изключение до известна степен са руският и полският символизъм, чиято поява е свързана с изострено чувство за коренотърсачество, с възкресяване и преосмисляне на националното художествено наследство и на националната философска и религиозна мисъл. В този план българският символизъм се родее повече с френския, от който е най-силно повлиян.

Трябва да отбележим, че отношението на критиците и теоретиците на българския символизъм към нашето литературно наследство в повечето случаи противоречи на теоретическите им схващания за ролята на литературната традиция. Така например Ив. Радославов, комуто принадлежат едни от най-трезвите и разумни разсъждения за традицията и приемствеността в литературата, е твърде скептично, дори на моменти нихилистично настроен към своите предци. Същевременно Гео Милев, който най-остро се бунтува срещу „традицията на националното, съвременното и популярното", в литературно-критическите си статии, общо взето, е толерантен и справедлив към българските писатели. Разбира се, и той не е застрахован от крайности в оценките, но в сравнение с другите критици на българския модернизъм ни е завещал относително най-приемливата схема на художествените ценности в нашата литература.

Димо Кьорчев, който пръв в естетическата сфера разчиства полето за представителите на „Млада България", не се е занимавал теоретически с проблема традиция — новаторство. Но по отделни негови изказвания може да се заключи, че той е за отрицанието, за бунта в изкуството. „Да се делят на стари и млади нашите писатели е наивност, защото ние страдаме от ужасния атавизъм да подновяваме старото, без да имаме онова боево съзнание, готово на широки и смели отрицания" — пише той по повод на д-р Кръстевите „Млади и стари"[2]. В същата статия („Из миналото"), притежаваща програмен характер, критикът пледира за по-голяма дързост от страна на идващите творци: „Тия, които първи се отръгнат от развитието на днешната литература и отрекат правото ѝ да върви, тия, които първи издумат: у нас досега няма художествена литература, ще бъдат първите художници и поети."[3]

Тези изказвания на Кьорчев са напълно естествени, като се има предвид пионерската мисия на критика — той и Симеон Радев, единият от „Наш живот", а другият от „Художник", първи оглавяват борбата на най-младите срещу „диктатурата" на „Мисъл". От друга страна, има нещо парадоксално (поне на пръв поглед) във факта, че критикът, който най-страстно воюва срещу чуждото и радее за самобитна българска литература, същевременно не храни особена почит към категории като „традиция" и „приемственост". Но този парадокс е привиден. От определена гледна точка той може да се окаже нормално и закономерно явление. Съзнанието за необходимостта от зачитане на традицията, както ни учи Т. С. Елиът, е синоним на зрелостта на един писател, то е в основата на неговото критическо (и самокритическо, разбира се) отношение към творчеството. Същото е валидно и за дадена литература. Осмисленото присъствие на традицията в текущия литературен живот е присъщо на развитите литератури от по-нов тип, в които преобладава съзнателният, „сантименталният" (според названието на Шилер) творец. Нашата литература от началото на века е все още млада и в преобладаващата си част „наивна". Пенчо Славейков и неговите съратници от „Мисъл" извършват първия пробив по посока на самоосъзнаването на българската литература, на развиване на критическо-художествено мислене у българския писател. Оттам насетне типът на писателя-критик, на съзнателния творец, на „художника" (както го наричат д-р Кръстев и П. П. Славейков) ще набира все по-голямо надмощие над „наивните", над природните таланти. Но този процес, който у нас в сравнение с други литератури протича много по-бързо, все пак изисква време. Той продължава и днес. Д. Кьорчев — една изключително противоречива личност — е всъщност типичен представител на българската литература от началото на века с нейните вътрешни конфликти, плод на едновременното действие на противоположни тенденции. Той е въплътил в себе си антагонизма между „наивното" състояние на нашата литература и стремежа и да излезе от него, както и сблъсъка между

---

[2] Д. К ь о р ч е в. Избр. съч. Т. 1. С., 1933, с. 273.
[3] Пак там, с. 262.

тежнението към самобитното и тежнението към европейското. Сам критик, философ, мислител, т. е. според характера на заниманията си „съзнателен" творец, Кьорчев по своята нагласа и предпочитания принадлежи към „наивното" начало в нашата литература. Това е едно от основните противоречия в неговата фигура на литератор и културен деец, от което тръгват и много други. Незаинтересованост та на Кьорчев от традицията е характерна за по-голямата част от тогавашните ни писатели. Тя е белег на младостта на литературата ни, на културата ни. Опонентът на Кръстев и Славейков е изразител и защитник на „наивното" в българската литература. В този план трябва да бъде обяснено предпочитанието му към природни дарования като Захари Стоянов и Елин Пелин и неприязънта му към Пенчо Славейков.

Но може да се възрази: авторът на „Кървава песен" и неговите събратя от „Мисъл", които ратуват за високо творческо самосъзнание и в голяма степен го притежават, също недолюбват литературното наследство. Това противоречие, както и редица други у създателя на „Сън за щастие", е още един израз на младостта и противоречивостта на нашата литература, изобщо на нашата култура, на нейното „форсирано" според думите на д-р Кръстев развитие, при което отделните етапи се наслагват и преплитат. И Пенчо Славейков, и Димо Кьорчев, и Антон Страшимиров, както и редица други писатели от началото на века, не са някакво изключение на фона на българската литература, а съвсем типични явления. Това е преобладаващият тип на българския писател, на българския интелигент от онова време. Техните противоречия са противоречия на българската литература и култура, на целия ни обществен живот след Освобождението.

В системата от художествени възгледи на Радославов за разлика от Кьорчев проблемът за литературната традиция не само заема съществено място, но намира вярно и правдиво разрешение. Неговите изказвания за ролята на литературното наследство и за приемствеността в литературата са напълно приемливи и днес; те съвпадат с марксисткото становище по този важен въпрос. „Литературните периоди не са нищо друго освен приемственост и последователност в промяната на духа на епохите, които се редуват" — четем в неговата история на българската литература[4]. „Без общуване с традицията — пише критикът на „Хиперион" — никога не може да се създаде нещо голямо и трайно, нещо не само надминаващо създаденото в миналото, но и достигащо го със своите качества и достойнства. Традицията не е сбор от мъртви, книжни наслоения, а жизнено начало, което е необходимо при всяка постепенност и приемственост."[5] Тези редове, излезли изпод перото на един от най-хулените и непризнати критици в историята на нашата литература, са достойни за всеки съвременен наръчник по литературна теория. Те обаче биха изненадали всеки, който познава войнствения характер на ранните литературнокритически изяви на Радославов. В неговите статии и рецензии с манифестен характер от периода 1912 — 1915 г. надделява отрицанието на дото-

[4] Ив. Радославов. Българска литература (1880 — 1930). С., 1947, с. 8.
[5] Пак там, с. 9.

гавашното ни литературно наследство. Това противоречие между литературнотеоретически схващания и критическа практика може да бъде лесно обяснено: годините непосредствено преди Първата световна война бележат възхода на младата литературна смяна, те са времето, когато се утвърждават поетите от „Млада България". А както е добре известно, в историята на изкуството всяко направление идва най-напред като отрицание и бунт.

Своего рода самооправдание и застраховка за въпросното противоречие се съдържа и в схващането на Радославов за характера на литературното ни развитие. След като в началните страници на „Българска литература" е изложил възгледите си за приемствеността и традицията (за които вече стана дума), авторът се опитва да очертае спецификата на литературния процес у нас. Според него в българската литература няма тази „постепенност и последователност", както в другите литератури. Причината: „домашната традиция е първом твърде малка, за да бъде задължителна за приемниците на едно ново поколение", а външните влияния са твърде силни[6]. Излиза, че казаното за традицията и приемствеността се отнася за литератури с „класически" тип на развитие, но не е напълно приложимо към нашата, тъй като тя представлява отклонение от познатия вече модел. При тази своеобразност на литературния процес у нас парадоксите се превръщат в нещо характерно: домашната традиция се отхвърля не защото обременява твореца със своето богатство, а тъкмо обратното — защото е бедна, защото не може да го подхрани достатъчно.

В това наблюдение на Радославов има нещо много точно и проникновено. Във всеки случай от констатацията, че родното литературно наследство е скромно и недостатъчно като школа за творци с големи амбиции, каквито са българските символисти, не следва, че то трябва да бъде пренебрегвано и че към него можем да се отнасяме грандомански и нихилистично, както се получава понякога при представителите на „Млада България".

В литературната ни история се е наложила представата, че българските символисти отхвърлят сътвореното преди тях. А всъщност, ако човек надникне по-детайлно във фактите, вижда, че това не е съвсем така. Мнението за българския символизъм като отрицател на литературното наследство е твърде общо и най-малкото се нуждае от редица уговорки и уточнения. Безспорно отрицание има, но то не е поголовно — отричат се само някои явления в дотогавашното развитие на българската литература. Противопоставяне на дотогавашните художествени норми и възгледи също е налице — но то има определена насоченост. Ако представителите на „Млада България" са проявили дързост и бунт, те са насочени изключително спрямо кръга „Мисъл". Ако нещо в българската литература е било пренебрегнато, неоценено и дори охулено от някои наши символисти, това е делото на четиримата от „Мисъл". И то като че ли не толкова широката културнопросветна програма за „европеизиране" на българската литература,

---

[6] Пак там, 14 — 15.

колкото художественото творчество на П. П. Славейков, П. Ю. Тодоров и П. К. Яворов и литературнокритическите студии на д-р Кръстев. Дори и тук са нужни уточнения: отрицанието на кръга „Мисъл" като цяло и на отделните му представители е особено силно през втората половина от първото десетилетие на века, когато се заражда българският символизъм. То е особено остро в статиите на Д. Кьорчев и А. Страшимиров, печатани във втората годишнина на „Наш живот" (1906 — 1907) и след това в „Наблюдател" (1910 — 1911), в известната студия на С. Радев „Д-р Кръстев като литературен критик", публикувана в „Художник" (1906). Макар и не от позициите на символистичната естетика, тези статии проправят път за символизма у нас. Въобще борбата срещу традицията на „Мисъл" е в своя разгар в периода 1906 — 1912, по времето на „Художник", „Наш живот", „Из нов път", „Южни цветове". В Страшимировия „Наблюдател" и в последната годишнина на „Наш живот", т. е. след 1910 г. се забелязва едва доловимо спадане на войнствения тон. В символистичните издания след Първата световна война успокояването на страстите е вече очевидно.

Д. Кьорчев с особено настървение се нахвърля на П. П. Славейков. Той написва огромна (над 100 страници) студия — „Захари Стоянов, Иван Вазов, Пенчо Славейков", в която иска да ни убеди, че „Кървава песен" е далеч под равнището на „Записки по българските въстания" и „Под игото", че тя е „една зле скроена" творба, че Пенчо Славейков въобще няма дарба, че той не е роден поет, защото разумът му пречи, но че също така не е и голям мислител, а един „посредствен човек", „дилетант и ограничен литератор". С невероятно озлобление критикът хули и личността на Славейков, неговото поведение на човек и творец. Рязко отрицателно е отношението му и към Кръстев и Петко Тодоров („Из миналото" — 1907). Единствено към Яворов проявява симпатия и разбиране — вероятно, защото той принадлежи към „родените творци", към спонтанните, природните дарования, които са по вкуса на Кьорчев.

Ив. Радославов, който заварва относително разчистен терен, също недооценява заслугите на четиримата за развитието на нашата естетическа мисъл. Но още по-несправедлив е той към тяхното художествено наследство. Неговият тон е значително по-мек от този на Д. Кьорчев, но критикът на „Млада България" в основни линии повтаря казаното от почитателя на Ницше: Пенчо Славейков не е поет и ако има място в развитието на нашата литература, то е като водач, идеолог, създател на направление. Д-р Кръстев е допринесъл за популяризирането на някои писатели (П. П. Славейков, Ст. Михайловски, К. Христов, А. Константинов, М. Георгиев), той има и голяма заслуга, че пръв превръща критиката в „особена литературна дейност", в средство за „постоянно въздействие върху публиката, за развитие на нейните идеи и вкусове", но „нему липсва вечният елемент на една критична мисъл — широк поглед" и затова делото му няма да остави трайни следи в българската литература[7]. По-голяма толерант-

[7] Ив. Радославов. Д-р Кръстев след десет години от смъртта му. — Книга от мои страници. С., 1968; Българска литература, 133 – 140.

ност проявява критикът на „Млада България" към Петко Тодоров. Но далеч не оценява заслугите на Яворов: Яворов бил по-голям поет от Пенчо Славейков, но от литературно-историческа гледна точка стоял в неговата сянка, тъй като нямал „свои собствени пътища, свое художествено верую", свои художествени средства. Радославов вижда неговата стойност изключително като социален поет и поставя високо „Стихотворения", но проявява пълно късогледство спрямо символистичната му лирика и спрямо неговата драматургия. Авторът на „Безсъници" и „Прозрения" бил псевдомодернист, той не можал да постигне новото, към което се стремял. И като му противопоставя своя кумир — Траянов, критикът на „Млада България" отрича не само принадлежността, но каквато и да е връзка на Яворов с българските символисти.

Едва ли причината е само липса на критическа прозорливост. По-скоро тук има тенденциозно, преднамерено отношение, продиктувано от желанието да се утвърдят поетите от „Млада България", да се узакони техният престиж. А това става в борба с живите колоси на българската литература, между които челно място заемат Пенчо Славейков и Яворов. В редица свои статии от периода 1912 — 1915 г. и най-вече в манифестната си статия „Бодлер или Тургенев?" (1912) критикът на българския символизъм прокарва бразда между своето поколение и това на „четиримата" и категорично отрича всеки опит да се открият елементи на символизъм в творчеството на Яворов и Петко Тодоров или да бъде определено направлението на кръга „Мисъл" като модернизъм. „Между нас и вас има малко точки на допиране. Нещо повече. Ние принадлежим на два различни лагера" — заявява той[8]. Неговият стремеж да се дистанцира от предишното поколение е толкова силен, че Радославов е готов да отрече и най-явните връзки на приемственост. В тези години единствено в статията-некролог за автора на „Кървава песен"[9], пред лицето на едно вече приключено дело, той превъзмогва страстите „на деня" и признава някои от заслугите на Пенчо Славейков за развитието на българската литература и конкретно за появата на българския символизъм: това, че той пръв е потърсил „в глъбините на своята собствена душа източника на творчеството си", че неговата поезия извира „из съкровените тайници на душата" и това, че „в едно време, когато се създаваха образци за христоматии, той чувствуваше силата и съзнанието да има една цел по-висока — да бъде артист". По-късно в своята „Българска литература" критикът отрежда на Славейков централно място в литературната ни история — основател и водач на направление, което Радославов определя като неоромантизъм; но продължава да пренебрегва връзките му като мислител и художник с представителите на „Млада България".

Остро критичен към автора на „Сън за щастие" е Людмил Стоянов — този, който в оценките си за българските писатели и в представите си за българската литература стои най-близо до него и до Кръстев.

---

[8] Ив. Радославов. Идеи и критика. С., 1921, с. 122.
[9] Ив. Радославов. Пенчо Славейков. — Наш живот, V, 1912, №9 — 10.

В своята статия „Пенчо Славейков. Човека и поета"[10] Л. Стоянов проявява удивително неразбиране и на поета, и на човека Славейков. Наистина в края на статията си той го нарича „предтеча" и „носител на една нова естетика", но след като е отрекъл цялото му поетично творчество (с изключение на някои неща от „Епически песни") и след като го е обявил за „един враждебен дух", който поради своя рационализъм нямал и не можел да има нищо общо с тези, които търсят зад видимите неща по-дълбок и скрит смисъл. И по някаква ирония на съдбата същите укори, които Славейков е отправял към Кирил Христов, сега се отправят срещу самия него. П. П. Славейков е недоволен от пейзажната лирика на К. Христов, защото в нея природните картини не изразявали „душевно настроение". На свой ред Л. Стоянов укорява П. П. Славейков от позициите на символистичната естетика, че при него природата е природа, а не символ: „Той не я пресъздава в горнилото на своя дух, не я преобразява според капризите на своето въображение, нито ни я дава като алегория на душевни състояния" — пише Стоянов във въпросната статия. И недоволствува, че в „Сън за щастие" всичко било „земно, ясно и просто". Разбира се, Л. Стоянов не е прав — П. П. Славейков далеч не остава само до външното, до описанието на обекта. Очарованието на песните му от „Сън за щастие" е именно в настроението, в субективното възприятие на пейзажа. Но при него природата не е чист символ, тя живее едновременно и с реалното, и с преносното си значение. А тъкмо реалното дразни автора на „Върби" и става прицел за неговите нападки. Странно е обаче, че един роден лирик като Л. Стоянов не е могъл да вникне в поетичния свят на своя събрат — противно на Славейковото твърдение, че „певец певеца само проумява".

Много по-точни, макар изречени в юношеска възраст, са наблюденията на Димчо Дебелянов в реферата му „Пенчо Славейков". Дебелянов твърде рано е прозрял истини, които мнозинството от неговите съратници не можаха или не пожелаха да проумеят — а именно, че авторът на „Епически песни" пръв в българската поезия превръща своя душевен свят в главен предмет на изображение и точно това го чужди от трафаретния вкус на „фасулковеца" и го прави близък на следващата поетична генерация. Това е новото и модерното у него, с което той изпреварва времето си и прокарва пътека за следващото поколение в нашата лирика. За тази страна от творчеството на Пенчо Славейков, както вече стана дума, загатва и критикът на „Млада България". Но, общо взето, Радославов не му дава оценката, която той заслужава като художник на словото.

Според свидетелствата на някои съвременници измежду своите предходници Дебелянов най-много е обичал Пенчо Славейков. Доказателство е и неговата лирика, която в най-голяма степен, сравнена с лириката на другите ни символисти, се родее с Пенчо-Славейковата. Подчертан пиетет към творчеството на Славейков храни и Лилиев. В отношението си към писателите от кръга „Мисъл" Дебелянов

---

[10] Л. Стоянов. Пенчо Славейков. Човека и поета. — Хиперион, I, 1922, №9 — 10.

и Лилиев се отделят от другите представители на българския символизъм. Особено висока е тяхната оценка за Яворов. В статия по случай петнадесет години от смъртта на поета, печатана в „Златорог" (1929), Лилиев нарича „Подир сенките на облаците" „евангелие за българските поети". Тази книга — пише той — „свързва безпокойния дух на Ботева с най-младите, а със своята изповедна сърдечност би могла да бъде отправена и към бъдещето". В едно свое писмо до Лилиев, като прави кратък преглед на българската литература в момента, Дебелянов се отзовава с възторг единствено за току-що отпечатаните стихотворения на Яворов — „Сафо", „Слова" и „В часът на синята мъгла". Първото той нарича „дивно хубаво", а другите две — „повече от скъпоценни"[11].

Между ценителите на Яворов би трябвало да спомена (и то на първо място) Гео Милев. Единствен той от критиците на българския модернизъм отрежда видно място на Яворовата поезия в контекста на българската и на световната литература. За редактора на „Везни" и „Пламък" Яворов е „без съмнение, най-големият поет на българското слово: поет от величината на един Байрон, един Бодлер, един Верхарн или който и да било от най-големите лирици на световната поезия"[12], той „е за нас това, което е Бодлер за французите" — „родоначалник на модернистите"[13]. И като възразява на Радославов, който не е прозрял „истинското отношение между Траянова и Яворова", Гео Милев определя Яворовата поезия от 1905 г. насетне като безспорно символистична.

Що се отнася до Пенчо Славейков, редакторът на „Везни" споделя затвърденото у представителите на „Млада България" мнение, че авторът на „Сън за щастие" не е поет, че той е премного рационален и му липсва „живо поетично чувство". „Той беше само естет" — пише Гео Милев в своя предговор към „Антология на българската поезия" — и определя значението му за развитието на българската поезия именно до неговата „естетическа проповед". Макар и в подчертано естетико-теоретичен план обаче, той го смята за безспорен предтеча и учител на „цяла генерация по-млади поети — ония, които дойдоха след него, за да въведат стиха и езика на българската поезия до абсолютно съвършенство"[14].

Висока оценка дава Гео Милев и за драматургията на Петко Тодоров. Особено възторжено се отзовава той за едноактната пиеса „Страхил страшен хайдутин", като се солидаризира в това отношение с критика на „Мисъл". В случая Гео Милев подхожда като чист естет; критерият му е подчертано формален. Той акцентува върху високите „*художествени* (к. а. — Г. М.) достойнства" на пиесата и върху нейния „модерен стил" и заключава, че това е „една съвършена драма", „най-добрата, най-завършената, каквато имаме в нашата драматична литература"[15].

---

[11] Д. Дебелянов. Съч. в два тома. Т. 2. С., 1974, с. 35.
[12] Гео Милев. Кратка история на българската поезия. — Избр. произв. в два тома. Т. 2. С., 1971, с. 327.
[13] Пак там, с. 154.
[14] Пак там, с. 326.
[15] Пак там, 105 — 106.

Сравнително толерантен към литературното наследство на П. Ю. Тодоров е и Радославов. Той обаче оценява по-високо идилиите, отколкото драмите му.

Интересно е, че нито Радославов, нито Кьорчев, нито Гео Милев, нито който и да е друг от представителите на българския символизъм вникват в новаторския характер на Яворовата проза и драматургия. Те или отминават с мълчание тази част от Яворовото творчество, или я оценяват като несполука. А Страшимиров в „Наблюдател" и Л. Стоянов в „Звено" отричат наличието на какъвто и да е драматургичен талант у автора на „Когато гръм удари". Подценени както от съдниците около сп. „Мисъл" — от д-р Кръстев и неговия следовник Боян Пенев, така и от защитниците на българския символизъм — т. е. от всички повече или по-малко естетствуващи критици, двете Яворови драми намират признание от реалистичната критика в лицето на Михаил Арнаудов, Михаил Кремен, д-р Тихов, Васил Пундев и Алберт Гечев. Тези, които се смятат за откриватели и реформатори и радеят за новото в нашата литература, в случая се оказват по-малко далновидни от привържениците на по-класическите и традиционни форми. Тези, които се възхищават от стилизациите на Николай Райнов и ги обявяват за поврат в българската проза, остават напълно равнодушни към дълбоко субективните „Хайдушки копнения"[16]. Но нека не бъдем прекалено придирчиви, защото при един поглед назад, на фона на почти вековно развитие, литературните факти са несравнимо по-ясни, отколкото ако ги видим с очи на съвременници, обърнати към неизвестното бъдеще.

Резоньор на Радославов-Траяновите схващания, другият критик на сп. „Хиперион" — Петко Росен, демонстрира пълно отрицание спрямо писателите от кръга „Мисъл". Според него белетристичните творби на П. Ю. Тодоров били „литературни нескопосаности". А като противопоставя Траянов на Яворов — пак в духа на хиперионовската критика, Петко Росен стига до нелепото твърдение, че у автора на „Безсъници" и „Прозрения" „изворът на подсъзнателната му енергия на интуицията е сух и немощен"[17]. Подобно обвинение към Яворов — плод на озлобление и критическо безсилие, преди това е отправял А. Страшимиров в рецензията си за „Подир сенките на облаците"[18]. След като десет години по-рано в своя отзив за Яворовите „Стихотворения"[19] Страшимиров едва намира думи, за да изкаже възторга си, сега в „Наблюдател" отрича и ранните Яворови творби от типа на „Калиопа" и заявява, че на поета му липсвала „творческа фантазия". Тези твърдения, лишени от каквито и да било основания, свидетелствуват доколко литературните борби между кръга „Мисъл" и неговите

---

16 Изключение прави К. Константинов, който написва възторжена рецензия за „Хайдушки копнения" (Българска сбирка, 1909, №5).

17 Петко Росен. Литературата ни вчера и днес. — Хиперион, IV, 1925, №1, 3.

18 А. С. [А. Страшимиров]. П. К. Яворов, „Подир сенките на облаците". — Наблюдател, II, 1911, №1.

19 А. С. [А. Страшимиров]. Стихотворения. П. К. Яворов. — Наш живот, I, 1901 — 1902, №1.

противници са били изострени, доколко радетелите на новата естетика са били озлобени и заслепени спрямо своите предшественици. Макар да издига високо и непоколебимо знамето на българския символизъм, „фанатичният ратник и тълмач на символизма" Радославов винаги е запазвал мярка в отношението си към предходниците. Дори и в ранните си манифестни статии той е значително по-етичен, отколкото Кьорчев, Страшимиров, Петко Росен. Радославов никога и никъде не слиза до равнището на лични нападки и обиди, нито до голо естетическо отрицание. В своята критика той винаги се стреми да се обоснове, макар че невинаги аргументите му са убедителни. Същата етичност към литературните предци е характерна и за Теодор Траянов. От спомените на неговите съвременници, най-вече на Радославов и Владимир Русалиев, можем да заключим, че той е хранил уважение както към творчеството на Вазов, така и към творчеството на Пенчо Славейков и Яворов. И той като Радославов смята, че Яворов принадлежи към предишната литературна генерация и не е свързан с кръга на българските символисти, но Траянов е имал съзнание за стойността на Яворовата поезия.

Измежду нашите поети Траянов най-много е ценял Ботев — колос в литературата ни, на който българските символисти не са се осмелили да посегнат. Изключителният му талант е респектирал както четиримата от „Мисъл", така и поетите и критиците от „Млада България". Единствен Пенчо Славейков — явно най-чепатият между всички, има сериозни резерви към Ботевата поезия. Някои от неговите обвинения срещу „художника" Ботев срещаме по-късно у Гео Милев. Редакторът на „Везни", който като литературен критик е наследил много от стила и тона на П. Славейковите статии, поставя изключително високо Ботев като поет, като природно дарование, като въплъщение на националния дух. За него той е „първата блестяща манифестация на гения на българския народ", начало и връх на истинската българска поезия. Но той е „немарлив художник", в неговия стил и стих според Милев има редица несъвършенства[20]. Освен евентуалното пряко влияние на Пенчо Славейков в случая според нас по-съществена е изходната теоретическа позиция на Гео Милев. А тя, както и при оценката на Яворов и Петко Тодоров, на Любен Каравелов и на редица други явления от българската литература, е позиция на естет, на формалист. Гео Милев излиза от постановката, че „изкуството", „поезията" — това е преди всичко *форма*.. Едно художествено произведение е „вещ", завършена във всяко отношение"[21]. Тук отново опираме до влиянието на кръжока „Мисъл", но вече в един по-широк план — става дума за склонността на д-р Кръстев и Пенчо Славейков към естетизъм, за техните непримирими изисквания за „художественост" (понятие, което те схващат твърде стеснено), за категоричното разграничение между „художници" и „поети", между художествена и публицистична литература, което се прави в кръга „Мисъл". Изцяло в духа на Кръстев и Славейков е рязката оценка

---

[20] Гео Милев. Кратка история..., 138 — 143, 322 — 323.
[21] Пак там, с. 142

на Гео Милев за създателя на „Хубава си, моя горо": „Любен Каравелов е журналист в стихове и родоначалник на журналистическото в българската литература. . ."[22].

Литературно-историческата схема на д-р Кръстев, при която българските писатели са отделени в две категории — „художници" и „публицисти"[23], се възприема дословно от Л. Стоянов. В статията „Две основни течения в българската литература"[24] той твърди, че новата ни литература „отпреди освобождението до днес" следва „два пътя". Единият начевал от Христо Ботев. Това бил пътят на „художника", на „творческата личност", на „свободното аз". По него вървели Пенчо Славейков, Пейо Яворов и Теодор Траянов. Другият имал за начало Любен Каравелов — „антихудожникът, човекът служител на тълпата, възсъздателят на бита, а не на духа". Тази линия следвали Вазов и неговите епигони, „най-голям от които е Кирил Христов". Както се вижда, д-р Кръстевата схема е само допълнена — „златната жила" на „художниците" е продължена по посока на българския символизъм. В същата статия, напълно в духа и тона на П. П. Славейков, когото отрича, Л. Стоянов се нахвърля върху Вазов: „И тъкмо този грях има Вазов — че той принизи светлото име на Изкуството, като повлече по площадите неговия висок култ и оскверни неговата пурпурна мантия." И се редят познатите вече обвинения, че Вазов не се издигнал над тълпата, че той бил службаш, а не вожд и жрец, че пренебрегвал „дълбоките и вечни идеи".

В статията „Вазов и ние" (1921) Радославов се опитва да разсее „недоразумението", че българските символисти отричали Вазов. Всъщност картината е твърде пъстра и сложна. Самият Радославов и по това време, и по-късно, когато пише своята „Българска литература", се отнася сдържано, но почтително към Вазовото наследство. Траянов според спомените на своите съвременници цени Вазовата поезия — най-вече „Епопея на забравените" и „Звукове". С вродената си толерантност и душевно благородство Лилиев също проявява уважение към патриарха на българската литература. Но измежду поетите от това поколение може би най-висока оценка на Вазовото творчество дава Гео Милев. Като го разглежда в контекста на българската литература, Милев определя неговото огромно значение за литературното ни развитие. „Вазов — пише той — е този, който създаде българската литература", той е „несъмнен фактически патриарх на българската литература — и на поезията, и на прозата", под неговата „благотворна сянка" са израсли „почти всички наши млади писатели въпреки лютите борби — литературни и естетически, — водени против неговото дело". Но не само в литературно-исторически, а и в чисто ценностен план Гео Милев поставя високо творчеството му: Вазов е роден поет и, нещо много важно, той е „народният поет на България"[25]. Тази великолепна обща характеристика обаче не пре-

---

[22] Пак там, с. 132.

[23] В. Миролюбов. Христо Ботйов, П. П. Славейков, П. Тодоров, П. К. Яворов. С., 1917, 4 — 5.

[24] Везни, II, 1920 — 1921, №1.

[25] Гео Милев. Кратка история..., 145—146.

чи на редактора на „Везни" да бъде критичен към късните Вазови творби и специално към неговите драми. Във връзка с поставянето на „Ивайло" в Народния театър Гео Милев отсича: „Вазовщината трябва да напусне и театъра, и литературата."[26]

За автора на „Септември" Вазов е безспорен и важен етап от развитието на българската литература, но етап вече отминат. Вазовските художествени „идеали и стремежи" са вече „надживени, стари", те не задоволяват съвременните изисквания.

От това гледище резервирано настроен към народния поет е и Д. Дебелянов. Той не оспорва голямото литературно-историческо значение на Вазовото творчество, но то му изглежда старомодно и наивно, плод на остаряла естетика. Вазовото време е отминало, а заедно с него и Вазовите разбирания за поезия, „днешното време изисква друга поезия". И подобно на своите духовни учители от кръга „Мисъл" Дебелянов е недоволен преди всичко от Вазовия утилитаризъм и политическа ангажираност. В своята рецензия за стихосбирката „Под гърма на победите"[27] младият поет отправя сериозни упреци към създателя на новата ни литература за това, че „близко вижда целите на своето изкуство" и че не разграничава поезията от политиката. Дебелянов е категоричен в заключението си, че въпросната книга „не е дело на писател, който твори висши духовни ценности".

Ако тези противоречиви мнения за Вазовото литературно наследство могат все пак да се обобщят, равносметката би показала, че при българските символисти, общо взето, има едно по-справедливо, по-добронамерено отношение към Вазов, отколкото при кръга „Мисъл". Същевременно мотивите за критика спрямо автора на „Под игото" и „Епопея на забравените" са в основни линии същите, както у д-р Кръстев и П. П. Славейков — липса на мащабни обобщения, на „дълбоки и вечни идеи" (Л. Стоянов), „недостиг в психологическата разработка" (Ив. Радославов), публицистична обвързаност със събитията на деня и невъзможност да се излезе извън тяхната преходност и провинциална затвореност (А. Страшимиров, Д. Кьорчев, Л. Стоянов), политическа тенденциозност и патриотарство (Д. Дебелянов), риторика и декламативност на стиха (Д. Дебелянов, Ив. Радославов).

В този факт има нещо много показателно — макар да оспорват заслугите на кръга „Мисъл" за развитието на нашата литература и естетика, макар рязко и категорично да се разграничават от д-р Кръстев, П. П. Славейков, Яворов и П. Ю. Тодоров, българските символисти се родеят най-много с тях. Те са най-преките им духовни наследници, непосредствени носители и продължители както на художествените възгледи на четиримата, така и на поетичните им търсения. Дори когато най-остро отричат направената от д-р Кръстев и Славейков характеристика на българската литература в момента и предложена-

---

[26] Гео Милев. Народен театър. — Везни, II, 1920 — 1921, №4 — 5.

[27] Д. Д. [Дебелянов]. „Под гърма на победите" от Ив. Вазов. — Звено, 1914, №2 — 3.

та от тях програма за нейното обновление и възраждане, българските символисти негласно се солидаризират с много от техните мнения. Така например в „Литературни бележки"[28], първата част от които е критичен анализ на Пенчо-Славейковата студия „Българската поезия", Кьорчев възразява на своя естетически противник, че не идеали, а таланти били нужни у нас. Същевременно малко по-нататък в същата статия авторът упреква българските писатели, че били „преди всичко без идеи". И в студията си „Из миналото", писана по повод „Млади и стари", като заявява, че „Ние до днес нямаме изкуство, нямаме въобще художествена литература" (забележете доколко и тук е солидарен с П. П. Славейков!), Д. Кьорчев сочи като основна причина липсата на духовни пориви у българския писател: „Защото не таланти липсваха, а идея въобще, в пълния абстрактен смисъл на думата." Без да поставяме знак на равенство между „идея" и „идеал", смеем да твърдим, че Кьорчев радее за същото, за което и Славейков — за по-смел полет на мисълта и чувството на българския писател. А това става съвсем очевидно от следния пасаж: „Изкуството не успя у нас — твърди критикът в студията си „Из миналото". — Всичко, което бе плод на творчество, има техничен характер. В тихи моменти от нашето развитие, когато духът трябваше да разперва най-много крила, да бъде водач, талантливият писател се обръщаше към успокоената примирена действителност, за да почерпи теми и вдъхновение. Така той оставаше натуралист. . ."[29]

Повече от явна е връзката между цитираното изказване на Кьорчев и голямата болка на Пенчо Славейков, че нашите писатели не са водени от „Светия Дух". В разсъжденията на Кьорчев заслужава да бъде подчертана мисълта, че на нашите писатели им липсва „творчество, което да се контролира от голямото съзнание на художници"[30]. Ето още една, и то много съществена допирна точка между художествените възгледи на Славейков и Кръстев и художествените възгледи на техния отрицател. Твърде възможно е това съвпадение да е плод на пряко влияние от страна на Кръстев и Славейков върху Кьорчев. Във всеки случай то свидетелствува доколко стремежът българската литература да бъде изведена от „наивното" си състояние, изразен най-ярко у четиримата от „Мисъл", е бил силен, щом като от него е проникнат дори Кьорчев, известен като ревностен защитник на природните дарования. Този факт внася съществен нюанс в портрета на един от най-противоречивите ни критици. Той още веднъж потвърждава нашата теза, че Кьорчев е разпънат между „наивното" и „сантименталното" начало на българската литература.

Най-фрапиращо е единодушието между писателите от кръга „Мисъл" и представителите на „Млада България" по въпроса за общото състояние на българската литература и причините за това състояние. В литературнокритическите си статии, печатани във втората годишнина на „Наш живот" (1906 — 1907), Кьорчев на няколко места

---

[28] Наш живот, II, 1906 — 1907, №6.
[29] Д. Кьорчев. Цит. съч., 262 — 263.
[30] Пак там, с. 345.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ София

заявява, че „досега у нас е нямало литература". По същото време в сп. „Из нов път" Иван Андрейчин пише за „нашата бедна книжнина, чиито оригинални творения могат да се поберат върху една лавица на една провинциална книжарница". Близо десетилетие по-късно Ив. Радославов продължава да поддържа мнението, че българската литература „до преди десетина години", а донякъде и в момента не е „литература в истинския смисъл на думата", че „създаденото дотогава е само „литературна предистория"[31].

Като споделя трудностите по създаването на „Българска антология", Д. Дебелянов пише до Н. Лилиев: „И бащата, и аз дохождаме до убеждението, че българска поезия всъщност няма." В друго писмо (от 9.II.1911 г.)пак до Лилиев Дебелянов говори за „оная велика пустота, която се шири във всяка улица на нашия, на българския живот", включително и в литературата[32].

На свой ред Гео Милев в предговора към „Антология на българската поезия" разглежда периода от средата на XIX до началото на XX в. като „организационен период на българската поезия", т. е. като време, в което се преодоляват „неотвратими (технически) проблеми", които „предхождат самото поетично творчество".

Тези мнения съвсем директно напомнят изказванията на Славейков, че „българската литература се намира в пашкулния период на своето развитие" или че „ние имаме не литература, а само писменост"[33]. И в единия, и в другия случай обаче те са израз не толкова на нихилизъм към родното или на комплекс за национална малоценност, колкото на духовен максимализъм, на стремеж към по-големи духовни завоевания. Те свидетелствуват за висок естетически критерий, за повишено самосъзнание и самовзискателност у българския писател.

Все пак какви са основанията за подобни скептични преценки? По естеството на аргументите най-близко до Славейков и кръга „Мисъл" като цяло стои Кьорчев. Той е неудовлетворен от духовните прозрения на дотогавашната ни литература. Според него българският писател е бил предимно „натуралист" — т. е., занимавал се повече с външното, с видимата действителност, без да навлиза достатъчно в скритата същност на нещата и в тайните на човешката душа. „Нямаше, казано по-определено, духовна красота, хубостите на душата" — пише той в студията си „Из миналото"[34].

За по-голяма философска и психологическа задълбоченост на литературата ни пледира и Л. Стоянов. Неговите нападки срещу Вазов в статията „Две основни течения в българската литература" са продиктувани от убеждението на поета, че българската литература

---

31 Ив. Радославов. Литературна предистория; Българската поезия в последните дни; „Русская мысль" за съвременната българска поезия. — Идеи и критика.

32 Д. Дебелянов. Съч. в два тома. Т. 2, 52, 54 — 55.

33 П. П. Славейков. Събр. съч. в осем тома. Т. 4. С., 1958 — 1959, 185 — 186.

34 Д. Кьорчев. Цит. съч., с. 263.

трябва да се домогне до „големите обобщения", до „неразрешимите проклети въпроси".

В съзвучие с друг важен момент от естетиката на кръга „Мисъл" е мнението на Ив. Андрейчин, че главната причина за „малокръвността" на нашата литература е „липсата на литературно образование и на обща култура" у „нашите писатели и четци". „У нас все още владее дилетантът, а не художникът" — твърди Андрейчин в своя „Литературен манифест"[35]. Така редакторът на първото подчертано символистично списание у нас негласно се присъединява към становището на четиримата от „Мисъл", че е нужно да се повиши естетическият критерий както на нашия писател, така и на читателската публика, че е нужна „школовка".

Всичко това доказва, че представителите на българския символизъм, които така рязко се противопоставят на програмата на кръга „Мисъл" в името на една „нова" естетика, фактически споделят редица от основните художествени възгледи на д-р Кръстев, П. П. Славейков, П. К. Яворов и П. Ю. Тодоров, че между естетиката на кръга „Мисъл" и естетиката на „Млада България" съществува родство. Приемствената обвързаност на българските символисти с техните духовни отци от кръга „Мисъл" има още редица измерения, които излизат извън обсега на настоящото изследване.

При писателите от „Млада България" в сравнение с четиримата от „Мисъл" стремежът към обединяване, към създаване на литературна група е по-силен, макар че на практика компактна група не се получава. Особено сред критиците на българския символизъм съществува убеждението, че школите, художествените сдружения са едва ли не белег на зрял и пълнокръвен литературен живот. Това схващане е изразено най-вече у Андрейчин и Радославов и се превръща в своего рода обяснение за несполуките на дотогавашната ни литература. И двамата смятат, че до появата на българския символизъм литературата ни е имала случаен характер, че тя е била представена от отделни имена, но са липсвали школи и „идейни художествени течения". В това мнение безспорно има нещо преднамерено и тесногръдо. Радославов е готов да определи цялото ни литературно развитие до началото на XX в. като „литературна предистория", само защото творчеството на Ботев, Вазов, Михайловски, Алеко, Пенчо Славейков, Яворов и т. н. не било рожба на „велики борби за литературни възгледи и убеждения". Като оставим настрана факта, че специално за представителите на кръга „Мисъл" въпросното твърдение не отговаря на истината, по-съществено е, че то не може и не трябва да бъде критерий при оценяването на една литература.

Във всеки случай жаждата по школи, по организиран литературен живот, по идейно-художествени течения и борби свидетелствува, че в нашата литература нещо се променя. Променя се физиономията на българския писател — той притежава вече известно самосъзнание, до голяма степен е „художник" (в смисъла, в който употребяват това понятие Славейков и д-р Кръстев и някои от техните сле-

---

35 Из нов път, I, 1907, №1.

довници), изповядва определено естетическо верую, за него изкуството не е толкова средство, колкото цел. Същевременно българският писател постепенно губи необузданата сила на спонтанния, на „наивния" творец. Той не чувствува достатъчно мощ в своя талант и затова дири опората на групи и школи. В становището на Радославов и Андрейчин има и известна доза чуждопоклонничество. Те вземат за образец развитите европейски литератури и искат нашата литература непременно да прилича на тях. Така или иначе, нашите символисти не успяват да се обединят в школа. Нещо повече, в областта на естетическите възгледи те са значително по-слабо свързани помежду си, отколкото четиримата от „Мисъл". (За сметка на това при тях има повече общи черти в сферата на поетиката.)

Невъзможността да образуват компактна група със строго определено естетическо кредо и свой печатен орган проличава още през 1914 г. при опита със сп. „Звено". Докато Радославов настоява за недвусмислено символистичен облик на новото издание, за последователно прокарване на определени художествени възгледи и за стилово единство, редакторът Димитър Подвързачов преследва много по-широки цели. Той иска да създаде свободна трибуна за всички млади поети и белетристи с по-модерни, антитрадиционни търсения независимо към кое направление или течение принадлежат. И поетите символисти (Димчо Дебелянов, Николай Лилиев, Теодор Траянов, Христо Ясенов, Емануил Попдимитров, Людмил Стоянов) приемат „съжителството" с разказвачи като Георги Райчев, Йордан Йовков, Константин Константинов, Добри Немиров, доволни от възможността за „свободно проявяване и свободна работа".

Отрицателните характеристики на българските символисти за дотогавашната ни литература и за тази, която се създава в момента, не им пречат да оценят достойнствата на отделни автори и явления. Критично настроени спрямо членовете на кръга „Мисъл" и донякъде спрямо Вазов, писателите от „Млада България" имат сравнително реална представа за заслугите на редица свои литературни предци. Те проявяват например подчертан пиетет към творчеството на Захари Стоянов. Незаслужено пренебрегнат при кръга „Мисъл", при българските символисти З. Стоянов е поставен на пиедестал, може би най-високо измежду майсторите на нашата художествена проза. Първият биограф на Ботев не се побира в рамките на Кръстевите и Славейковите представи за „художественост". Той е безкрайно далеч от техните изисквания за съзнателно, подчинено на разума творчество. Остава вън от вниманието на четиримата, тъй като не е „художник". Но именно неговата интуитивност, първична субективност и неограничена свобода на стила спечелват симпатиите на българските символисти. Най-напред Кьорчев, а след него и Радославов оценяват изключително високо „Записки по българските въстания" и анализират техните художествени достойнства. По-синтетичен в своя подход, Радославов успява да очертае физиономичното за писателя, публициста и мемоариста З. Стоянов и ни оставя една литературнокритическа характеристика, в която има откривателство и която е напълно валидна и днес

(статиите „Първият български есеист", „Захари Стоянов и неговите „Записки по българските въстания" и „Кой е Захари Стоянов").

Кьорчев и Радославов оценяват справедливо и делото на писателите реалисти Любен Каравелов, Алеко Константинов, Тодор Влайков, Елин Пелин.

Естествено българските символисти запазват висока оценка за себе си, за своето поколение, за събратята си от „Млада България". И те, подобно на четиримата от „Мисъл", идват със самочувствието на новатори, на обновители на българската литература. С подчертано одобрение и надежда Кьорчев посреща символистичната лирика на Трифон Кунев и Теодор Траянов („Трифон Кунев" и „За един поет"). В редица статии от 1912 —1914 г. Радославов провъзгласява края на литературния „декаданс", на литературното „безвремие" и началото на „един нов подем", който той съзира в творчеството на Траянов, Лилиев, Дебелянов, Стоянов, Попдимитров, Ясенов и Райнов. По-късно (по времето на „Хиперион") написва серия литературнокритически портрети на поетите от „Млада България", в които се стреми с едри шрихи, лаконично да очертае специфичното, отличителното за всеки един от тях. И трябва да признаем, че в повечето случаи успява. Интересно е обаче, че нито един от опитите му за портретуване на Траянов, може би поради прекалената пристрастеност и липсата на дистанция, не е ярък, не оставя трайни следи у читателя. Не задоволява напълно и характеристиката му за Дебелянов — както при определяне на физиономичното за този поет, така и на ролята му за развитието на нашата поезия.

Най-много овации от страна на привържениците на българския символизъм е събрал на времето Теодор Траянов. Димо Кьорчев, Иван Радославов, Ботьо Савов, Петко Росен, Людмил Стоянов, Гео Милев — всички се отзовават възторжено за неговата поезия и най-вече за „Български балади". Далеч не така безкритично е възприемано творчеството на Лилиев. Групата около „Хиперион" е доста скептично настроена към неговата лирика. След излизането на Л. Стоянов от хиперионовския кръг Радославов се отзовава резервирано и за неговата поезия[36]. Оценките на Радославов за поетите от „Млада България" в редица случаи са повлияни от личните отношения. Въпреки изключителния си пиетет към Траянов обаче Радославов запазва известна обективност в отношението си както към своите съвременници, така и към своите предшественици. Докато за Петко Росен например комай не съществува друг български поет освен Траянов. В своята статия „Литературата ни вчера и днес" той с еднаква лекота отрича и Яворов, и Гео Милев, изтъква редица недостатъци у Николай Лилиев, Емануил Попдимитров, Людмил Стоянов и Христо Ясенов и оставя като абсолютно безспорен авторитет Теодор Траянов. Пак там със същата безотговорност той отрича почти изцяло нашата белетристика, както и литературната ни критика.

---

[36] Ив. Радославов. Людмил Стоянов. Прамайка. Четвърта книга стихове, 1922 — 1925. — Хиперион, IV, 1925, № 8.

Съществуват и други факти, които свидетелствуват за антагонизъм и вътрешни борби в обществото на „Млада България". Но това е съвсем нормално и се среща при всички групи, създадени на естетическа основа. В случая по-важно е съзнанието за единство, за творческа общност, съзнанието за принадлежност към едно литературно поколение. И както при кръга „Мисъл", така и при българските символисти отново се сблъскваме с онзи характерен феномен, за който говори изследователят на генерациите в полската литература Казимеж Вика: поведението на идващите литературни поколения напомня за самонадеяността на младите в самия живот — те живеят с убеждението „след вас, значи по-добре от вас". Поетите и критиците от „Млада България" имат самочувствието на създатели на „същинската" литература в България. До този момент според тях истински художествените явления са били случайност, в литературата е царяло „безвремие". Българският символизъм поставил началото на организиран литературен живот, той издигнал като кредо чисто художествени концепции, „съвсем чужди на владеющите дотогава" (както твърди Радославов). И дори след като символизмът е вече история и би трябвало да очакваме по-скромни и трезви самооценки, Радославов ще каже, че поетите от „Млада България" са затвърдили и оставили „първата наистина литературна традиция"[37].

Действително ли концепциите на българския символизъм са „съвършено нови" и противоположни на традицията? На този въпрос днес съвсем категорично можем да дадем отрицателен отговор. Един от ръководните принципи на българския символизъм е изискването за изравняване с най-напредничавото в европейските литератури, за синхронизиране с европейския литературен процес. Отчитайки приносите на своята генерация, Радославов ще каже, че благодарение на нашия символизъм българският дух е бил „в унисон с великото в европейската духовност". Но този стремеж към „европеизиране" съвсем не е откритие на българските символисти. Той изразява обективна тенденция в литературата ни и е пряко продължение на дирята, оставена от кръга „Мисъл". Напълно в духа на естетиката на четиримата от „Мисъл" е и другата основна „концепция" на символистите, формулирана от Радославов: превръщането в „първоизточник" на художественото творчество на „богатия, безбрежния и неизчерпаем индивидуален интимен мир". Радославов не съзнава или не иска да признае, че и това завоевание принадлежи на Славейков, Яворов и Тодоров. Вече стана дума, че другото „откритие" на „Млада България" — създаването на литературна група, а оттам на организиран литературен живот, има за първообраз кръжока „Мисъл". В областта на поетиката обаче стремежите и достиженията на „младите" действително отиват много по-далеч от тези на четиримата. А по отношение на стиха, на звуковата оркестрация и ритмическото разнообразие символистите довеждат българската лирика до виртуозност, непозната преди, и създават един връх, един предел. Оттам насетне обновле-

---

37 Ив. Радославов. Българският символизъм — основи, същност, изгледи. — Хиперион, IV, 1925, №1.

нието на българската поезия трябваше да вземе обратен знак — към прозаизиране на стиха.

Макар и да въстават срещу домашната традиция, да издигат в култ чужди образци, българските символисти по силата на ред обективни закономерности са свързани чрез множество нишки с литературното наследство, с духовните стремежи на своите предци. Те не могат и не трябва да бъдат откъсвани от развойния процес на новобългарската литература, защото са негова неразделна съставна част. Те не са отклонение от литературната ни традиция, както някои изследователи се опитват да ги разглеждат, а са в лоното ѝ, тъй като тя, макар и кратковременна, обема много измерения, много кълнове, които тепърва ще бъдат развити; тъй като тя редом с верността към народното творчество и демократизма на писателите възрожденци съдържа още дълбокофилософските прозрения на Ботев, мистицизма на Стоян Михайловски, култа към отделната човешка личност при Пенчо Славейков и Петко Тодоров, разбулването на най-съкровените тайни на човешката душа при Пейо Яворов.

Мариана Тодорова

ПОЕТИЧЕСКИЯТ СВЯТ НА АЛЕКСАНДЪР ГЕРОВ

Творческата цел на писателя, за чиято значимост съдим единствено по крайните резултати, преминава през различни изпитания до постигането на своята зрялост. Поколението поети на 40-те години, към което принадлежи Александър Геров, Иван Пейчев, Богомил Райнов, Александър Вутимски, Валери Петров и др., е ярко в своите художествени търсения и компактно в творческата си изява. Макар че поетите са родени приблизително в близки години (Ал. Геров през 1919, Б. Райнов през 1919, В. Петров през 1920, Ив. Пейчев през 1916 и т. н.), обединителните принципи не са заложени във възрастовата характеристика, а в своеобразието на поетическите им търсения. Поетиката на 40-те години е една от най-завършените естетически тенденции в българската култура.

В поезията на 40-те години са изкристализирали в цялостни и оригинални художествени решения значими проблеми от съдбата на българския народ в навечерието на Втората световна война; показано е светоусещането на българина, и то при една от великите преломни ситуации в историята. От гледна точка на историческия момент са интересни някои специфични особености от поетиката на Ал. Геров, диалектиката на неговото вътрешно съзряване като човек и поет и включването му в процесите на общия развой на българската поезия, в която той има свое трайно място. Безспорно до този момент са правени от критиците ценни изводи относно творчеството му, характеризирана е изключителната му човечност и стабилната вътрешна мярка за явленията, търсени са корените на идеите му. В тази насока доказаното не е малко: „Главната тема в поезията на Ал. Геров би могла да се формулира като отношение на човека към света и на света — към човека; основната идея-мотив, подбудата за творчество, което личи във всяко негово стихотворение — това е непреодолимият *стремеж към хармония* (к. а. — И. П.)"[1];„Изживял тежки сътресения, той остана ясен и непроменен като комунист, неговата нравствена норма не е претърпяла разочарования и колебания, той само е видял трудния път на обществото и хората към нея."[2] „Неговата поезия е оптимистична по настроение, борческа по дух и социалистическа по съдържание. Тя е една от живите струи в общия порой на на-

---

[1] Ив. Пауновски. Предговор. — В: Ал. Геров. Стихотворения. С., 1968.

[2] Т. Жечев. Александър Геров. — В: Литература и общество. С., 1976.

шата революционна лирика. Обаче едновременно с общото във възгледа, което я сближава с творчеството на нашите съвременни поети, тя носи в себе си и нещо неповторимо, което се определя от личността на автора. Това неповторимо е нейната съкровеност, нейният драматизъм, нейното своеобразно лирическо напрежение."[3] „Геров идва при нас със своя лична етика, със свои прозрения и им остава верен поради хуманната си природа. Така той е само във времето, което го създава, и в известен смисъл само в себе си — с онова вече лично, което преобразява времето и му придава индивидуална, етична и естетическа стойност."[4]

И все пак особеностите на поетиката му са оставали едва ли не някакво табу за критиците. Нека се върнем към второто десетилетие на века. То е едно от най-интересните за българската литература от гледище на стиловото многообразие (Никола Фурнаджиев, Асен Разцветников, Ангел Каралийчев, Гео Милев). Днес ние говорим за септемврийска литература, а това означава, че редица естетически явления — без да се подвеждат под общ знаменател — черпят живителни сокове от едно такова историческо събитие, каквото е Септемврийското въстание, — първото антифашистко въстание в света. Но, разглеждайки тук поетиката на 40-те години, нас ще ни интересува не толкова историческата хронология на фактите (творческите постижения през 20-те и 40-те години), а вътрешната *взаимовръзка* между културно-исторически явления, защото в случая те разкриват духовното самочувствие на една нация, която с оръжие и перо пише историята на своята съдба. Гражданската война, каквато по своята същност е Септемврийското въстание, както вече са отбелязали не само историците, но и литературните изследователи, е свидетелство за натрупаните сили вътре в самото ѝ ядро: „брънка" от огромен исторически процес — най-дългият и мъчителен процес в историята, в който народонаселението се превръща в народ, съставен от граждани и личности с чувство за отговорност за неща, които надрастват личните им отношения и болка"[5]. Последното може да бъде подстъп към обяснението — без да го изчерпва напълно, — защо именно през 20-те години се появи едно от най-сложните и ярки явления в българската поезия — стихът на Фурнаджиев:

Аз издигам ръка и ви каня с пъстрата бъклица
мои братя без път, мои братя с черни гърди,
в неделя е тя, моята сватба, елате ми с мъката
и със страшната скръб на безкрайните стари земи.

Като крави в нощта, като крави от кърви окъпани
над главите ни бдят, тъмни облаци бавно пълзят.
Ах, гърмете, земи, мои тъмни и огнени тъпани,
моя тъмна съдба, моя сватба и весела смърт!

---

[3] Б. Делчев. Оптимизъм и трагика. — В: Избрани статии. С., 1970.
[4] П. Зарев. Александър Геров. — Лит. мисъл, 1974, №2.
[5] Т. Жечев. Революционните септемврийски традиции и съвременната българска култура. — В: Литература и общество. С., 1976.

Поетиката на Фурнаджиев „онагледява" новите естетически предразположения не само на конкретното десетилетие, но и на следващите: близост до народното светоусещане, стремеж да се докаже чрез самия художествен арсенал на изказа тази близост („пъстра бъклица", „крави от кърви окъпани", „гъмни огнени тъпани" и пр.).

Пред творците на 20-те години се „поставят" нови творчески максими. Нови и в същото време изконно богати и живи. Никола Мавродинов писа: „Родното става парола на всички творци." Този прелом в поезията — и не само в поезията, а в цялата култура, образно наречен „Коперников преврат", в пряк смисъл погребва символизма. Поетиката на 20-те години е стъпила здраво в „родното": тя е произнесла своята решаваща дума в естетическия развой на българското слово.

„Що е отечество?" — поставя дилемата Гео Милев, чиято възможност за поставяне и самият отговор характеризират десетилетието. Но самият отговор, даден от Ал. Геров, Б. Райнов, а и от останалите представители на това поколение, ще бъде „конкретно реален" в навечерието на Втората световна война.

Вий вятъра степен над тъмните стрехи
и глухи камбани надгробно звънят
и в жалба надгробна над огън и пепел
от старите рани пак кърви текат.

Творбата е озаглавена „Септември". Автор е Ив. Пейчев. Събитията в наверечието на Втората световна война обещават на поетите от поколението на 40-те години нова, не по-малка драма. Настоящето: техният реален ден, в който борчески и „човешки" събират сили, вървят към своята зрялост. Днес за нас е особено трудно да си представим къде точно се е пресичал техният порив с овладения размисъл за заобикалящата ги действителност, вярата в красотата — с резигнацията и вътрешната болка. Но тази многолика човешка драма личи дори от стиховете на най-уравновесения като психологическа устроеност и като политическа убеденост български поет — Вапцаров.

И жадният устрем подтиска
стоманена каска — небе.
И доле размирно се плиска
човешкото тъмно море.

Напразни лозунги за братство
живота изправя стена,
живота — изпечен развратник
цинично отвръща — война.

И в поезията на Ал. Геров, Б. Райнов и В. Петров съществува отвращение от всяка книжна представа за света.

Септемврийското въстание дава възможност да заговорим през 20-те години не само за тематично, но и за стилово „съсредоточие" на творческите индивидуалности, а черпенето от богатата фолклорна лексика е органически израз на естетическата потребност на времето. Затова наследството, което получават поетите на 40-те години, трябва да се има предвид при разглеждане особеностите на тяхното творчество. „Не нещата, а есенцията на нещата; не фактите — а смисълът на фактите: синтез." — с всичко това Гео Милев очертава не само основните белези на експресионистичната естетика и поетика, но и художествената структура на една поезия, която след Септемврийското въстание ще създаде „нов поетичен модел, експресивен, динамичен, синтетичен и асоциативен"[6].

Поезията на 40-те години, чийто виден представител е Ал. Геров, доказва прозрението на Гео Милев спрямо бъдещето на българската литература и по-конкретно на поезията. Но тази промяна беше заложена в променените позиции на твореца спрямо действителността: „образ, противоположен на човека от Просвещението, който е някак отведнъж „готов", *неподлежащ на промяна по пътя на сблъскване със света, както и на символическата поезия, където е оформен* (к. а. — М. Т.) от чувства, също неподлежащи на промяна. Всичко това е резултат на отношението към света, разбран като цялост, заедно с динамичната консеквенция на човека, който копнее да познае света като цялост."[7]

По този пункт именно може да се твърди, че поетиката на 40-те години е много по-близка до поетиката на 20-те, отколкото до поетиката на 30-те години, върху която в известен смисъл левосектантският „курс" е наложил по-универсални принципи.

Светът като цяло — това е основата на всички идейно-художествени търсения, проявени от поетите на 40-те години.

Според мен силата на поезията от 30-те години е в революционния ѝ патос, а не в стремежа да се разкрие светът като цяло. Много точно характеризира двадесетилетието Р. Ликова: „Поетика антиестетическа, антиимпресионистическа и антисимволистична, поетика на съзнателно „оварварената" образност, на прозаизирания речник, на гротескното съчетаване на противоположни стилистични пластове, на парадоксалните неочакваности, на смели преходи между реалното и фантастичното, на многопластовост и многозначност на образите, на докосване и преливане на противоположностите, на единство на високото и ниското, възвишеното и ужасното, героичното и всекидневното; една поетика, която смело се приближава до действителността с най-грубите и битови прояви и която руши и деструктира тая действителност, за да фрагментизира образа и стиха, вместо да описва, да предава аромата, смисъла и движението на образите, вместо последователно и подробно да ги извайва."[8]

---

[6] Р. Л и к о в а. Естетически прелом в поезията на двадесетте години. С., 1978.

[7] Пак там.

[8] Пак там.

Тези „сурови" „демитологиращи" интонации, за които говори Р. Ликова, са особено характерни за поезията на 40-те години. Тематично погледнато, те отразяват свъсеното родно небе в наверечието на Втората световна война. Лексикалните пластове по своята художествена функционалност характеризират точно този своеобразен предвоенен динамизъм на епохата. Но, от друга страна, художественото изображение (при това поколение поети на 40-те години) е по-подчертано графично; лаконизмът на поетическата им фраза значително е изместил метафоричното многообразие и живописната багра, характерни за поезията на 20-те години.

В поезията на Ал. Геров много често ще срещнем творби, посветени на негови любими български и световни поети, или пък е взето мото от тях: Никола Вапцаров[9], Лермонтов[10], Пушкин[11], Блок[12], Янис Рицос[13], Гео Милев[14], Фурнаджиев[15], Дебелянов[16], Вутимски[17], Далчев[18] и др. Тези посвещения говорят за предпочитания. Но за нас в случая е важно друго — да видим как търсенията на поета кореспондират с традиционните заявявания на българския стих, какво ново внася Геров като творец и доколко това има връзка с цялостния литературен процес.

Атанас Далчев критикуваше Яворов, че в поезията му отсъствува „пластичен и живописен елемент". При поетите на 40-те години подобен упрек би отпаднал (макар че по творчески темперамент например Геров е по-близък до Яворов, отколкото до Далчев, което ще се опитам да докажа). Поетите, за които става дума, и особено Геров, успяха да осъществят една потребност на нашето духовно световъзприемане, насъщно необходима за историческия развой на българския стих, а именно: да се *динамизира връзката „предмет — понятие"*. Образ и действителност стават зависими от нова качествена характеристика. Този момент е интересен с оглед цялостната естетика на Атанас Далчев, който поначало се обявява не срещу идеите в литературата, а против абстрактната идея, против разделянето на понятието от неговия материален носител, както и разделянето на лирическите представи от конкретните им значения в реалността.

Не само изчистеността на фразата сближава Геров с Далчев, а великолепно художествено реализираните „интимни" връзки между сетивното и духовното: „Музиката обвива с ласкави бинтове моите нерви", „... слънцето до своето сърце" (Геров). На абстрактната поетическа образност на символистите Далчев противопоставя своето

---

9 Стихотворението „Свобода", написано през май 1944 г. във Военния затвор.

10 Стихотворението „Връх".

11 Стихотворението „Цяр".

12 Стихотворението „Възможност".

13 Стихотворението „Реплика".

14 Стихотворението „Танц".

15 Стихотворението „Тъкани".

16 Стихотворението „Вик".

17 Стихотворението „Пост".

18 Четири стихотворения — „Смях", „Защо", „Камък", „Две големи".

предметно светоусещане. И двамата поети не се страхуват от краските на обикновения бит, а го облъхват с чудна поетическа свежест и красота. Друго е неприемливо за тях: делничността на празниците, безочието в ласката, празнотата на спомените, бездушието в човека:

А ти, човече всемогъщ,
си като стъкленица празен.
Ал. Геров

. . . човек не ни е брат, а зид,
на който се лепят афиши.
Ат. Далчев

В своята идейна платформа Геров и Далчев имат общи черти. Както правилно твърди Чавдар Добрев, „в контекста на нашето литературно развитие Ат. Далчев изиграе роля, подобна на Флобер и писателите, които го следват. Изправен пред ужаса на буржоазния свят, пред терора на реакцията. . . той се вледенява, изтръпва като болен и единственото, с което успява да се наеме, е да издържи, да се съпротивлява срещу разрухата на моралните стойности. Оттук идва и нравственият му максимализъм като противодействие на „страшната вещ", на ужасния морал. Ненамерил критерий в новите социални идеи на времето, Далчев се наема със задачата да бъде честен художник с рентгеново око, да не се солидаризира с драмата на малките си герои, защото тя крие и нещо призрачно. Така в самота, с поведение на стоик, той разкрива собствените си проблеми, осветлява външния свят и се добира постепенно до свое художествено решение на сложните въпроси. Този изход се заключава в пътешествието от затворената душа към първичните земни радости, към естеството, към реалността на предмета, на живото преживяване, на простата тайна, на детството."[19]

Много от мотивите, които срещаме у Геров — за смъртта, за чудото живот, за материята и пр., са докосвани и от Далчев. И в същото време като творци те са много различни. Геров, притежавайки същия Далчевски нравствен максимализъм, като устройство е друг: по-динамичен, по-рязък, по-категоричен.

Но и при Далчев, както и при Геров, независимо от специфичното у двамата, сетивно-конкретното има определен характер: то изразява отношение, но предимно с философски подтекст.

За разлика от всички български поети при Геров (отчасти, но невинаги у Б. Райнов) липсва „слизането" или „изкачването" в друго настроение, или пък възходящоспиралното му преодоляване (както е у В. Петров). Геров е поет на полюсите, на контрастите, на рефлективния скок. Така се стига до рушене на шаблонно нормалния, обичайно-битовия порядък на нещата и *постигането на конкретност в поетическата абстракция* (например „Път", „Еделвайс"). Но ако за поетите на 20-те години са характерни неочакваните естетически връзки и

---

19 Ч. Добрев. Смисълът на поезията. — В: Планета на свободата. С., 1978.

съпоставки при изграждане на образите, в поезията на 40-те години, макар да е динамична връзката между предмета и понятието, тази „неочакваност" на съпоставките не е така подчертано ярка. При такива стихове — каквито например има Геров: за смъртта, за вечността, за материята и космоса — ние не бихме могли да получим естетическа наслада, ако внушението за „правдоподобност" липсваше напълно.

За Далчев наистина е чуждо и нажеженото до бяло драматично откровение на Геров, и онова безпощадно обгаряне на собствените рани, което го сближава с ботевско-яворовската традиция в поетическия изказ. Представителите на поезията на 40-те години Б. Райнов, В. Петров, и особено Ал. Геров, са близки до българската традиция в поезията именно по интензивното усещане на величественото и на трагичното в живота.

Ако символистите разделяха „понятието от неговия материален носител", ако поети антисимволисти като Далчев изпитваха „страх от моментното сетивно изображение, което не носи по-висока идея и се основава върху внезапните чувствени реакции към живота", то поетите в навечерието на Втората световна война се опитаха да преодолеят този своеобразен духовен „скепсис", като постигнат единно и цялостно изображение на човека. В този смисъл поезията на Никола Й. Вапцаров е най-високият връх в художествената панорама на епохата. По тази причина то заслужава да бъде обект на самостоятелно проучване.

Стихосбирката „Към Партията" (1932) на Христо Радевски бележи етап в развитието на българската пролетарска поезия. Класовото съзнание, безкомпромисната партийна позиция, пренебрегването на личното щастие и интимните вълнения в името на висшата пролетарска мисия, самоотверженост на редовия партиен функционер — всичко това е пресъздадено с вълнуващо поетическо слово, което продължава завоеванията на Смирненски в областта на страстната, клокочеща от оптимизъм и болка политическа лирика. Поезията на Младен Исаев и Христо Радевски е свързващото звено между пролетарската лирика на Христо Смирненски и Никола Йонков Вапцаров. Стиховете им са изстрадана защита на достойнствата на комуниста — идейната яснота властвува и търси път към широките народни маси, превръща се в пътеводител към великата цел: комунизма. Личният, интимният момент в тяхната поезия се е превърнал в общозначим, т. е. общочовешки, в който се оглежда гражданската пълноценност, биографията на класата и на човека. Това е истинското сцепление между интимно и гражданско начало. Затова, говорейки за поезията на 40-те години, ние можем да отбележим повратa, който оказа Далчев в развоя на българската поетика, но ще бъде крайно едностранчиво да търсим пряка връзка между Ал. Геров и Ат. Далчев, Б. Райнов и Далчев, В. Петров и Далчев. Коренът на тези поети е в пролетарската поезия на 30-те години, в нейните идейни внушения, а в образността си и Ал. Геров, и Б. Райнов, и В. Петров са повлияни от метафориката на поезията от 20-те години.

* * *

Един наш съвременник писа: „Сърцето е кървав часовник — обречено време."[20] В творчеството на Геров като в магическо заклинание се докоснаха вечното от природния свят с неговото тленно озарение, многоликата преходност на явленията с трайното и винаги толкова индивидуално безсмъртие на сътвореното от таланта; неимоверният полет на човешкия дух към познание въобще с безукорния драматизъм на индивидуалното усилие; обречеността с копнежа за живот; дългът със саможертвата; красотата с трагизма...

Геров ни довери чистосърдечно: когато стойностите кристализират, остават само трайните неща — за такива той смяташе любовта, вдъхновението, саможертвата. Но само при едно условие: „Да познаваме тези неща в самото движение на времето!"

Темата за човешкото познание е основна в творчеството му. Това предпочитание своеобразно е стилизирано от художествения натюрел на автора — той винаги е предпочитал да покаже и докаже „категоричността" си в дадена насока, да изчерпа докрай всички художествени възможности за едно-единствено конкретно внушение. По такъв начин „безсмъртието" като мотив става следствен момент от пътя на човека, съзнаващ себе си като творящо същество. В поезията му обикновено забелязваме подчертано присъствие на основни принципи, категории, заели централна лирико-сюжетна позиция и по-слаба нюансираност на други „аспекти" от света, отминавани като че ли дори леко снизходително от поета. Затова не е странно, че при диалектическата широта на гледната точка на този автор в поезията му черно-белият фон е основен. Но що се отнася до човешкото познание — Геров е категоричен: човек не трябва да скъсва майчината си връв с природата. А колкото до безсмъртието — човек го носи в себе си: като предизвикателство към природата.

И в прозата, и в поезията си Геров сродява великото, значимото с простото, с обикновеното, търсейки трудно уловимото за художествено пресъздаване единство в света. Този творец, който усеща дишането на природата, изменението и трайното във вечността, който обхваща в истинско познание, дълбоко и устойчиво деликатните, но драматични белези в човешката душа — именно той възстава срещу логичния, сух разум, скъсал връзки с традиция, национална определеност. Така се е родило великолепното стихотворение „Закрила":

Аз спя и дишам жадно, жадно,
подобно атом във нощта.
Защо това ми е достатъчно?
. . . . . .
Към теб обръщам се, науко!

---

[20] М. Б е р б е р о в. Морето се завръща. С., 1976.

Кажи,
Кажи,
кажи!!!. . .
Като звезда сърцето чука
в разкошен облак от сълзи.

Опоетизираната смърт — така бихме могли да назовем физическия край, определен от Геров за личността. Именно на личността, защото за поета Геров всяко предпочитание задължително е белязано със знака на стойностното. Извисените тонове в изказа на твореца, неприглушеният романтичен повик за повече красота реализират „простотата" на всекидневния бит в жизнени превъплъщения на неутолимия човешки дух към познанието: изтръгват от горчивината на болката, от изпепеляващите драми, от съмненията — изстраданата увереност за сложността на живота. Едно от тези превъплъщения е поетическото сродяване чрез смъртта между човешкото сърце и слънцето:

Цяла вечност сладко ще сънуваш
слънцето до своето сърце.

Чувствителност и съвест, хуманност и почтеност, жизнелюбие и съмнение, скептицизъм и ведри очи за света на бъдещето — всичко е оставило белези в доверчивото му сърце. „Човешко, много човешко е всичко в нея — от безумната идея да съхраниш и върнеш от гроба близките си, до раняващата грубост на отречените от самото наше общество по време на култа порядки, допирали се безцеремонно до едно тяло без кожа"[21] — казва за поезията му Тончо Жечев.

Но Геров изобрази човека „прекрасен като бог", който събира преди смъртта си своите мисли в снежнобелите листа на еделвайса, достъпен само за силните духом.

Геров може да пее химни за живота. Велики творци говорят за чудодейната власт на словото. Острието на мисълта му никога не е допускало да се промъкне в създаденото от него стандартен оптимизъм. Но творчеството му познава романтичните пориви на големите сърца, познава извисените тонове, които могат да се изтръгнат от светлите души — опияняващото разтваряне в природата, в загадката, във вечното и в тленното. Затова творци като Геров са ни особено скъпи: ние се приобщаваме към тях и в радостта, и в болката.

Дъждът вали през мене и измива
мъчителния слой на мисълта,
и пак сърцето младо и щастливо
предвкусва на живота прелестта.

---

21 Т. Жечев. Александър Геров.

Душата ми от бреме натежала,
преследвана от своята съдба,
готова е да се разтвори цяла
под плискащите струи на дъжда.

Аз ще захвърля меката си шапка
и за последен път, макар и стар,
ще потанцувам като малка капка
по веселия градски тротоар.

Геров умее да пее химни за живота. С тези песни смъртта не е страшна. Защото поетът ни е подсказал, че в самия живот има сдържано величие. Там е разтворена чудодейната човешка сила.

* * *

Той ни е оставил великолепни примери, как чувството може да се превърне в багра, в ритъм, в художествено внушение.

Съществува схващане, разбира се, невинаги основателно, че на стихотворния ритъм съответствува определено творческо емоционално състояние: хореят и анапестът внушават своеобразна тържественост, ямбът — повече драматичност; още Хегел в своята „Естетика" твърди, че хекзаметърът е подходящ за „равномерния поток" на епичния разказ, а пентаметърът с неговите симетрично „твърди цезури" отразява най-добре елегичното.

Геров обаче се стреми да издържи, общо взето, стихът му да бъде в една метричност.

Ще плаче с дъжд и бури късна есен,
ний в горския поток ще си шептим.
В пръстта и в корена ще се смесим,
прегърнати в дъждовна капка ще седим.

От цитираното може да се обобщи: първият стих — ямб, вторият — ямб с двустъпен пирихий и едностъпен спондей; третият — ямб с двустъпен пирихий, четвъртият — ямб с двустъпен пирихий.

Но не във всички творби е така. В някои той съзнателно смесва ямба с хорей или дактил, а макар и по-рядко, с анапест:

Пепеливо небе. Непрестанни, студени сълзи.
Аз не виждам на юг моя роден Пирин с върховете.
Тежка сива мъгла над полетата черни пълзи
и в локвите сякаш секири излъскани светят.

В тази строфа са събрани: анапест (първия и втория стих), хорей с две ямбични стъпки и едностъпен пирихий (третия) и дактил (четвъртия).

Дактилът, който звучи тържествено, в следващата строфа на същото стихотворение преминава в друга ритмична стъпка:

Та нима и животът ще бъде тъй сив и бездушен,
както старата есен с мършави лапи,
както старата есен, ехидно заслушана
как студената кръв от листата на вишните капе.

В тази строфа авторът е използувал: анапест (първия и четвъртия стих), хорей (втория), хорей с една ямбична стъпка (третия).

Геров се стреми към мъжки и женски рими. В поезията му ще срещнем и отсечени рими, за чиито всепризнати „майстори" се смятат В. Петров и особено Ив. Пейчев. Но Ал. Геров има своя територия на открития и постижения в това отношение, макар че те не са отчитани въобще от критиците. Той създава и вътрешна рима, и римувано краестишие, което се схваща само след по-внимателно вглеждане в стиха му. Това е така, защото римата при него се осъществява само чрез една гласна (ударена) или дори съгласна (от ударената сричка). Последното не се отчита от литературознанието за римуване. Но така или иначе — съзвучието, независимо как ще го наречем, е осъществено от Геров:

Несъразмерен и безкра̀ен
пламтящ, избухващ, вкочанѐн,
светът със скрит копнеж мечта̀е
да бъде с някой споделен.
„Вселена"

Ти имаш устни като ка̀пка
и бяла лебедова шѝя.
Аз приближавам, свалям ша̀пка
и почвам капката да пѝя.
„Учтивост"

Стиховете му са силно въздействуващи, защото авторът не съчинителства, а ни поднася наблюдения за живота с изтънчено усещане на нещата. Той се стреми да освежи и „най-баналната" най-познатата рима. Ето някои по-релефно очертани клаузулни особености: съ̀щност — съ̀що, голя̀м — бля̀н, далѐчни — вѐчност, прозо̀рец — хо̀ра, влю̀бена — ху̀баво, пла̀кало — ня̀кога, всѐки — човѐка, неуло̀вима — кѝно, прибо̀жда — о̀ще, похо̀дка — живо̀та, мла̀ди — насла̀да, безкра̀ен — мечта̀е.

Трябва да се подчертае изключително добре осъществената вътрешна ритмика на стиха у Геров, създадена от вътрешна рима. Даже в последните си творби Геров я предпочита пред римуваното краестишие като начин за осъществяване на стихотворния ритъм.

Знае се, че сами по себе си думите, както и тропите са неутрални в художествено отношение. Римите също не притежават специален словесен акцент. Но при наличие на определен тип рима, на определен ритъм (зависещ и от римата), констатацията за тяхната промяна вече предизвиква усещане за промяна в развитието на самото преживяване, за внесен нюанс към естетическата оценка на автора спрямо явления-

та. Промяната в лексикалния разбор — да се намери съответната рима, пряко влияе върху реализирането на творческата идея. Впрочем това са азбучни постановки на литературната теория.

Стиховете на В. Петров — със съвсем малки изключения — са издържани в двусричните ритмични стъпки — ямб и хорей. Мелодичността, към която В. Петров и Ив. Пейчев (за разлика от Б. Райнов) са особено пристрастни, те постигат предимно чрез римата. В. Петров даже римува краестишието с първоначалната сричка на следващия стих, т. е. усилено използува акромонограмичните варианти. Геров също ги използува, и то много сполучливо. Но при него решаващо значение има вътрешностиховата рима. Категоричността на позицията у Геров, стремежът към точен детайл у В. Петров, търсенето на пространствени дълбочини у Б. Райнов слагат отпечатък при подхода им към реализиране на творческата идея. Ако В. Петров смело въвежда диалога, „разсичайки" стиха, насища го с анжамбмани, но запазва непроменена метричността му, то Б. Райнов променя спокойно стихотворните стъпки, използува обилно пирихий и спондей. Чрез разчупване на строфата, чрез допълнителни свръхсхемни ударения или облекчени стъпки анапестът в неговата строфа звучи неузнаваемо свежо. Като поетика Геров е по-близък до Б. Райнов, отколкото до В. Петров. „Недоизказаността" не е особено привлекателна за техния натюрел. Ако срещнем апосиопеза в стиха на Ал. Геров, тя задължително е в крайна позиция:

Слънцето изгаря в ярка вяра,
вятърът е с трепетни уста...

В поезията на Б. Райнов предимно е краестишна, но се среща и вътрешностихова: „Живя живота си... Дали не беше сън./ Това, че някога случайно тук живял си?..."; „Шумяла пролет... Пял скворец в липите/ Било, било... Било ли е наистина?"

В сравнение с поезията на Ал. Геров и Б. Райнов апосиопезата при В. Петров е сравнително по-често срещано явление, а това вече подчертава определен творчески темперамент — валеропетровски. В неговата поезия ще я намерим дори във вътрешносложен вариант:

Стари дяв..., скъпи татко, едва ли
си предчувствувал таквиз чудеса...
В. Петров

Художествената атмосфера в своя стих Геров постига при минимална употреба на глаголи:

В мъглата на съборените здания
сред крясъци и кръв и детски плач,
излязъл из недрата на вулканите
върви един грамаден, сив палач.

Веднага трябва да отбележим: и плачът, и кръвта, и съборените здания и особено този палач, „излязъл из недрата на вулканите", те

въобще не биха могли да получат органична спойка в цитираното стихотворение без присъствието на непретенциозния, но точно намерен и поради това силен глагол: „върви". Друга творба:

Небето със звезди поръбено
с безмерната си пустота
висеше върху мен озъбено
и зинало като уста.

Каква констатация би могло да се направи? До употребата на глагола „висеше" картината е ярка, но е постигната със символите на абстракцията — небето със „звезди поръбено", „безмерна пустота"; след употребата на „основния" глагол, ако можем така да го наречем (останалите са причастия), веднага добиваме усещане за „земност", за правдоподобност: небето е зинало като „уста".

Още един пример:

През легендарни революции,
със свити устни и юмруци
и с копнеещо сърце,
от сладък сън посред нощ отресвани,
горени в ада, клани, бесени,
вървяха хората напред.

Тук също има един основен глагол „вървяха" — останалите глаголни форми са причастия.

В други случаи глаголът липсва въобще: „Непрестанни, студени сълзи". „Тази пролет! Тази буйна пролет!"

Подобни безглаголни конструкции много рядко ще срещнем в поезията на другите представители на поколението на 40-те години. Например, ако в поезията на Б. Райнов има „безглаголни" стихове, следващите ще са пак „пренаситени" с глаголни форми, като че ли за да компенсират първоначалната „глаголна оскъдица". Съчетание от няколко глагола в съседна позиция не са инцидентен случай в неговата поезия: „със пръстите си месеца улавяше, и го опушваше от злоба, и го скриваше"; „за теб тъгувам, мисля де си, и ти избирам коледен подарък", „после в къщи отиваме, сядаме, пишем". От гледище на глаголната употреба поезията на В. Петров изглежда „най-съразмерна". В смисъл: ако в даден стих липсва глагол, в съседните те са два: „Грамадни, тъмни, хубави по риза/ те вдигат, спущат звънки чукове". При него обикновено всеки стих носи „своя" глагол.

Едно сравнение спрямо употребата на прилагателното от Б. Райнов и В. Петров ще покаже обратно пропорционални зависимости. „Умереният" тук е Б. Райнов. Същото се отнася и за Ал. Геров. Докато В. Петров буквално струпва всички възможности; пропускът на прилагателното в неговата поезия е просто немислим. Например: „В анатомическата зала/ самичък във престилка бяла/ ти учиш вече дълги дни; / табла със артерии червени,/ зелени нерви, сини вени/ висят по всичките стени."

В поезията на Ал. Геров прилагателното няма чисто изобразителна функция, то се въвежда само ако символизира някакво състояние или преживяване: „злокобна мисъл", „тежка тъга", „радостен трус", „бездушна ръка", „възторжена буйност", „мъртъв разказ", „весело лято" и пр. И все пак цветовата тоналност съществува в поезията на Геров: преобладава сиво, синьо, кехлибарено, бяло — цветовете на дълбочината, на движението, на размисъла.

В. Петров, подчертано недиректен в разкриване на собствената позиция (за тази своя особеност намеква в стиха: „но може ли да се разбере това, което става у човека"), привежда в творческия си реквизит различни лексикални пластове — от словесния символ до битово-разговорната реч, които обединява с някакъв на пръв поглед незначителен детайл. Точно обратно е при Ал. Геров. Детайлът не е незначителен. Лексикалните пластове са еднородни.

Синтаксисът на В. Петров също е многоаспектен: от говоримата реч, през комично-драматичния акцент, до спокойното овладяно обобщение... При Геров е точно обратното. Независимо от овладения тон на В. Петров ние говорим за лиричност. Защо? Защото в неговата поезия лирическата струя произтича от специфичния характер на изложението: присъствува смяна в интонационно-лексикалните пластове; тук няма да се срещне редуване на къси затворени ритмически структури, а съществуват по-сложни лексикално-синтактични, интонационни организации, наподобяващи „двойни" гнезда.

Ал. Геров има за цел да изгради в художествени образи определено емоционално състояние, затова и като художник е различен от В. Петров. И докато последният, а също така и Б. Райнов, избягват и най-малкия „повод" за интонационно повторение, при Геров е обратното. Защото звуковите, смисловоинтонационните повторения са характерна особеност там, където е налице емоционалната приповдигнатост: „И *недей* се лишава от свободната мисъл, *недей*!"/ „Ах времето се свива и разтяга./ *Разбрах* това, *разбрах*"; „Аз *сбърках* своя път, аз *сбърках*./ Вместо обувки да кова,/ безкрайната човешка мъка/ помъчих се във стих да уловя" (к. а. — М. Т.).

Геров е спонтанен. Драматизмът му — ярък и насечен от противоречия, реализира една чувствителна поетическа устроеност, която винаги вижда нещата в нова светлина. Той се стреми да излезе от противоречието. Стихът му отразява тази трудна и мъчителна вътрешна борба.

Ако символистите разделяха „понятието от неговия материален носител", ако поети антисимволисти като Далчев изпитваха „страх от моментното сетивно изображение, което не носи по-висока идея и се основава върху внезапните чувствени реакции към живота", то поетите на 40-те години и главно Ал. Геров преодоляха този кризис, постигайки единно и цялостно изображение на човека. Поезията на Ал. Геров е човекознание, вълшебство и магия, постигнати чрез неподозираните глъбини на обикновеното слово.

* * *

Мнозина биха казали: „Когато имам нещо да предприема, го изучавам изцяло". Или: „Когато имам да решавам нещо важно, проучвам основно обстоятелствата около него." Ето как е у Геров: „Когато имам нещо да предприема, издъно го съзерцавам."

Геров е съзерцателен — как иначе би създал такива великолепни стихотворения като „Път", „Еделвайс", „Голямата тишина", „Покруса", „Обръщение"! Но това е особена съзерцателност — „из дъно", както я нарича поетът. Този тип съзерцателност включва „абсолюта на познанието" в проучването плюс „ненамеса" в конкретния момент на изграждане на образа. За всеки е ясно, че „ненамеса" въобще не може да съществува (нали образът е плод на съзнанието на своя създател). Тогава за каква „ненамеса" става дума? Става дума за изграждане на такъв тип лирическа структура, при която поуките от личния опит съзнателно са смекчени (оттук „ненатрапчивостта" на идеите при един толкова категоричен и директен в израза си творец). Личният опит според мен играе обаче изключително голяма роля в момента на проучване — в съзерцанието, ако си послужа с думите на Геров.

Но във втория момент — в абстракцията, която се обосновава в обмислянето на качествата на обекта, в изграждането на художествения прототип, поетът се стреми да бъде максимално обективен.

Тогава може да възникне основателно въпросът, дали Геров е пасивен като художник. Ако отговорът е положителен, не противоречи ли това на първоначалното ми твърдение, че той „активизира връзките в художествения образ чрез скъсяване на дистанцията между очевидец и разказвач?"

При такава психологическа устроеност, каквато притежава Геров, личният опит, познанието на нещата дават широта в характера на самото проучване на обекта; оттук усещането ни, че е от поетите, които биха разбрали всичко човешко, добро или зло, правдиво или греховно в битието. И затова образът в поезията му не е насилен, не е вкаран в рамката на предопределен (от личния опит на автора) развой. *Художественият развой* (вж. стихотворението „Път") при него е *следствен*, познавателен.

Най-хубавото на смъртта
е туй, че идва ненадейно.
Поемаш въздух с уста
и се унасяш постепенно.

Постепенно става леко
на мозъка ти разрушен;
че тръгваш много надалеко
и все ще стигнеш някой ден...

Вярно е, че Геров проявява винаги категоричност при внушаване на идеята, но тъй като е художествена категоричност, тя е следствена — отразеното предпочитание към единствени неща, за което ве-

че стана дума, се постига благодарение на голямото му майсторство като психолог и художник.

Широтата на проучването, която произтича от характера на съзерцателния акт, не означава безконтролност в избора на художествено внушение на идеята. Това, че съзерцанието е „из дъно", също не означава, че като художник Геров разчита изцяло на интуитивни прозрения. Напротив, при него съзерцанието е волеви акт в осмисляне на действителността. Според мен многообемността и правдивостта на образите в поезията му се дължи именно на този *специфичен характер на съзерцанието*. Устроена именно по такъв „начин", неговата психика го кара да не изпуска нито за миг детайлите на обекта, дори когато привидно ще ни изглежда , че не са пряко свързани с тематичното решение: „Нямаше слънце, нямаше нищо" — четем в един от дневниците на Геров — „Усмихва ми се/ прането бяло на съседа/", „И белите облачета му отвръщат", „И със усмивка му отвръща/прането бяло на съседа.", „Изгрява слънцето. Притихва/ земята дъхава и бледа./ И там от двора се усмихва/ прането бяло на съседа."/ „тръпки зъбки", „Историята е разчленяване на човека./ А като първичен той е бил единен.", „И там от двора се усмихва /Едно облаче бяло с усмивка също му отвръща", „Не е това. Тук само образи трябва", „денят да бъде труден/ Ще ме съпътства, макар че може радост да отсъства/ цял ден в града ще ме съпътства/ усмивката ще ме съпътства,/ макар и радост да отсъства/", „И облаците в златни тръпки/ там като наредени зъбки ще ми се усмихват/ в небето."[22]

Въпросът за характера на съзерцанието на Геров въобще не е поставян досега. А според мен около него трябва да се центрират особеностите при разглеждане на поетиката му. Той притежава тетрадки, дневници, бележници (около 158) , от които проличава не само изключителната му честност на творец, откликващ и на големи обществени събития, но и на индивидуални човешки горести, изпратени като „послания" до любимия поет от обикновени трудови хора, от познати, от приятели, търсещи неговия неспокоен дух в съдбовен час. Това са преди всичко документирани „кадри" на самия творчески процес у Геров, процес сложен, противоречив и дълбок.

Струва ми се, че единствен от изследователите на творчеството му Ив. Пауновски е загатнал за тази постоянна „почти катастрофична" напрегнатост на мозъка и сърцето.

Поетът сам споделя[23] някои особености около зараждането на конкретни негови творби. Едно е безспорно: заглавието играе особена роля в целостта на творбата. Освен че има ключова позиция към творческата идея, то съвпада с първоначалния образ. След него са дошли останалите.

Този стремеж към конкретизация, към запазване целостта на съотношенията „детайл — перспектива" е още едно доказателство, че на този етап българската поетика решава своите сложни проблеми,

---

[22] Тетрадка на Ал. Геров — „Лирическа първа", непубликувана.

[23] А л. Г е р о в. — В: Българските писатели за себе си и за литературното творчество. С., 1970.

най-важният от които е да се постигне вярно изображение на психологията на съвременния човек.

Поколението на 40-те години!

Ив. Пейчев и В. Петров превърнаха мисълта в палитра, в багрово многозвучие, в неизчерпаем източник на духовна наслада.

Какво ново внесе Б. Райнов в нашата литература? В неговия творчески стил най-отчетливо проличават противоречивите и синхронни моменти между художественото мислене и социалното съзнание. Поетиката му е едно от големите завоевания на поетите от това поколение.

Чрез създаденото от твореца Геров съкровищницата на българската литература се обогати с дълбоки, драматични човешки прозрения, докосващи тайните на битието. Той е създател и на няколко моностиха, едно сравнително рядко явление в поетиката на българската поезия.

Поколението на 40-те години все по-определено са насочваше към жизнено-съдържателни критерии за изкуството, за художественото мислене и стигна своята творческа зрелост. В неговото съзнание постепенно е узрявала мисълта, че стойността на изкуството се определя и от съвременния обществен климат, но и от това, на чия тенденция ще принадлежи бъдещето. И тази вяра, в чиято перспектива за действие е вложена и собствената творческа позиция като естетически овладяна цел на художника, е рожба на едно десетилетие, от което датира нова социална епоха.

В съзнанието на поета Геров бъдещето на света е неговата човешка грижа, а единството на личността, която ще гради това бъдеще, е неговата творческа надежда.

Едвин Сугарев

ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО

В интересната си статия „Модерният лирически тип" Енчо Мутафов се обявява против делението на традиционно и модерно като абсолютни стойности, против „онези изследвания, които *определят модерната художествена мисъл като разрив с традицията;* като разцепление в общото русло, от което *тръгва съвършено нов ръкав* (к. а. — Е. М.)". Визирайки неопределения, *аморфен* обем на понятията „традиция" и „модерно изкуство", авторът с основание си задава въпросите: „Но коя е тази традиция? Какви черти има, какви сили я формират, противоречиви ли са те? И най-сетне — къде се простира? На тези въпроси никой не е отговарял и не може да отговори. Традиция, разбира се, има, за нея са писани сериозни изследвания. Но така употребеното понятие отразява една *безформена маса*, чието едничко предназначение е да се разруши и да изгрее зората на модерното изкуство."[1]

Традиция, разбира се, има, за нея са писани сериозни изследвания и днес тя се радва на изключителна почит като един от най-често употребяваните литературни термини. Независимо от това о п р е д е л е н о с т т а на понятието, което се крие зад тази уважавана дума е нещо, в което човек с основание може да се усъмни. Наистина Енчо Мутафов говори не за самата традиция като „безформена маса", а за неопределеността в съотношението между традиционно и модерно. Пита се дали ако премахнем тази предпоставка и си зададем директния въпрос „Какво е традиция?", безформената маса ще придобие по-точни очертания. А това трябва да стане. Защото ако не стане, този термин ще се самоунищожи от собствената си вътрешна парадоксалност. Той просто и з и с к в а определеност и предизвиква асоциации за устойчивост и стабилност, свързва се с представите за нещо цялостно, единно, неизменно и непоклатимо.

Най-лесно от всичко би било да абсолютизираме и да буквализираме тези представи, като ги превърнем в опорни точки на дефиницията. Това е и най-честата грешка, която се допуска, когато се говори за традиция — *метафизичното тълкуване на понятието*, ограничаването му в определена, обособена и завършена субстанция. Много малко неща в изкуството са единни, цялостни, неизменни и непоклатими.

---

[1] Е. М у т а ф о в. Модерният лирически тип. — Литературна мисъл, 1982, №2, с. 42.

Ако традицията принадлежеше към тях, бихме могли да поставим цялостното развитие на една национална култура под някакъв общ знаменател, да се домогнем до една обща нишка, на която отделните художествени явления да се нанижат едно след друго като мънистата на огърлица — и това би било много удобно за литературните историци. Уви, тази концепция е привлекателна като Елдорадо, но и също толкова химерична. Защото в културната история нещата произтичат едно от друго, но съвсем не следват един безкраен ред на хармония и съгласуваност. Защото традицията, както и всяка категория, свързана с изкуството, е в основата си динамична и противоречива. Нейната устойчивост и неизменност не е нищо друго освен предразсъдък на нашето мислене. Дори само фактът, че тази дума има своя антитеза — а именно *новаторството*, говори за вътрешната диалектика и следователно изменчивост и противоречивост на съдържанието, което влагаме в нея. Всяка традиция се ражда в *опозиция*, всяко художествено богатство е създадено не въз основа на някаква абсолютна приемственост, а по трудния път на противоречията и взаимното отричане на отделните художествени генерации. Как да очертаем например българската поетична традиция така, че да се оформи една единна и непротиворечива субстанция? Ботев, Вазов, Пенчо Славейков, Яворов... и т. н. Добре, но все пак как ще се чувствуват един до друг Вазов и Пенчо Славейков, когато естетиката на единия отрича естетиката на другия и се изгражда като нейна антитеза? Възможно ли е например един автор да бъде истински значим и въпреки това да се окаже извън „традиционното"? Да вземем традиционната проза — къде и как да вместим в нея гротесково-парадоксалния Светослав Минков и библейско-архаичния Николай Райнов? А какво да правим с авторите, претърпели динамично развитие — с Яворов и Гео Милев например — да ги разрежем на две и да сложим едната половина при традицията, а другата — при антитрадицията? Колкото и да разширяваме обхвата на понятието, колкото и да обобщаваме принципите, които съшиват в едно цяло художественото наследство, все пак ще останат онези неудобни моменти, в които откриваме, че вътре в цялото нещо куца, че шевовете се пукат и от тях стърчи я крак, я глава; и винаги ще бъдем едностранчиви, ще останем излъгани от диалектиката на културното развитие, което не търпи никакви статични постановки, колкото и общи да са те. Традицията е голямо и непокорно понятие, всяка рамка се оказва тясна поради своята ограниченост. Кой да бъде спойващият елемент? Най-често за такъв се приема художественият метод — българската реалистична традиция. Това, че целият символизъм автоматически отпада, още не е най-голямата беда, лошото е, че самият реализъм е диалектическо понятие: би ли признал например Вазов „Пролетен вятър" на Фърнаджиев за реализъм? Тогава стил, структура, тематика, специфика на художествените средства? Неприложимостта им като обобщаващи елементи е толкова очевидна, че дори не се нуждае от доказателства. Можем, разбира се, да раздробним понятието — да говорим не за традиция, а за традиции: Ботева традиция, Вазова традиция, традиция на критическия реализъм, традиция на символизма и т. н.; и това би било удобно, но би означа-

вало да заобиколим, а не да разрешим проблема. Бедата се състои в това, че в традицията се търси някаква неизменна субстанция, а всичко, чрез което можем да я обобщим и определим: художествен мироглед, форма, структура, тематика — са *диалектични* по своята същност понятия.

Друга благоприятна почва за елементарно разбиране на традицията дава темпоралната корелация: традицията е това, което „е било", с което съвременното изкуство е свързано така, както дървото със земята чрез своите корени. Такава връзка съществува — това никой не може да отрече. Как да определим обаче *къде* свършват корените и къде почват клоните? *Кога* именно миналото се превръща в съвременност, от *какво* се определя граничната бразда между традиция и нетрадиция? Точно това има предвид Е. Мутафов, като опровергава разбирането за модерното изкуство като антитеза на традицията — защото самата традиция не е плоскост, а сложен комплекс от взаимопроникващи се, но и взаимоизключващи се процеси. Всяка художествена епоха отрича предходната, за да бъде на свой ред отречена; нито традиционното, нито модерното са цялостни, завършени и обособени равнища на художествено мислене — те се разпадат на безкраен ред от стъпала. Остава ни следователно само да се откажем да дефинираме традицията във времето и да приемем, че модерното изкуство също спада към нея; т. е. да определим като „традиция" *цялата система от художествени ценности*, съществувала досега, а като нетрадиция само още недооформените плодове на съвременността, в която живеем. Но това ни най-малко не би опровергало *относителността* на термина — тогава традиционното би ни следвало като сянка по петите и вечно би разширявало своя обем.

Лично аз не мисля, че не би трябвало да бъде така. Но няма никакъв смисъл да обръщаме погледите си само към миналото. По-правилно би било да разбираме под традиция не резултатите, а самото *протичане на художественото битие*, и то като употребяваме термина със съзнанието за цялата противоречивост, относителност и преди всичко незавършеност, които се съдържат в него. Да разглеждаме традицията като процес, а не като склад за вече постигнати художествени ценности, като незавършена картина, върху която миналото е поставяло, настоящето поставя и бъдещето ще поставя все нови и нови цветове и щрихи. Това би ни спасило от нелепата роля на картографи, които се мъчат да очертаят някакви граници върху един непрекъснато променящ се вулканичен релеф. Биха отпаднали редица недоразумения, например тези за „традиционните художествени средства" (като че ли преди да бъдат осветени от традицията, същите тези средства не са били нетрадиционни).

Издигането на термина от метафизично на диалектично равнище обаче е немислимо без известна диференциация на понятието. Традицията е процес като абсолютна стойност от гледна точка на историческата перспектива. Нейната движеща сила, оформящият я фактор е новаторството. Но от гледна точка на един конкретен исторически момент и традицията, и новаторството са обособени, диалектически свързани и диалектически противостоящи си сили. Традицията е това, което

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

в този конкретен момент е вече постигнато, оформено и общоприето. Новаторството е това, което се намира в процес на развитие, което не е още изкристализирало естетически и на което принадлежи не опората на миналото, а перспективата на бъдещето. Традицията и новаторството си противостоят, но само от гледна точка на един определен момент от културното развитие — във времето те се проникват взаимно. *Традицията е бившо новаторство, новаторството — бъдеща традиция.* Същността на тази диалектическа връзка обаче е много по-сложна, отколкото изглежда на пръв поглед. Това, което днес се изживява като традиция и се разбива от новаторството, може след известно време да прояви отново признаци на живот, и то именно като новаторство. Точно това е основната и всъщност единствената предпоставка, която не позволява да говорим за традицията като за съдържащо някаква постоянна субстанция понятие. Това е възможността старото да бъде отново актуализирано — традицията (но никога непосредствено предхождащата традиция) да бъде преосмислена и преориентирана от гледна точка на новия исторически момент и да изплува на повърхността като новаторство. Мотиви, идейни конфликти, художествени структури и похвати отново оживяват в спираловидното развитие на културата, но в никакъв случай не се повтарят; задължителна предпоставка за тяхното битие е измененатa им и преосмислена от новата историческа обстановка функция, тяхното насищане с ново идейно и емоционално съдържание. Именно редиците на тази периодична актуализация, която се основава не на пряката приемственост, а на сложната елипса на първоначалното отричане и едва след това на достигането до старото чрез неговото преосмисляне на ново равнище, съставляват абсолютното съдържание на термина традиция, неговата извънвременна стойност като процес, който в никакъв случай не се ограничава само в миналото, а *обхваща и настоящето, и бъдещето.* Затова и традицията не може и не бива да бъде определяна като завършена цялост, темпорално ограничена от една или друга историческа епоха. Тя е точно това, което *свързва епохите, доизгражда се от тях и се променя чрез преосмислянето им.* Тя не е само предпоставка за бъдещото развитие, но и *функция* от него. Всяко новаторство прибавя към нея по един, понякога едва забележим щрих; но нека не забравяме, че понякога един щрих променя цялата картина. Точно това определя новаторството като сила, която чрез своето противопоставяне всъщност доизгражда традицията; и сложната диалектика между традиционно и новаторско — от статична гледна точка те изглеждат противоположни, но динамиката на цялостния процес изисква не само тяхното противопоставяне, но и тяхната съгласуваност, тяхната двустранна *каузална връзка.* По този повод Томас Елиът в своето проникновено есе „Традиция и индивидуален талант" пише следното: „Съществувалите паметници на художествената култура образуват един идеален вътрешен ред, който се променя с появата на нова (но истински нова) творба на изкуството. Този ред е завършен преди появата на новата творба и за да продължи съществуването си след нейното въвеждане, целият досегашен ред, макар и неосезаемо, трябва да се измени, а оттук отношението, изме-

ренията, стойността на всяка отделна творба по отношение на цялото се изменят; в това се състои взаимното проникване, съгласуваността на старото и новото."[2] Думите на Елиът подчертават значимостта на *обратната връзка*: както традицията е основата, върху която се изгражда всяко новаторство, така и новаторството е силата, която не само формира традицията, но и трансформира нейната същност и стойностни показатели на всеки етап от културната еволюция. Отношенията могат да бъдат далечни, промените неочаквани, но те винаги са закономерни. Един пример, в който съвременността коригира традицията: разказите на Радичков ни накараха да погледнем с по-други очи на „Чичовци" от Вазов.

Както вече подчертах, универсалното разбиране на традицията като процес не изключва обособеността на традиционно и новаторско в неабсолютен смисъл — като взаимодействуващи и противодействуващи помежду си сили във всеки един конкретен момент от културната еволюция. Най-общо казано, традиционното е това, което е вече постигнато, оформено, естетически формулирано и общоприето, чиито художествени възможности са получили вече най-адекватната си реализация, и което следователно намира своята опора в *миналото*. Новаторското пък е това, което е още в процес на оформяне и експериментиране, не се подчинява на цялостна естетическа концепция, а се домогва до такава, намира своите основания в перспективата на *бъдещето* и следователно се намира в опозиция спрямо изградените вече естетически ценностни системи. Много важно е да не се абсолютизира обособеността на традицията и новаторството, а да се разбере тяхната взаимообвързаност и паралелно съществуване. Новаторското се изгражда покрай традиционното, а традиционното доизживява своята актуалност покрай новаторското. И традиционното, и новаторското са само точки от безкрайната процесуална верига, която оформя традицията — точки, между които съществува напрежение и се синтезира художествена енергия. В един конкретен момент традиционното играе функцията на задържаща сила, която творецът новатор осъзнава като преграда, която трябва да бъде творчески преодоляна: по такъв начин статичността на традиционното стимулира динамиката на новаторското. От гледна точка на тази закономерна опозиция новаторството апострофира и дори провокира традиционните стойности. Това е лишена от нихилистичен смисъл провокация, отрицание, което по своята същност е пробив към бъдещето. „Песен на песента ми" на Яворов освен личен манифест е и провокация срещу функционалния, изискващ категорично пряк обществен ангажимент реализъм в името на субективното вглъбяване в драматичните проблеми на личността — с други думи, в името на все още неосъзнатите в този момент перспективи на българския символизъм. Два много често цитирани стиха на Далчев: „Над старото тържище ален/ бе залезът като домат" са не само художествен образ, но и провокативна пародия — този път насочена срещу отживелия времето си симво-

---

[2] Т. Е л и ъ т. Традиция и индивидуален талант. Варна, 1980, с. 37.

лизъм в името на антисантименталната, виталистична и сетивна концепция на поезията от 20-те и 30-те години.

Интерес представлява въпросът, може ли все пак непрекъснатият процес на взаимодействие между традиционно и новаторско да се разчлени в зависимост от това, кое от двете начала е водещо — дали в конкретната историческа ситуация преобладават новаторските импулси, или традиционните „задръжки"? Бихме ли могли да обособим дълги „традиционни" епохи, в които изкуството се разгръща върху едно относително статично равнище на художествено съзнание, и кратки периоди на новаторски пориви, в които се осъществява пробивът от едно такова равнище към друго? Примери в подкрепа на една такава теза могат да се посочат много — колкото по-назад във времето ги търсим, толкова са по-убедителни. Действително епохите на древното и средновековното, на ренесансовото и класицистичното изкуство могат да се характеризират като дълги периоди, в които художественото мислене се разгръща върху една относително стабилна и постоянна естетическа платформа, и се подчинява на строги нормативни критерии, а новаторството води латентно съществуване и се третира като „изключение". Но дори и в рамките на строгите „класически" епохи изкуството има динамична структура и художествените стойности се преосмислят, макар и понякога незначително, пак по пътя на взаимодействието и антагонизма между традиционното и новаторското. Освен това строгата нормативност е поначало характерна за по-далечното минало, когато изкуството е пряко подчинено — на църквата, на монарха и т. н., и все още необособено от своята функционалност: това личи особено ясно през средновековието. Колкото повече изкуството се обособява като самостоятелна дейност и си извоюва автономност спрямо религията и декоративната си функция, толкова по-кратки стават „традиционните епохи", по-многостранни и ясно открояващи се новаторските тенденции, по-динамична структурата на развитие. В наши дни традиционното и новаторското изгубват почти изцяло своята обособеност във времето и съществуват паралелно, в непрекъснато взаимодействие. Така че от съвременна гледна точка разделянето на традиционните задръжки и новаторските импулси като два отделни момента във времето е нещо доста съмнително. По-скоро бихме могли да кажем, че новаторството е силата, чрез която се осъществява преходът от едно равнище на художествено мислене към друго, а традиционното — силата, чрез която се конкретизира и узаконява този преход и се изчерпват докрай неговите възможности. Съотношението на едното към другото зависи преди всичко от историческия и социалния климат на епохата — в кризисни и преломни епохи (например тези на Френската революция, на Парижката комуна, около и след Първата световна война) новаторските елементи доминират, докато в епохите на утвърждаване и изграждане на един обществен строй (не обаче и на неговото разлагане) взема надмощие традиционното (неслучайно например абсолютната монархия предполага и абсолютна нормативност в естетиката). От тази гледна точка можем да говорим за „новаторски" и „традиционни" епохи, но само в относителен смисъл — като етапи от един непрекъс-

нат процес, в който нито една от тези диалектически свързани сили не приема изцяло абсолютна стойност. Конкретно спрямо българската култура обаче подобно деление е почти неприложимо. Защото първият белег, с който можем да определим нашата културна традиция като процес — това е нейната изключителна *динамика*. В нашето изкуство и до този момент традиционното и новаторското съществуват паралелно, в непрекъснато динамично равновесие, в енергичния ритъм на една крайно сгъстена еволюция, при която традиционното се разбива още преди да се е дооформило докрай и да се е конкретизирало естетически, а новаторското се превръща в традиция още преди да е изгубило инерцията си на опозиционност, провокативност и пробивна устременост към бъдещето. Може да звучи пресилено, но аз съм твърдо убеден, че доколкото може да се говори за уникалност на нашето културно развитие, то тя се дължи именно на тази динамика.

Като пример нека вземем една от същностните, непрекъснато актуализиращи се в процеса на традицията съставки — фолклора. Да разгледаме как се преосмисля мирогледно неговата функция в първата четвърт на века. Първият момент, в който художественото съзнание е изцяло отделено от фолклорното, същевременно проявява интерес към фолклора и се опитва творчески да го асимилира, можем да открием в „Самодивска китка" на Кирил Христов. Неговият подход е и най-елементарният — при него съдържанието на народната песен се възприема като нещо ценно само по себе си. За да превърне анонимния фолклорен материал в индивидуално художествено творчество, К. Христов намира за напълно достатъчно просто формално да го стилизира. Той запазва съдържанието и променя, по-точно „усъвършенства" формата. Следващият момент на преосмисляне откриваме при писателите от кръга „Мисъл" — Пенчо Славейков, Петко Тодоров, Пейо Яворов. Тук става точно обратното — запазват се известни формални елементи (но рядко цялостната структура) на фолклорното произведение: лексика, образност, митологични ситуации, специфични обрати на речта и др., но изцяло се променя вложеното в тях съдържание — то се преосмисля с оглед на философската проблематика на съвременността. Третата еманация на фолклора в личното творчество са „Иконите спят" на Гео Милев. Фолклорният елемент е изгубил както своята форма, така и своето съдържание, при което е останал само неговият деконкретизиран „мотив" — не като нещо случило се, а като емоционален конфликт, като валиден за всяко време психологически проблем; фолклорният текст е почти изцяло взривен отвътре от модерното светоусещане на поета и служи само като повод за неговото изразяване. С тези три момента българската поезия е изчерпила практически трите основни типа на взаимоотношение между индивидуално художествено съзнание и фолклорно наследство — за по-малко от четвърт век.

Проблемът за взаимоотношението между фолклор и индивидуално съзнание подсказва и друга важна страна на традицията — взаимоотношението между художествено и народностно съзнание. Как и доколко можем да определим традицията като *национална* — като специфично принадлежаща на един народ, и какви фактори — вътреш-

ни и външни, са от значение за нейното развитие и нейната неповторимост? Националната специфика на изкуството е много дълбоко свързана с традицията като процес, но тази връзка не бива да се абсолютизира и да се превръща в догма — херметична култура няма и не би могло да има. Обменът на идеи на интернационално равнище има не по-малко значение за развитието на изкуството — специфичните черти на националната култура се изграждат въз основа на тяхната трансформация, на *нюансите*, които им придават историческата съдба на един народ, образният свят на неговата митология, емоционалният и психологически климат на неговото развитие, социалната проблематика, която художникът с тези възприети отвън идеи се опитва да разреши. Накратко казано, националната традиция се оформя от *взаимодействието между идеите отвън и противодействието на реалността*, в която те се осъществяват като художествени факти. Един от най-важните фактори, които определят динамиката на българската национална традиция се състои в напрежението, създадено между неудържимия приток на идеи отвън и специфичните изисквания, които историческата ситуация предявява към тях отвътре. От една страна, българската култура е била принудена в много кратък срок да асимилира това, което другите народи са постигнали в течение на векове. От друга страна, тя е била лишена от възможността да изживее усвояването на отделните художествени етапи в адекватните им условия, в свойствения им социалнопсихологически климат. Например неизбежното откъсване на художественото съзнание от непосредствените проблеми на съвременността, което изискват индивидуализмът и символизмът като мирогледна и естетическа насока в литературата ни от самото начало на века, се осъществява във време, когато народностният патос на Възраждането е още твърде витален. Това е и причината за драматичното раздвоение между социален ангажимент и индивидуалистично самовглъбяване, между поривите за осъществяване в реалния живот и екзалтираното преклонение пред изкуството като по-висша реалност — раздвоение, което е *националноспецифичен белег* в творческите трансформации на индивидуализма и символизма на българска почва — например в поезията на П. П. Славейков и П. К. Яворов. И затова като принцип, който оформя националноспецифичните белези на една традиция, трябва да се приеме не отхвърлянето на всичко външно в името на затворено развиваща се култура, нито пък слепият стремеж към догонване, при който се възприемат идеи отвън без оглед на тяхната приложимост в конкретната обстановка. Необходимо е взаимодействие между тези два фактора — възприемането на идеите отвън и опозицията на обстановката отвътре.

В какви взаимодействия помежду си влизат тези два фактора при оформянето на традицията като процес? Нека за удобство наречем единия „наднационален", а другия „национален". Първият е плод на идеите, които определят световния литературен процес, на могъщите естетически течения от интернационален мащаб, които по принцип неизбежно оставят своя отпечатък върху всяка една национална литература. Вторият — на националноспецифичните изисквания на средата, продиктувани от конкретни социално-исторически необхо-

димости, зависими от бита, фолклора, естетическия опит и митологията на всеки отделен народ. Двата фактора съществуват паралелно и взаимно се допълват, но *никога не са равностойни* по силата на своето въздействие: в определени исторически периоди доминира единият, а в други — другият. Под въздействието на националния фактор литературата изпълнява конкретно-историческа мисия, занимава се с непосредствените проблеми на обществото, в което се създава, стреми се към ограничаване в националноспецифичен план, приема партиотичното като изключително висока стойност, по принцип се стреми да вникне в бита, актуализира историята с оглед на своето съвремие, отнася се със съмнение към новаторските търсения, които нямат роден произход, противопоставя националното на общочовешкото или се стреми да приведе последното в национален колорит. В българската литература типичен пример за такъв модел е периодът непосредствено след Освобождението — литературата на 80 — 90-те години (Ив. Вазов, Т. Влайков, З. Стоянов, М. Георгиев и др.).

Вторият модел осъществява себе си до голяма степен антагонистично спрямо първия. Най-общо казано, литературата оставя националната специфика на заден план и се стреми да усвои новите форми и достижения на световното изкуство, да следва водещите философски и естетически идеи на интернационално равнище[3]. Битовото избледнява, конкретните изисквания на съвременността се заменят с общочовешка проблематика. Типичен пример за такъв модел е времето на българския символизъм и модернизъм — от 1905 до началото на 20-те години. По-късно — в края на 20-те и през 30-те години националният фактор отново възтържествува, но на *качествено ново* равнище, след като е асимилирал и творчески преосмислил онзи нов естетически опит, който е бил възприет под въздействието на наднационалния фактор. Взаимодействието между тези два фактора, всеки от които може в определени моменти да се прояви и като новаторски, и като традиционен, оформя традицията като процес. Наднационалният фактор например приема новаторски функции в началото на века — при кръга „Мисъл" и ранния символизъм, но се проявява като традиционна и в известен смисъл задържаща сила в лицето на късния символизъм през 20-те години, когато пък именно възвръщането към националното на ново равнище приема новаторски функции — в поезията на Фурнаджиев и Гео Милев и в прозата на Йовков. Но това „възвръщане" вече е обогатено от натрупания под въздействието на наднационалния фактор чужд естетически опит и поради това двете фази на господство на националното отбелязват различни художествени постижения, служат си с различни изразни средства и гледат на „родното" под различен ъгъл. Затова например се различават „Епопея на забравените" на Вазов и „Септември" на Гео Милев или пък

---

[3] Относно произхода на тези идеи няма „малки" и „големи" литератури. Например на предела между XIX и XX в. импулсите, които владеят цялостния литературен процес, идват колкото от страни с огромен авторитет и традиция — например Франция толкова и от страни с „незабелязвана" до този момент литература — Норвегия (Ибсен), Швеция (Стриндберг), Фландрия (Верхарн Метерлинг), Полша (Пшебишевски) и др.

разказите на Елин Пелин и Йовков, или пък романите на Константин Петканов и прозата на Влайков.

Обстоятелствата, които спомагат за преместване на доминантата от националното върху наднационалното в изкуството съвсем не се свеждат само до „догонване" и „усвояване" на вече постигнатото от другите. Напротив, този процес зависи не толкова от различните качествени и естетически равнища на другите национални култури, колкото от кризисни и революционнопреобразуващи света събития от глобален мащаб — от онези редки, но изключително плодоносни моменти, в които се разместват социалните пластове и човешкото съзнание е изправено пред нови съдбовни прозрения. Годините около Първата световна война и последвалите я революции са пример за един такъв момент — те бележат края на една епоха и началото на друга. В такива случаи вълната от сходни естетически явления залива много национални литератури не по силата на закономерната интернационална дифузия между старо и ново в изкуството, а по силата на сходни промени в ценностните критерии на обществото и човечеството въобще, по силата на почти внезапната смяна на социалнопсихологическия климат в много страни едновременно. Неслучайно в тези години Гео Милев твърдеше, че „не съществува наше и чуждо. Всичко е едно и също: унифицирано изкуство, унифицирана естетика. Това е същността на съвременната криза в изкуството."[4] В действителност съществуваше наше, съществуваше и чуждо, но и двете бяха разтърсени от един и същ социалнопсихологически трус, който срути един свят на остарели мирогледи и естетически представи, чийто епицентър бе Октомврийската революция.

Силата, която определя доминирането на единия или другия фактор, не зависи и не може да зависи от субективни обстоятелства и от личната воля на един или цяла група творци. Социалните изисквания на средата, от една страна, и явления от световен мащаб, от друга, имат решаващо значение, защото в крайна сметка те определят мирогледните, а следователно и естетическите позиции на всяка художествена генерация. Закъснялата поява на символизма например е следствие не толкова на относително по-ниското културно равнище или липсата на естетическа информация. През 80-те години на XIX в. той би бил невъзможно явление у нас поради липсата на специфичния социалнопсихологически климат, необходим за неговата поява. Без ерозията на националните идеали и превръщането на възрожденския патриотизъм в политическа демагогия нито Яворов би написал „Песен на песента ми", нито пък Славейков прословутия си предговор към неговата книга. Може би „Мисъл" е люлката на българския символизъм, но мрачната сянка, акуширала неговото раждане, принадлежи всъщност на бай Ганьо. Поемата „Двойник" на Разцветников е невъзможна само две години по-рано — преди 1925 г. Без могъщия революционен тътен, променил мисленето, чувстването и светоусещането на съвременния човек, Смирненски не би написал „Да бъде ден".

---

[4] Посоки и цели. — Везни, 1919, №2.

Наднационалният и националният фактор могат да се оприличат на спирали, които кръжат, приближавайки се и отдалечавайки се, около една ос — литературното развитие. Тези спирали са независими пряко една от друга и тяхното движение следва различни закономерности, но въпреки това се случва понякога те да намерят своята пресечна точка — т. е. да се постигне резонанс между техните пулсиращи излъчвания. По този начин, подкрепяйки се и допълвайки се взаимно, те оказват много по-интензивно импулсиращо въздействие. По принцип това са моменти, в които единият фактор е започнал да се проявява като новаторско явление, а другият не е изчерпал докрай своите потенциални възможности. Това са най-плодотворните периоди в историята на литературата и изкуството — правят се художествени открития с голяма стойност. Тогава именно литературата е отворена към света и търси общочовешкото, като същевременно не прекъсва корените, които я свързват с националноспецифичното светоусещане, тематика и традиция. По своята същност тези епохи са *междинни*, но като че ли са и най-съществените от гледна точка на литературното развитие. В нашата литература такива моменти са: времето на сп. „Мисъл" — между патоса на Възраждането и символистичното самовглъбяване; средата на 20-те години — септемврийската литература, първите книги на Атанас Далчев и Елисавета Багряна, най-същностното от Йордан Йовков. Най-често те са резултат от подготвеното от наднационалния фактор поле, без да страдат вече от неговите крайности и неговата невинаги оригинална трактовка на чуждите явления, и от първоначалните импулси на националния фактор, без да изпитват неговия все по-задълбочаващ се стремеж към регионална самоизолация и консерватизъм.

Проблемите за това, дали традицията е динамична или статична категория, дали е отворена или затворена система, дали е затворена в тесните рамки на националноспецифичното, или е кръвно свързана със световния литературен процес, са били винаги обект на ожесточени спорове и не са загубили и до днес своята актуалност. Традицията е критерият, с който съдим изкуството на съвременността, но не бива да забравяме, че и съвременността съди, преоценява и коригира традицията. Тази предпоставка е особено валидна, когато става дума за младото изкуство — за да бъде *наистина* младо, то трябва да съдържа новаторски тенденции и да бъде пробив във вече постигнатото. Ако излизаме от позициите на едно статично и консервативно тълкуване на традицията, ние няма да разберем изкуството на младите и на новаторите, няма да можем да съдим за него, а просто ще го *осъдим*. За това именно е важно да разбираме под традиция отворен към бъдещето процес. В една своя статия Александър Йорданов пише следното: „Всички безспорни ценности на изкуството, всички „традиционни" факти на литературата са останали в паметта на човечеството като такива само защото за своето време са били в разрез с предшествуващите ги непосредствено „традиции" и ценности. Традицията не може да се формира като такава, ако тя не изпитва непосредствено натиска на новото, ако тя не е „страна" в диалектическия спор, който новото започва. И в този смисъл традицията е жи-

ва само дотогава, докато *системно се нарушава* (к. а. — А. Й.)."[5] (Неслучайно се сблъскваме с тези редове в статия, посветена на младата проза — в тях се съдържа предпоставката, необходима за нейното разбиране и правилна критическа интерпретация. Още по-насъщна е тази предпоставка, когато става дума за младата българска поезия.)

Ние българите сме малък народ и както всички малки народи издигаме миналото си в култ, затова трудно бихме приели парадоксални истини като тази на Ал. Йорданов, че традицията съществува, за да бъде нарушавана. Вероятно това ни кара да посрещаме с хули всяко новаторство, което след време тъй или иначе бива възприето по силата на обективните закономерности. Връзката с културното минало, близко или далечно, е безспорно необходима и най-често дори когато един творец се опитва съзнателно да се разграничи от нея, тя все пак в крайна сметка се оказва налице в неговите произведения. Лошото е, че когато тази връзка се издигне от вътрешна необходимост във външно наложен закон, тя много лесно се превръща от връзка във верига и игнорира другия диалектически необходим процес — преодоляването на традицията. При това аз фактически разбирам нейното развитие — разрушаването на художествената система, в която се превъплъщава традиционното на дадено равнище, и изграждането на нова.

Някога Людмил Стоянов обяви, че с „Пролетен вятър" Фурнаджиев бил дал пример за това, как не трябва да се пише поезия. Той прави това изявление през 1925 г. на страниците на сп. „Хиперион" от позициите на символизма. Но през 1925 г. символизмът не само че вече се бе трансформирал от новаторство в традиция, но бе изживял времето си и като традиция: затова правото принадлежеше не на Людмил Стоянов, а на „Пролетен вятър". По същия начин и днес някои критици не искат, или по-скоро не могат да разберат, че двигател на художественото развитие е не само приемствеността, но и предизвикателното прекрачване на някои отживели времето си ограничения. В неотдавнашната дискусия за младата българска поезия Михаил Василев постави на подсъдимата скамейка точно двамата ѝ най-добри представители. Въпросът тук не е до имената — всеки има право на лични предпочитания. Нито до това, че младата ни поезия имала „сиромашки дух" и „бедни мисли" — това също може да бъде една субективна, макар и явно несправедлива преценка. Но М. Василев сочи *образците*, които младата ни поезия трябва да следва, за да възвиши сиромашкия си дух и да обогати бедните си мисли. Тези образци принадлежат на миналото, и то на безвъзвратно отминалото минало. Поетиката на „В строя!", „По пътищата ти вървях" като образец за това, което „загубихме през последните десет години" — книга, издадена преди четвърт век. Вероятно самият М. Василев не предполага доколко дълбокият вътрешен драматизъм на Борис Христов е свързан с

---

[5] Ал. Йорданов. Новата проза в търсене на свой път. — Тракия, 1981, №3, с. 163.

традицията, и то с традицията точно на поети като Фурнаджиев — но на младия, *истинския* Фурнаджиев от „Пролетен вятър" [6].

Това е парадоксален, но не и единствен пример. Горе-долу по същия начин бяха посрещнати от критиката и Биньо Иванов, Николай Кънчев, Константин Павлов. Отричайки ги, критиците всъщност защищаваха своите позиции в сигурното и установеното, в осветеното от традицията. Подобно отношение към новаторството от страна на критиката не е изключение, а по-скоро традиция — по същия начин за сходни прегрешения тя е нападала и големите новатори от миналото: Атанас Далчев, Гео Милев, Никола Фурнаджиев, Пенчо Славейков. Може би причината за този дълбоко вкоренен консерватизъм у литературния критик се крие в постоянството на българския характер (което явно контрастира с непостоянството на историческата ни съдба и националната култура). Ние трудно се разделяме с това, с което сме свикнали. Но от гледище на динамиката на съвременната епоха такъв принцип би имал само негативни последици. Строгото национално „обособяване" на изкуството, катехизисът на вече утвърдените тематични и стилови особености, нихилизмът към всякакво експериментиране, подозрението към всичко „небългарско": всичко това не само днес, но и в бъдеще може да води (по пряката пътека на шаблоните) само към провинциализъм и изолация. Едва отскоро прогледнахме в неща, които са вече класически завоевания на модерната литература: Сен-Джон Перс, Пол Елюар, Анри Мишо, Томас Елиът, Одисеас Елитис, Франц Кафка, Джеймс Джойс, Натали Сарот... Не можем да търсим основанията на съвременната ни литература само в собственото си минало. И имайки предвид не само Пенчо Славейков и Далчев, но и Томас Елиът, не би трябвало да ни учудват интелектуалните абстракции на Николай Кънчев; и имайки предвид не само Ламар, но и Алън Гинсбърг, не би трябвало да ни шокират предизвикателствата на Иван Динков и Миряна Башева; и имайки предвид не само Яворов и Вутимски, но и Дилан Томас, не би трябвало да търсим в драматичните раздвоения на Борис Христов декадентски явления; и имайки предвид не само Георги Райчев, но и Кафка и Джойс, не би трябвало да гледаме на психологическото саморазнищване на Димитър Коруджиев като на маниерна енигматичност[7]. Литературата от днес е длъжна да открие нещо повече от литературата от вчера и да се противопостави на това, което е само рудиментарен остатък от литературата от онзи ден. „Ако единствената форма на традицията, на приемствеността се изразява в това да следваме пътя на непосредствено предхождащото поколение и сляпо и несмело да подражаваме на постиженията му, подобна „традиция" определено не бива да се насърчава" — пише Елиът в цитираното вече есе. Ако бъде разбирана правилно, традицията винаги подкрепя

---

[6] С това не искам да кажа нещо лошо за „По пътищата ти вървях" — тази книга е етап в развитието на Фурнаджиев като поет, но не и в развитието на българската поезия, докато „Пролетен вятър" е такъв етап, и то един от същностните.

[7] Посочените съпоставки не сочат източниците на каквито и да било „влияния". Те по-скоро визират типологически сходни, но естетически далечни явления в световната и в съвременната ни литература.

новаторството, тъй като то е оформящата я сила. Ако обаче бъде разбрана статично и метафизически, не самата традиция, а погрешната представа за нея може понякога да спъне новаторството. Точно това „понякога" сме длъжни *сега* да избегнем.

II.

Традицията като динамична субстанция, като непрекъснат поток от диалектични взаимодействия между традиционно и новаторско изисква динамика и диалектичност във всичко, свързано с литературата, включително и в литературната теория. Всяка теория е абстракция — синтез на най-съществено в отделните процеси и явления, чиято цел са основните принципи, на които се подчинява всеки факт от дадена област на човешкото познание. В този смисъл теорията в най-чистия си вид не зависи пряко от своите конкретни обекти и не подлежи на цялостна метаморфоза — за сметка на това тя се *развива* и *обогатява*. Следователно не може да бъде разглеждана като константна величина; освен това тя се извлича от фактите, а не съществува априорно като тяхна предпоставка: следователно няма или поне не би трябвало да има нормативно ограничаващи функции. Не литературата се създава по предписанията на теорията, а теорията се изгражда върху основа на анализа и абстракцията на литературните явления, разглеждани в глобален мащаб. Литературната теория би могла да бъде ценно познание за всеки творец. Ако обаче се възприема като *рецепта*, единственият резултат от това е, че литературата започва да тъпче на едно място. Тъй като литературната теория не може да се обогатява сама от себе си, тя може да направи това само чрез асимилацията на нов, непознат и *различен* от вече асимилирания художествен материал. Следователно развитието на традицията като процес под въздействието на новаторството е единствената опора на литературната теория — без тази опора тя не би могла да съществува.

Процесът традиция се осъществява чрез непрекъснатото диалектическо взаимодействие и противодействие на отделните художествени факти. Същите тези факти обаче не са преките обекти на литературната теория — с тях се занимават критиката и историята на литературата. Теорията регистрира принципите, на които се подчиняват художествените явления; взаимоотношенията, ролята и измененията на тези принципи и предвид постигнатия опит, се стреми да конструира *идеален модел*, който да бъде най-актуален и най-съответстващ на дадена историческа епоха. Теорията следователно се изгражда не върху структурата, семантиката, формата, мирогледното и моралноетичното съдържание на отделните произведения, а върху *функцията*, която тези елементи играят в литературния процес и техните функционални промени в процеса на традицията, или, накратко казано, върху художествените методи.

Художественият метод е историческо и следователно диалектическо понятие. Ако теорията се обогатява въз основа на познанието си за него, самият метод подлежи и на качествени промени. Той е сло-

жен конгломерат от естетически и мирогледни критерии , които се намират в общо единство и вътрешно взаимодействие и чиито съотношения се променят на всеки етап от историческото развитие. Художественият метод може да се прояви и като новаторски, и като традиционен в различни моменти от развитието на културата, като същевременно във всеки един момент в неговата конфигурация влизат и новаторски, и традиционни елементи. Това не са механични процеси, а непрекъснат процес на усъвършенстване, при който взаимодействието между новаторско и традиционно постепенно коригира и видоизменя принципите на самия метод. Относно реализма този процес още не е приключил и още дълго няма да приключи. Неговата динамика се осъществява не само външно (при взаимодействието му с други методи на художествено изображение) , но и вътрешнодиалектически: едни характеристики си пробиват път като новаторски, други се утвърждават като традиционни, трети губят актуалност и отмират. Реализмът, с който борави съвременното ни изкуство, не е този от XIX в., нито от 30-те години, нито от 50-те години. Той е погъвкав, по-универсален, по-приспособим и е станал такъв не сам по себе си, а защото такива са били изискванията на все по-усложнените, по-комплексни и по-динамични явления на действителността, която той отразява. За да съществува, той трябва да се усъвършенствува, което пък значи, че всяка статичност и нормативност му е органично чужда. Литературната теория трябва да държи сметка за това — няма нищо по-неправилно от буквалното и схематично „прилагане", от превръщането му от динамична и устремена към все по-голяма широта и универсалност система в статична, задържаща всичко ново към „установеността" на старото сила.

Тълкуването и прилагането на реализма като художествен метод трябва да държи сметка и за необикновеното разнообразие на форми и художествени средства на съвременния етап; за усилията на литературата да асимилира всичко ценно от културния опит на човечеството; за трескавото съзнание на художника от XX в., по принцип склонно повече да гори в пламъците на експеримента, отколкото да се топли край жарта на вече постигнатото; и не на последно място, за особеностите на жанровата специфика, поставящи различни и понякога противоположни изисквания, неимоверно усложнени от т. нар. „преходни форми". Непригодността на едно буквално разбиране на изкуството като мимезис, свеждането на теорията на отражението към нормативна авторитарност личи особено ясно, когато се отнася до най-субективния жанр — лириката. Ще си позволя да се спра малко по-подробно на този въпрос, тъй като точно съвременната ни поезия изисква едно по-широко и по-модерно тълкуване на реализма като художествен метод.

За да бъде наистина съвременна, лириката трябва да задоволи обогатения емоционален и интелектуален живот на съвременния човек, неговата усложнена психологическа нагласа, по-развита фантазия, неговите повишени асоциативни способности. А това предполага по-висока степен на условност, полифоничност и творческа свобода — най-основните характеристики на съвременната новаторска

поезия. Това предполага и по-голяма широта на понятието „реализъм", неговото преосмисляне на съвременно равнище. Във връзка с това ще си позволя да цитирам Пабло Неруда — един човек, който и с поезията си, и с гражданското си поведение е доказал, че е чужд на всякаква незаангажираност и субективизъм. Във великолепната си книга „Изповядвам, че живях" той пише следното:

„Поетът, който не е реалист, ще загине, но поетът, който е реалист и нищо друго, също е мъртъв. Напълно ирационалният поет е разбиран само от самия себе си и любимата си и това е тъжно. Поетът, който е само рационален, е разбиран и от магаретата дори, а това е повече от тъжно."[8]

И още:

„За реализма трябва да кажа — защото не ми подхожда да го покажа, — че презирам реализма, когато се отнася до поезията. Нещо повече, поезията няма защо да бъде над- или подреалистична, но може да бъде антиреалистична. Това може да се твърди с пълно основание, без никакво основание, с цялата сила на поезията... Социалистическото общество трябва да сложи край на митологията на една епоха, в която етикетите имаха по-голяма цена от стоките, в която бяха пренебрегнати съществени неща... По същия начин, както ми харесва „положителният герой", открит в смутните окопи на гражданските войни от североамериканеца Уитмън и съветския човек Маяковски, намира място в сърцето ми и траурният герой на Лотреамон, въздишащият кавалер на Лафорг, войникът-отрицател на Шарл Бодлер. Трябва да внимаваме, когато се опитваме да разполовим ябълката на творчеството, защото може да си разрежем сърцето и ще престанем да съществуваме. Внимавайте! Трябва да искаме за поета място както на улицата и в боя, така и в светлината, и в мрака."[9]

Едно предупреждение, което за жалост все още не е изгубило напълно своята валидност. Защото все още се срещат критици, които стоят в недоумение пред всяка по-ярка метафора, които изпадат в ярост от всеки по-дързък поетичен израз и всяка по-свободна форма. За тях трагичното раздвоение на лиричното аз е творба на дявола, а патосът на отрицанието — израз на декадентски нихилизъм. Все още понякога ни се случва да се сблъскаме с явно смесване на понятията. Вместо да се обърне внимание на съществения, което крие терминът „реализъм" — а именно ангажимента на поета спрямо социалните, философските и етичните проблеми на времето, — понякога тежестта пада върху несъществения — изисква се от художествените средства да бъдат до най-малки подробности „реални", т. е. правдоподобни и логични. И тук теорията се сблъсква със спецификата на изкуството, спрямо което се опитва да наложи своите принципи: точно спрямо поезията изискванията за буквално, цялостно, откраи докрай каузално отражение са неприложими. Един романист може и да се опита да разкаже обективно, точно и подробно за своето време; от поезията винаги се очаква нещо повече от това. Тя не разказва и не по-

---

[8] П. Неруда. Изповядвам, че живях. С., 1982, с. 352.
[9] Пак там, 385 — 386.

казва, не учи и не поучава, тя внушава. Нейните действителни измерения се крият в това, което не може да бъде открито при едно рационално анализиране на поетичния текст. Тя се стреми да синтезира и да внуши същности, които не могат да бъдат просто „обяснени" и „илюстрирани", те трябва освен това да бъдат и емоционално преживени. Дори когато поезията на пръв поглед „разказва", нейната цел не е „случилото се", а неговата емоционална и идейно-философска квинтесенция; разказът на поета никога не може да бъде само разказ — *той трябва да бъде притча*. За разлика от прозаика за поета наблюдаването не е изходна точка; изходна точка е интелектуалното преосмисляне и емоционалното преживяване на наблюдаваното, което вече вторично подлежи на сетивно-образна реализация. Тази реализация е по принцип *условна* — образният свят не се възприема пряко, а вторично се конструира — и затова и не претендира за буквална достоверност.

В действителност термините „поезия" и „проза" отразяват само един формален критерий спрямо литературата — критерий, който при съвременното взаимопроникване между жанровете е вече несигурен и дори маловажен. Същностната корелация би трябвало да бъде означена като лирика и епос, тъй като тя отразява не формата и структурата на дадено произведение, а *два типа художествено мислене*, две не само формално, но и методологически *различни* форми на превръщане на действителността в художествена условност. Поезията не трябва да се отъждествява с лириката — поезия е всичко, изразено чрез *ритмичен език* (който от своя страна няма нищо общо със стъпки, строфи и рими, които са негови незадължителни елементи). Поезията може да бъде лирика или епос. От своя страна лириката и епосът могат да бъдат или да не бъдат поезия. Епос са и „Илиада", и Дантевият „Ад", и „Епопея на забравените". Лирика са не само стиховете на Лилиев, но и повечето разкази на Каралийчев, и някои новели на Радичков. Епосът е литературен тип, в който сюжетният елемент играе водеща роля, в който се разказва за нещо съществуващо или измислено по законите на съществуващото. Лириката е литературен тип, при който сюжетността може да присъствува или да не присъствува, но вече не играе същностна роля. С други думи: това, което в текста се случва като обективно явление, е само прозрачна завеса, зад която се разиграва истинското действие. Докато епосът е директен, лириката е индиректна. Външният обект, т. е. това, което привидно присъства като наблюдавано, всъщност служи само като резонатор за породеното от него или не от него вътрешно преживяване. Докато при епоса авторовата намеса може да бъде осезателна или съзнателно игнорирана, то лириката без нея е немислима. Докато епосът борави с явления от обективен характер, лириката борави с *абстракцията* на самите явления. Доколкото всяко изкуство е отражение на обективния свят през субективното съзнание на твореца, бихме могли да формулираме отношението лирика — епос по следния начин: *докато епосът субективизира обективното, то лириката обективизира субективното.*

Напълно естествено е, че в чист вид двата типа не съществуват. Едно лирическо произведение най-често съдържа и епически елементи, а едно епическо — лирически. Но *методът*, който е използвал писателят, за да постигне художествено въздействие, винаги се определя само от единия тип художествено мислене, като елементите на другия придобиват спомагателна функция. При епоса реалността е обект на анализ, общото се разлага на неговите структури и всяка една от тях бива изследвана, оценявана, съпоставяна и т. н., за да се постигне отново общност от гледна точка на художествената идея на цялото произведение. Тук логическата верига от анализ и синтез, от индукция и дедукция присъствува в своята цялост и последователност; мисълта и съпътствуващият я емоционален контекст при всички възможни скокове и обрати следват логична причинно-следствена нишка. Лириката прескача анализа. Тя е сама по себе си резултатът от синтеза, обобщението на действителността в нейната субективна, психологически мотивирана проекция. При нея важно е не това, което се случва, а това, което се поражда у човека при случилото се; т. е. не причината, а следствието, не суровият жизнен материал, а неговата интелектуална и чувствена абстракция. Тя изпуща пътя от обекта към субекта. Идеята, от която се тръгва при лириката, е *абстрактна* — мисъл, чувство, съзнателно или подсъзнателно състояние на личността, които в литературния текст се конкретизират, придобиват осезаема плът и социална определеност. Идеята предварително съществува като цялост — трябва да бъде внушена. Тя е изходната точка, в подкрепа на която се извикват сетивното и обективното. Обратното, при епоса от обективните факти се извлича общата, същностната идея. Отправната точка при епоса е непосредствената конкретност, от която чрез анализ и синтез трябва да се извлече художествената идея. Тази идея не съществува като предпоставка — тя трябва да бъде *открита*. Читателят има възможност да проследи целия път на нейното изграждане и аргументиране. Лириката започва оттам, откъдето свършва епосът — от синтеза на действителността в човешкото съзнание. Тя не изисква от нас да разберем една истина, а да *повярваме* в нея.

Различията в образната система са най-прякото последствие от методологичните различия при двата типа художествено мислене. Образният свят на епоса е пряко зависим от външния свят. Писателят рисува отрязък действителност или конструира свой, несъществуващ и несъществувал свят, но по законите на обективния и от елементите на обективния свят. Това не изключва творческата фантазия, пародията, гротеската и парадокса. Но принципно функцията на всякакъв вид изкривена действителност е да подчертае съществени според писателя елементи от обективната реалност — все едно дали в позитивен или негативен смисъл. Присъствието на такива елементи служи като *курсив*, цели да постави акцент на субективното тълкуване и да привлече читателското внимание. Независимо от всяка свобода при епоса *нещо се случва* и писателят е *зависим* от това, което се случва. Двигател на мисълта е обективно протичащото, осезаемо, а субективното отношение и емоционалният контекст на автора се съдържат в неговите нюанси.

За разлика от епоса лириката тръгва не от конкретния факт, а от неговата абстракция в интелектуален и емоционален план. Авторът трябва да предаде не случилото се, а *своето отношение* към него. В центъра е не видимото, а невидимото; не външният, а вътрешният свят; не ясното, а недоловимото; не сетивното, а неосезаемото — квинтесенцията на всичко, от което епосът гради своята художествена структура. Авторът е *свободен* по отношение на материята и явленията в нея. Но тази свобода е само *привидна*, само *изходна точка*. Абстракцията, която живее колкото в съзнанието, толкова и в подсъзнанието, и е колкото рационална, толкова и ирационална, може да бъде пряко изразена само с абстрактни категории: любов, страст, омраза, тленност, битие, смърт, нежност, красота, гняв, истина, измама, привидност, екстаз и т. н. Те са ядро, което смислово обхваща почти изцяло същностното съдържание на лириката. Но непосредственият речников адекват на това съдържание е безкрайно беден и крайно недостатъчен, за да изрази богатството от неопределими, неосезаеми нюанси на чувствата, усещанията и идеите. Служейки си само със сухата терминология на неосезаемото, авторът на едно любовно стихотворение не би могъл да каже много повече от „Аз обичам". Най-много би могъл да прибави: много, силно, безкрайно, вечно и т. н. За едно добро стихотворение това не стига. Иска или не иска, той трябва да прибегне отново към конкретното и сетивното, да изгради образна картина или да разиграе действена ситуация. Което и прави, но вече без да е зависим от закономерностите на обективността: цялостност, пространствена и временна последователност, логичност, каузална обусловеност. Той вече не отразява, а *претворява* реалността. Това при лириката е закон, и то първият и най-важният. Самото преживяване може и да не бъде уникално — в крайна сметка т. нар. „мотиви" са постоянни, извънвременни субстанции на човешките мисли и чувства. Но средствата, чрез които се изразяват те, формите на видимия свят, чиято обвивка приемат, ъгълът, под който се преразглеждат елементите на обективната действителност, трябва да бъдат специфични, неповторими. Тук вече *уникалността* е *задължителна:* тя е белег на творческа личност и носител на творческото отношение. Не става въпрос за самите елементи, чрез които се превъплъщава субективното преживяване на автора, а за вложеното в тях съдържание, за скритите зад тях вътрешни измерения, за техните неподозирани преди връзки и отношения. Най-кратко бихме могли да определим лириката така: *превод на абстрактното и неосезаемото на езика на конкретното*. Но това „конкретно" вече е извадено от контекста на привичното си битие. Става дума вече не за съществувала и съответно анализирана, нюансирана, тълкувана и субективно оцветена, а за *новосъздадена* действителност.

Новосъздадена не значи химерична, не значи и безцелна. Важно е да се осъзнаят специфичните особености на диктувания от самия жанр метод. Епосът следва пътят от случайното към типичното, от конкретното към абстрактното. При лириката случайности няма. Една мисъл или едно чувство се конкретизират; всичко до най-малки подробности е подчинено на една синтезирана на свръхсетивно равнище

идея. Конкретизацията се извършва чрез елементите на видимия свят — те са тухлите, от които се изгражда лиричната сграда, но творческата личност е архитектът, от когото зависи всичко. Епосът сключва договор за правдоподобност между действителността и художествената условност. Лириката е автономна проекция на тази действителност, и то не само на рационално равнище. Тя е сплав от реалност и субективното ѝ възприемане, от една страна, от реалност и субективното ѝ коригиране, от друга, от реалност и емоционалното и изживяване, от трета. В лириката действителността е такава, каквато би могла да бъде, каквато би трябвало да бъде, и то като свръхсетивен израз на нейната квинтесенция, пречупен през призмата на творческата индивидуалност.

Естественото възражение срещу подобна теза е, че реално съществуващото никога не се покрива с художественото си отражение, че съзнанието на артиста неизбежно променя това, което изобразява. Това наистина е така, но съдържанието на тази промяна е различно. При епоса това е процес, съпътствуващ обективния ход на събитията. Писателят тълкува и в отделни случаи влиза в диалог със света, който изобразява. Субективно и обективно се преплитат, но не се проникват взаимно, не се сплават в едно цяло. Писателското съзнание използува действителността, за да внуши чрез нея някакви идеи. При лириката писателското съзнание се ползва от действителността, за да облече с нея своите идеи, да им вдъхне пълнокръвен живот. Тръгвайки от най-обобщени идеи и от недоловими и пряко неизразими чувства и усещания, авторът спокойно може да съчетае несъчетаемото, да се освободи от всякаква временна, логическа и диференцираща обусловеност. Дух и предмет при епоса са автономни. Лириката *одухотворява предметността и опредметява духовното.* Субективно и обективно, абстрактно и конкретно се намират в трудно разчленимо единство.

В този смисъл поетът не само може, но и е длъжен да изгради образен свят, който да не съвпада фотографически с реалния. На първо място, той трябва да се абстрахира от подробностите, от баналността на битието. Излишното и всеизвестното трябва да бъдат пометени, за да се достигне до онези изключителни, необикновени и същностни истини, които се крият под неговата повърхност. Предметът на лириката не е самият предмет и не самият човек, взет в неговата статичност и изолираност, а битието на природата и човека, диалектиката на мъртвото и живото, техните сложни, често неподлежащи само на рационално обяснение връзки и отношения. Това би могло, разбира се, да бъде казано изобщо за изкуството, но в нито една от неговите форми това отношение не е толкова императивно изразено, никъде целта не е толкова категорично насочена към вътрешния живот, към свръхемпиричния опит, към чувствения свят на човека, към неговите трудно обясними комплекси от усещания, към сложните и често противоречиви ходове на човешкото съзнание, към съкровеното и непознаваемото, към психологическите конфликти на творческата личност. Лириката изисква не само виждане, а и личностно отношение към света, не само отражение, а и изключително интензивно съпреживяване на отразеното — и това е доминантата, която определя всичко,

и на първо място, художествените структури и образните средства. И ако по отношение на тях поетът си позволява по-голяма свобода, причините за това се коренят в спецификата на неговия обект. За фактите от духовния живот на човека не съществува пряк език, точно определени и осезаеми понятия и названия — или ако съществуват, само те са неинтересни и невъздействени. Задачата на лириката е да облече неизразимото в осезаема плът; но тази осезаема плът е само материал и правдоподобността и сама по себе си е без значение; а и когато образният свят спазва законите на правдоподобността, значението е винаги свръх това, което на пръв паглед се изказва. Никой не би могъл да каже например, че стихотворението „Балкон" на Далчев описва един зазидан балкон — това би било анализ на робот, а не на човек — и нека си пожелаем да не бъдем роботи. Рисувайки една картина, художникът може да смесва боите, да ги разрежда и да ги сгъстява; изхождайки не от видяното, а от идеята, която иска да внуши, той може да прекомпозира непосредствената реалност, да измени нейната цветова гама, да внесе в нея нови елементи. По същия начин постъпва и поетът, имайки под ръка не бои, а думи, метафори, образи и символи. Неговата истинска цел е не постигането на обща, подробна, цялостна и последователна картина на света, а скритата зад нея по-висша истина, при това в крайно синтезиран и емоционално въздействуващ вид. Същевременно поетът е и първооткривател: той търси не само общото и същественото в отношенията между нещата, но и изключителния, неподозиран до този миг аспект на тези отношения. Творческата територия за поета е синтезът между обективно съществуващото, субективното му възприемане и емоционалното му изживяване — синтезът на човешкото битие през уникалния духовен свят на отделния човек. А когато имаме налице синтез и емоционална интерпретация, огледалното възпроизвеждане е нещо невъзможно.

В този смисъл трябва да се тълкуват и думите на Пабло Неруда — поезията не може да бъде реалистична в тесния и ограничен смисъл на понятието, т. е. в спецификата на своите художествени средства. Но тя може и трябва да бъде ангажирана спрямо реалността. Въпросът за реализма в поезията би трябвало да се базира на следното отношение: дали поетът насочва погледа си към действително общозначими проблеми, актуални за обществото, в което живее, или интерпретира само собственото си, егоистично ограничено битие. Въпросът е *какво* постига поетът, а не *как* го постига — с какви средства, с каква образност и т. н. Едно стихотворение няма да стане по-съдържателно и по-въздействащо, ако неговият автор съзнателно се откаже от всички възможни комбинации, в които реалното се преобразува, само защото те се подчиняват на обективната логика и каузалността.

Когато една естетическа система (а художественият метод е точно това) се развива в прогресивен смисъл, то това развитие игнорира нормативните естетически и формални канони за сметка на мирогледните и морално-етически принципи. С други думи: художественият метод става по-свободен, по-гъвкав и по-широк в естетическо отношение и същевременно по-ясен и по-точно определен в идейно отноше-

ние. Недопустимо е обратното: идейните тенденции да стесняват рамките на естетическите възможности. По самата си жанрова специфика лириката не би могла да се сведе просто до мимезис — до тридемензионална илюзия за действителност — тя има други задачи и други цели. Но от гледна точка на цялото съвременно изкуство само точното и подробното отражение на действителността вече не може да задоволи порасналите изисквания на публиката. То винаги трябва да бъде субективно оцветено, да съдържа в себе си елементи на противоречивост, множественост на гледните точки, да въздейства и като уникално съпреживяване на тази действителност; да бъде не само идейно, но и субективно тенденциозно; да има не само обществено, но и личностно отношение към поставяните проблеми — авторът да понесе тежкия кръст на съмнението и самопроверката. Само така, извоювайки си независимост от нормативността и пробивайки си свой, платен с болка път към истината, новаторството би могло да изпълни своята мисия — да бъде сапьор в бастионите на вече отживелите нормативни изисквания и същевременно зидар във вечно незавършените храмове на традицията като процес.

Рая Кунчева

СТИХЪТ НА ВАЗОВАТА „ЕПОПЕЯ НА ЗАБРАВЕНИТЕ"

На фона на силаботоническите размери в поезията на Иван Вазов стихът на цикъла „Епопея на забравените" се откроява като особено явление. Тук ще бъде направен опит да се определи неговата метрическа и ритмическа организация.

Изследователите, които са писали за този стих, са установили кои са константните му елементи. Емануил Попдимитров посочва, че „мястото на цезурата е строго спазвано — след шестата сричка, при каданца и слабо време"[1]. За разлика от общоприетия подход — да се търси най-малката единица на съизмеримост, Мирослав Янакиев изхожда от представата за ритмемата като най-голяма стихова единица, която се копира. Ето защо, когато се спира върху стиха на цикъла, той разглежда полустишието като ритмема: „Графически този размер изглежда като редица двустишия, съседно римувани и образувани от стихове, които се състоят от по 12 и 11 срички. В действителност стиховият размер в „Епопея на забравените" се състои от осемстишни ритмеми, в които се редуват бели и римувани стихове, като белите стихове имат задължително женски клаузули, а римуваните стихове са по два с женски и два с мъжки клаузули."[2] Олга Дейкова също констатира, че стиховете „следват неотклонно един акцентен норматив: постоянно ударение на пета и единадесета сричка и цезура след шеста безударна сричка"[3].

Въз основа на тези наблюдения може да се предложи следната метрическа схема:

$$x\,x\,x\,x\,\overset{/}{-}\cup/\,x\,x\,x\,x\,\overset{/}{-}\cup$$

$\overset{/}{-}$ — задължително ударена сричка, т. е. константно ударение;
x — произволно ударена сричка, т. е. това място от стиховия ред може да бъде заемано и от ударена, и от неударена сричка;
$\cup$ — задължително неударена сричка;
$\cap$ — поява или липса на неударена сричка в зависимост от римната схема — редуване на съседни мъжки и женски рими;
/ — цезура.

---

[1] Е м. п о п Д и м и т р о в. Изследвания върху строежа на стиха с оглед към българската поезия. С., 1942, с. 84.
[2] М. Я н а к и е в. Българско стихознание. С., 1960, с. 149.
[3] О. Д е й к о в а. Проблеми на българското стихосложение. С., 1982, с.119.

Тази метрическа схема отговаря на всичките 1243 стиха на цикъла с изключение на 23. В този брой не влизат двете полустишия, в края на „Караджата", които не изграждат цял стих.

Изключенията се дължат на два вида нарушения:

I. Липсата на константното ударение на V място в 7 стиха. Ето пример за такива нарушения в контекста на метрически правилни стихове:

Тъй мълвеше тоз мъж, в килията скрит,
със поглед умислен, в бъдещето впит,
който много бдения, утрини пропусна,
но пачето *перо* нивга не изпусна. . .

бе не срам, а слава нова за земята
и връх, откъдето виждаше духът
към *безсмъртието* по-прекия път!

II., VI място, което по схемата е задължително неударено, в 15 стиха получава ударение на едносрична дума. За пример може да послужи първият стих от горния цитат. Това дава основание да се направи следното конкретизиране: VI сричка е метрически неударена, ако се включва в границите на една самостоятелна многосрична дума. Самостоятелна, защото например в стиха: „Тъй мълвеше преди сто и двайсет годин" двусричният съюз „преди" няма самостоятелно ударение и е проклитика на думата „сто". По-долу ще се спра на тонизацията и атонизацията на двусричните съюзи и някои други категории думи. VI-та сричка може да получи ударение само ако представлява едносрична самостоятелна дума. С други думи, стихът: „да могат *задуши* гордото съзнанье" според това правило се определя като неметрически, а стихът: „а той, беден, гол, *бос*, лишен от имотът" като метрически правилен. Наблюдавайки различните отклонения, трябва да се посочи и стиха: „Удряй!. . . — И Кочо ножът си извади", където 3-ото метрическо място е заместено не със сричка, а с пауза.

При разглеждането на метрическите нарушения прави впечатление, че няма пречупване на ритмическото движение. Тези стихове са свързани със съседните си с други средства на съизмеримост, които са изключително силни и тушират метрическата неправилност. Изясняването на тяхната същност е централната задача на това изследване.

Съвременният възглед за метрическа организация на стиха включва не само установяването на константните елементи, но и разкриването на действуващите доминанти и тенденции[4]. По отношение на стиха на „Епопея на забравените" този въпрос в досегашните изследвания или е пренебрегван, или се нуждае от уточнения.

Очевидно първите четири срички на всяко полустишие, които в метрическата схема са унифицирани, в реалния стих са подчинени

[4] Вж. представянето на тези понятия в М. Л. Гаспаров. Современный русский стих. Метрика и ритмика. 1974, с. 14.

на различна тенденция към удареност или неудареност. Всички изследователи посочват, че ударенията не следват определена силаботоническа метрика, а са разположени свободно. Еманоил Попдимитров обаче подчертава, че „има две главни ударения във всеки полустих"[5]. При това той разглежда стиха на „Епопея на забравените" като аналогичен на народния дванадесетосричник. Това е една много продуктивна идея, на която ще се спра по-подробно по-късно. Според Еманоил Попдимитров народният стих също изгражда своя ритъм с участието на главни ударения. Например стихът: „Дадоха ми,/ мале,/девет/ черни/ кърпи" (4 + 2) (2 + 2 + 2) той коментира по следния начин: „В този стих имаме пълна симетрия в главните ударения."[6] Основанията му да представя по този начин ритмичната организация на народния стих тук няма да коментираме. В случая е важно да се изтъкне, че той свързва стиха на Вазов с народния 12-сричник, че вижда две главни ударения във всяко едно полустишие и допуска възможността за атонизиране на думи. Но веднага възниква въпросът — дали стихът проявява определено предпочитание към 2-ударност, или тя е следствие от естественото запълване на 6-сричков отрязък в българския език. Тоест, това, което ние определяме като явление от областта на ритъма, всъщност може да е проява на езика, поставен в определени условия. За решаването на такива и подобни въпроси се практикува построяване на теоретични модели, чиито данни, съпоставени с данните на стиха, хвърлят светлина върху това, което е специфично именно за него. Съществуват два вида модели — езиков и речеви. За решаването на тази тема са използувани данните на речевия модел, който се строи от извадки от прозата. Те отговарят на посочените по-горе метрически условия: 6 срички и задължително ударение на 5-ата сричка. Този модел представя данните от такава въображаема поредица от полустишия, които не са подчинени на някаква ритмическа тенденция.

От 1000 прозаични отрязъци от „Под игото" само 174 се състоят от повече от две думи със самостоятелно ударение. Това означава, че при ограниченията, които поставя тази стихова организация, много голям процент от словосъчетанията в българския език може да бъде употребен. В този смисъл трябва да се разбират думите на М. Янакиев: „Размерът е удобен за творби от типа на включените в „Епопея на забравените" с това, че лесно се осъществява, не изисква големи усилия при изграждането му, а това е улеснение за поета в големи стихови творби, в които идейното съдържание трябва да изпъква на преден план, докато ритмичността трябва да стои в сянка и да бъде само опора за паметта и елементарен израз на поетично настроение"[7], а не като подценяване на ритмичността, както го е схванала Дейкова[8].

---

[5] Ем. поп Димитров. Цит. съч., с. 84.
[6] Пак там.
[7] М. Янакиев. Цит. съч., с. 150.
[8] О. Дейкова. Цит. съч., с. 119.

От 1000 полустишия от „Левски", „Бенковски", „Паисий" и „Опълченците на Шипка" 242 полустишия са съставени от повече от две самостоятелни думи. Естествената за българския език реализация на 6-сричков отрязък с две самостоятелни думи в стиха на Вазов е запазена. Това дава основание да се приеме, че в стиха 2-ударността доминира. Полустишията с 3 ударения и полустишията с 1 ударение са ритмически модулации. Те се възприемат като отклонения от доминантата, а не като нейни нарушения. Ето защо е необходимо да се коригира възгледът на Ем. Попдимитров за атониране на думите, за да се спази 2-ударността на полустишието. „Чуйте! срам!" и пушна", „прав, трепетен, див", „химн да пея богу", „фърли в плач и жалост" и т. н. са изразителни именно с натрупването на повече ударения на фона на доминиращата 2-ударност. Наблюдава се маркиране на определени места от творбата със сгъстяването на няколко такива полустишия.

И върху гергьофа балканският лев
излазяше златен и зинал за рев.
И с тез сили малки, и с тез средства смешни,
и с тез глави руси, и с тез пръсти нежни,
и с тоз възторг луди, и с тоз дребен стан
искаха да бутнат страшний великан!

Поради свободното разположение на ударенията в цикъла се наблюдават редица стихове, при които 2 ударения стоят едно до друго. В силаботоническия стих при свръхсхемни ударения също се наблюдава такова положение, но ритмическият статут на двете ударения е различен, едното е метрично, т. е. очаквано и силно, а другото неметрично и непредсказуемо. За стиха, който разглеждаме, такова противопоставяне се наблюдава само около константното ударение. Но възниква въпросът — дали всяка дума със самостоятелно ударение в условията на стиховата организация на „Епопея на забравените" запазва своето ударение.

Нека наш брат знае, че бог е велик
и че той разбира български язик,
че е срам за всякой, който се отрича. . .

И той фърли поглед любовен, приветен
към този труд довършен, подвиг многолетен. . .

Съпоставяйки тези два откъса, виждаме, че местоимението „той" в първия звучи силно, а във втория е атонирано. Това е така, защото в първия случай върху „той" пада едно от двете доминиращи за всяко полустишие ударения. Във втория местоимението губи своето ударение, защото, от една страна, има две ударения върху глагол и съществително, а, от друга, то се намира в непосредствена близост с ударението на глагола. Така в полустишията „той се бе усетил; той яде-ше, пийше; той е дух, що лази; " и т. н. местоимението „той" има

самостоятелно ударение, въпреки че полустишието е с 3 ударения. Докато в „и той рече слабо", „вчера ги прие той", „той беше спокоен", „той дигна бесила" и т. н. то губи ударението си. Тази ритмическа трансформация на ударението е присъща и за другите лични местоимения.

Ти гледаше, бледен, в бъдещето скрито.
Ти се вреше дръзко в миналото скрито...

Спи, дреми, почивай, ти, който не спеше,
ти, кой беше вихър, котел, що кипеше...

Последният пример показва, че при действието на тази закономерност трябва да се отчита дали местоимението влиза в една синтагма с думата, чието ударение е непосредствено до неговото.

Освен личните местоимения, на това правило са подчинени и възклицанията: „О, бесило славно", „о безумни люде", „о движенье славно", но „О мрачно движенье", „летете, о песни", „О, Шипка! Три деня", „о дни на паденье" и т. н.

Многосричните предлози и съюзи: *върху*, *между*, *заради*, *срещу*, *или*, които според книжовния изговор нямат ударение, в условията на стиха при положение, че няма друго второ ударение в полустишието получават ударение.

И турската паплач изрева: „Удрете!"
И битка се почна между враговете.

И върху гергьофа балканският лев

Същото се наблюдава и при някои едносрични съюзи: „И без да завайка".

Следователно в резултат от доминиращата 2-ударност само някои категории думи се атонират, а някои неударени съюзи и предлози получават ударение.

При положение, че две ударения стоят едно до друго, наблюдава се повишаване на едното за сметка на другото. Това е особено забележимо, ако една от думите е едносрична. Например:

Мечтател безумен, образ невъзможен,
на тъмна епоха син бодър, тревожен...

Ударението на „син" отслабва за сметка на по-силното ударение на „бодър". Такова явление е характерно за акцентния стих.

В сравнение с Ем. Попдимитров М. Янакиев подхожда към елементите на стиховата организация, които нямат константен характер, от друга гледна точка. „Ясно личи, че поетът не се е стремил към задължително редуване на ударенията вътре в стиховете, редувания, образуващи някакви стъпки. Размерът обаче на отделните стихове се оказва такъв, че при каквото и да било разпределение на удare-

ният вътре в тях стихът е или хореичен, или амфибрахичен. Комбинатериката показва, че са възможни 15 варианта в разпределението на ударните и безударните срички във всеки стих. 6 от тези варианти са хореични, 4 са амфибрахични, а останалите 5 може да бъдат произнасяни и като хореични, и като амфибрахични, в зависимост от създадената от предходните стихове метрична инерция („обратими стихови схеми"). Ето защо изглежда, че стихотворенията, включени в „Епопея на забравените", представляват свободно редуване на хореични и амфибрахични стихове (графични полустишия). За никакви специални съображения в подбора на амфибрахичен или хореичен стих от страна на Вазов не може да става и дума, макар че подобни схващания са изказвани от наши литературоведи.

Ето началото на „Левски", придружено с анализ на стиховата организация:

Манастирът тесен	∪∪—∪—∪	(хорей)
за мойта душа е.	∪—∪∪—∪	(амфибрахий)
Кога човек дойде	∪—∪——∪	(амфибрахий)
тук да се покае,	—∪∪∪—∪	(хорей)
трябва да забрави	—∪∪∪—∪	(хорей)
греховния мир,	∪—∪∪—	(амфибрахий)
да бяга съблазни	∪—∪∪—∪	(амфибрахий)
и да търси мир.	∪∪—∪—	(хорей)
Мойта съвест инак	—∪—∪—∪	(хорей)
днеска ми говори	—∪∪∪—∪	(хорей)
Това расо черно,	∪——∪—∪	обратим стих."[9]

Първите четири срички от полустишието са метрически неорганизирани и това, че в един стих ударенията се появяват така, както в хореичен стих, а в друг случай така, както в амфибрахичен стих не е достатъчно условие те да бъдат идентифицирани като такива. Тук се смесват две различни неща — метър като инвариант и ритъм като негова реализация. М. Янакиев описва ритмическите варианти с понятия от силаботоническото стихосложение, което е метрически коренно различно организирано от стиха на Вазов.

Понятието „обратим стих" е въведено в теорията на силаботоническите размери за означаване на стих, който в контекста на 2-срични размери ще се интерпретира като двусричен, а в контекст на 3-срични — като 3-сричен.

Когато се говори за контекста, в който попада „обратимия стих", има се предвид именно метрическия контекст, а не само околните стихове. Всъщност поради бързата смяна на различни ритмически форми, струва ми се, че такъв контекст в стиха на Вазов не се образува. Ако в едно силаботоническо стихотворение читателят срещне неметрическия стих, той усеща пречупване на ритъма и търси начини да го интерпретира. Такава ситуация при стиха на Вазов не съществува. Полустишието „това расо черно" е метрически точно толкова правилно, колкото и „мойта съвест инак". Б. Томашевски посочва

---

[9] М. Янакиев. Цит. съч., 149 — 150.

за обратим стих „Грамматику, две Петриады", който може да бъде интерпретиран и като 4-стъпен ямб и като 3-стъпен амфибрахий — в зависимост от това, как ще се произнесе едносричната дума. Ако е със силно ударение — 3-стъпен амфибрахий, ако ударението ѝ е слабо — като 4-стъпен ямб със свръхметрично ударение на 5-о място. Б.Томашевски посочва и ролята на словоразделите за интерпретацията на този стих така, че да бъде вместен в ямбичния контекст. „В 4-ст. ямбе словораздел между первыми двумя словами значительно глубже, чем второй словораздел. Усиливая этот словораздел, мы можем соответственно усиливать и неметрическое ударение на слове две, и все же стих останется приемлемым в ямбе."[10] Стихът на „Епопея на забравените" би изгубил много от своето особено звучене, ако полустишията, които не влизат в метрическите рамки на хорея и амфибрахия се възприемат като такива, но със свръхсхемни ударения или чрез други средства се сведат до тях.

М. Янакиев посочва, че са възможни 15 варианта на разпределение на ударенията. Възниква въпросът — равновероятни ли са тези варианти, или не? И ако има преобладаване на някои от тях, на какво то се дължи — дали на даденостите на езика, или на съществуването на някакви ритмически тенденции. Това е въпросът, който засяга стиховия ритъм, а не идентифицирането на отделното полустишие с помощта на силаботоническите стъпки. От 15-варианта при отчитане мястото на словоразделите се получават следните ритмически форми. На тях съответствуват също толкова ритмически форми за полустишията с мъжка рима.

1	U U U U—U	и пред кандилото
2а	—/U U U—U	той да се гордее
2б	—U/U U—U	дето се срамите
2в	—U U/U—U	мразиме хомота
2г	—U U U/—U	в бъдещето тъмно
3а	U—/U U—U	синджир за Коломба
3б	U—U/U—U	четете да знайте
3в	U—U U/—U	и търсите пища
4а	U U—/U—U	покори Дурацо
4б	U U—U/—U	и на братя родни
5	U U U—/—U	и от царе силни
6а	—/U—/U—U	сам хаджи Димитър
6б	—U/—/U—U	горко вам безумни
6в	—/U—U/—U	как със много кралства
6г	—U/—U/—U	свойто черно расо
7а	U—/—U/—U	подзе своя страшен
7б	U—/—/U—U	за тез два хайдука
8	U U—/—/—U	и един враг повеч
9а	—/U U—/—U	ти векове с твойто
9б	—U/U—/—U	твоя живот целий
9в	—U U/—/—U	гниеха два брата
10а	U—U/—/—U	защото там нейде

1	U U U U —	и до Хеликон
2а	—/U U U —	тя ще ни съзре
2б	—U/U U —	свързан, окован
2в	—U U/U—	другият — умът
2г	—U U U/—	българската кръв
3а	U—/U U —	уви, пълзешком
3б	U—U/U—	и свърши с погром
3в	U—U U/ —	из въздуха он
4а	U U—/U —	ще морим, ще мрем
4б	U U—U/—	като облак чер
5	U U U—/—	като един дъх
6а	—/U—/U —	цял народ тогаз
6б	—U/—/U—	пълни с мрак, вони
6в	—/U—U/—	ту с гореща реч
6г	—U/—U/—	твоят страшен стан
7а	U—/—U/—	във кой камък як
7б	U—/—/U—	към тоз горд юнак
8	U U—/—/—	—
9а	—/U U—/—	—
9б	—/U/U—/—	има един брат
9в	—U U/—/—	—
10а	U—U/—/—	—

[10] Б. В. Томашевский. О стихе. Л., 1929, 41 — 42.

10б	∪—/∪—/—∪	и цял народ смело	10б	∪—/∪—/—	—
11а	—/—/∪∪—∪	Спи! кой ще разбужда	11а	—/—/∪∪—	—
11б	—/—∪/∪—∪	туй гордо страдание	11б	—/—∪/∪—	цял в кърви облян
11в	—/—∪∪/—∪	три удара даде	11в	—/—∪∪/—	прав, трепетен, див
12	∪—/—/—/—∪	—	12	∪—/—/—/—	—
13а	—∪/—/—/—∪	нека наш брат знае	13а	—∪/—/—/—	—
13б	—/∪—/—/—∪	—	13б	—/∪—/—/—	—
14а	—/—∪/—/—∪	О, Шипка! Три деня	14а	—/—∪/—/—	таз плява, тоз дим
14б	—/—/∪—/—∪	—	14б	—/—/∪—/—	—
15а	—/—/—/∪—∪	три дни веч се бият	15а	—/—/—/∪—	як, слаб, млад и стар
15б	—/—/—∪/—∪	ти,кой беше вихър	15б	—/—/—∪/—	—

Сравняването на данните за появата на отделните ритмични форми в стиха на Вазов и речевия модел показва следното:

И в двата вида полустишия — с мъжка и с женска рима — ритмическите форми с едно ударение се срещат по-рядко в стиха, в сравнение с прозата. Това доказателство още веднъж свидетелствува за съществуването на ритмическа доминанта — 2-ударност.

Разликата в данните между стиха и прозата не е рязка, което потвърждава направения по-горе извод за това, че голямо количество от възможните словосъчетания могат да бъдат вместени в метрическите рамки на полустишието.

Най-често срещаната ритмическа форма е 3б „четете да знайте". Нейното предпочитание се базира върху естествените данни на езика, при това в прозата тя се среща дори малко по-често. Като че ли стихът стига до една граница, зад която амфибрахичната тенденция би станала прекалено силна и стиховата организация би се превърнала в амфибрахий с отделни нарушения.

Това, което прави най-силно впечатление от съпоставката на данните за стиха и за прозата, е силното преобладаване на ритмическата форма 3в „и търсите пища". Предпочитанието на тази ритмическа форма в контраст с появата и в прозата доказва съществуването на определена амфибрахична тенденция в стиха.

Следователно стихът на цикъла „Епопея на забравените" притежава доминираща 2-ударност и тенденция към амфибрахичен ритъм. Той се осъществява чрез разнообразни и естествени за езика ритмически форми. Комбинацията от различни полустишия увеличава разнообразието на този стих. Конкретно този въпрос тук няма да бъде разгледан.

Същността на ритъма на стиха може да се определи и от друга гледна точка. Профилът на ударността дава представа за съотношението на ударността на сричките. За целия цикъл той има следните данни в проценти:

№ по ред на сричките	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Проценти на удареност	27	53	34	5	100	1	33	51	24	3	100	-

Ако ги съпоставим с данните от речевия модел, като за тази цел е изчислено и средно квадратично отклонение (σ) което означава, че сме

определили числовите граници, в които, ако попада ударението, то следва само законите на езика и не е подчинено на ритмична тенденция. За първите четири места те са следните:

№ по ред на ударност	1	2	3	4
Средно квадратично отклонение	31 — 43	41 — 51	18 — 29	3 — 9

В стиха първата сричка е по-слабо ударена от теоретичната, втората и третата са по-силни, а четвъртата съвпада с вероятността на ударността и в прозаичните отрязъци. Следователно на ритмичната тенденция са подчинени само първите три срички като първите две са подчинени на амфибрахичната тенденция, а по-високата ударност на третата сричка може да се тълкува като следствие от свойствената поначало за стиха повишена ударност. Картината за второто полустишие е усложнена, защото в него има редуване на женски и мъжки клаузули. Възможно е то да се окаже по-близко до речевия модел. Независимо от данните, които биха предоставили бъдещите изследвания, общото заключение няма да се измени — стихът има определена ритмична тенденция.

Особеният характер на стиха на „Епопея на забравените" е подтиквал изследователите да търсят някаква аналогична стихова организация, която евентуално би могла да играе роля на образец за Вазов. М. Янакиев посочва, че този стих в някои отношения прилича на френския александрин.

Действително често цитираните думи на Иван Вазов, че дължи „патоса и формата" на „Légende des siècles" от Виктор Юго биха могли да бъдат изтълкувани в смисъл, че той се е повлиял от френския александрин.

$$x\,x\,x\,x\,x\,\overset{/}{—}\,/\,x\,x\,x\,x\,x\,\overset{/}{—}\,\cap$$

В поезии, където господствува силаботоническото стихосложение, например немската, руската, българската, варирането на различните ритмически форми на френския александрин[11] се опростява до 6-стъпен ямб.

$$\cup — \cup — \cup — / \cup — \cup — \cup — \cap$$

В тази метрична схема е дадено само редуването на силни и слаби места. Слабите места ($\cup$,$\cap$) се заемат от задължително неударени срички, а силните (—) от ударени или неударени. Константното ударение тук не е отбелязано, защото то е различно в отделните литератури и през различните периоди. Самият Вазов, когато превежда В. Юго, си служи именно с този размер. Очевидно при изграждането на стиха на „Епопея на забравените" той не си е послужил с българския аналог на френския александрин.

---

11 Френският александрин се характеризира с 4 ритмически варианта:

I. Двете полустишия са ямбически;

II. Двете полустишия са анапестически;

III. Първото е ямбическо, второто — анапестическо;

IV. Обратно, първото е анапестическо, а второто — ямбическо. Най-предпочитан е ямбическият александрин.

Трябва да се отбележи обаче, че в разговор с Иван Шишманов Вазов посочва, че стихотворението „Бунтът" принадлежи към „Епопея на забравените". А то е в 6-стъпен ямб с разширена цезура.

$$\cup—\cup—\cup—\cup\,/\,\cup—\cup—\cup—\cup$$

Загинахте отрано, о мили братя мои,
под ударите злобни на нашата съдба;
но вий умряхте честно, умряхте кат герои
за вяра, за свобода в неравната борба.

Въпреки разликата в метрика, ритмика, строфика и рима за Вазов този размер е близък до 12-сричника. От 6-стъпния ямб, аналог на френския александрин в българската поезия, той се отличава само по наличието на женска цезура, която съответно удължава стиха с една сричка. Откъде идва тя? Освен възможните чужди образци[12], тук действуват и национални традиции. Най-разпространеният народен размер — несиметричният осмосричник (5 + 3) в литературния стих се трансформира в 3-стъпен ямб с разширена цезура (∪—∪—∪/∪—∪). В творчеството на Вазов се среща и 4-стъпен ямб с разширена цезура (∪—∪—∪/∪—∪—∪). От друга страна, повечето народни размери се трансформират така, че имат женска цезура. Характерна за този период от развитието на българския стих е именно женската цезура.

Мимоходом ще отбележа, че при пренасянето на френския александрин в различните литератури по езикови причини мъжката цезура се превръща в женска. Например, тъй като ударението в полския език пада на предпоследната сричка, спазването на мъжка цезура е трудно и размерът придобива следната метрическа схема:

$$x\,x\,x\,x\,x\,\acute{—}\cup\,/\,x\,x\,x\,x\,x\,\acute{—}\cup$$

В италианския език рядко се срещат думи с ударение на последната сричка — в италианския александрин цезурата е подвижна:

$$x\,x\,x\,x\,x\,\acute{—}\cup/x\,x\,x\,x\,x\,\acute{—}\cup$$
$$x\,x\,x\,x\,x\,\acute{—}\cup\ \cup/x\,x\,x\,x\,x\,\acute{—}$$

Такива ограничителни причини за българския стих не съществуват. Макар и рядко, в творчеството на Вазов през този период се среща 6-стъпен ямб. В сравнение с него 6-стъпният ямб с разширена цезура е много по-широко разпространен. Във връзка с този размер О. Дейкова пише: „В областта на българската метрика Вазов внесе и нещо, което му спечели и слава на новатор. Той узакони стих, който почти не се среща в поезията ни от онова време."[13] Ако приемем този размер за модификация на френския александрин под влияние на национални стихови традиции, то макар и косвено, чрез стихотворението „Бунтът", получаваме доказателство за участието на френския александрин в търсенето на стиховата организация на „Епопея на забравените". Все пак Вазов не използува този размер, а 12-сричника. По-късно ще се опитам да отговаря защо. Общото

---

[12] П. Христофоров. Творческото развитие на Ив. Вазов. — Год. Соф. унив., Истор.-филол. фак., т. X, 1943.

[13] О. Дейкова. Цит. съч., с. 81.

между 12-сричника и 6-стъпния ямб с разширена цезура е константна женска цезура, за разлика от мъжката цезура във френския александрин. Другото съществено различие е мястото на цезурата. Както е известно, Виктор Юго реформира френския александрин. Константната цезура се раздвоява на две цезури, които променят симетричния характер на размера[14].

J'avais vingt ans,// j'étais criblé // de coups de lance
On me porta // sanglant et pâle // à l'ambulance[15].

Разколебаването на цезурата в стиха на Юго не получава отглас в стиха на „Епопея на забравените". Нещо повече, именно константната средищна цезура е един от метричните елементи. От друга страна, благодарение на това, че в народната песен цезурата играе метрическа роля, в поезията през средата и втората половина на XIX в. цезурираният стих е особено характерен. Той е затвърден от такъв поет като Христо Ботев. При склонността на Вазов да използува дълги размери, участието на цезурата нараства много. За да не се отклоняваме повече от нашата тема, ще подчертаем, че както по отношение на мястото на константното ударение, така и на статута на цезурата стихът на Вазов в „Епопея на забравените" се отличава от френския александрин, като запазва само неговата сричкова дължина.

Ем. Попдимитров, а след него и О. Дейкова свързват стиха на „Епопея на забравените" с народния стих, по-точно с 12-сричника. Мисля, че тук трябва да се посочи, че съществува в литературния стих до Вазов стихова организация с подобен на 12-сричника принцип на изграждане — константа: цезура, доминанта: двуударност на полустишията и тенденция към нарушаването и в интервал от 1 до 3 ударения. Това е 10-сричникът (5+5) на Христо Ботев, стихът на стихотворенията „Борба", „Майце си", „Елегия", „Хаджи Димитър", „Обесването на Васил Левски" и др. Единственото различие в принципа на изграждане е, че в стиха на Ботев няма константно ударение в края на полустишието.

Жив е той, жив е! Там на Балкана,
потънал в кърви лежи и пъшка
юнак с дълбока на гърди рана,
юнак във младост и в сила мъжка.
. . .
И плеснат с ръце, па се прегърнат,
и с песни хвръкнат те в небесата, —
летят и пеят, дорде осъмнат,
и търсят духът на Караджата. . .

---

14 За еволюцията на френския александрин вж. F l e s c h e r. French. — In: Versification. Major anguage Types. ed. W. K. W i m s a t t. 1972, 177 — 189.

15 V. H u g o. a soeur de charite. — ' egende des siècles. V. II. Paris, 1 — 2.

Един поглед върху метрическия репертоар на първите Вазови стихосбирки показва, че симетричният 10-сричник (5+5) в „Пряпорец и гусла" доминира. Това, както и преобладаването на 3-стъпния ямб с разширена цезура, който е литературна трансформация на народния несиметричен 8-сричник (5+3) и също на 4-стъпния хорей недвусмислено показва, че тук главната ориентация е към народната метрика и към нейната литературна трансформация. В следващите стихосбирки „Тъгите на България", „Избавление", „Майска китка" влиянието на народната метрика се проявява в преобладаването на 4-стъпния хорей, който ритмически е много близък до народния размер 4+4, за да се появят „Гусла" и „Поля и гори", където ямбът се изравнява и започва да доминира над хорея. Промяната в метричните предпочитания е отглас от промяната в тематиката. И точно в този момент се оформя цикълът „Епопея на забравените".

Стихотворенията на Вазов, създадени в 5+5 носят явни следи от поезията на Христо Ботев, но метрическата им организация е изменена с появата на константно ударение.

Ази до тоз ден младост минувах
в песни любовни, тихи, безгрижни,
с гусла в ръката радост бълнувах,
без да усещам ядове скришни.

. . .

Този глас, който на плач прилича,
вредом ще отзив да си намира:
тоз, който пъшка, ще го разбира,
тоз, който плаче, ще го обича.

В съответствие с ориентацията на стиховата култура към засилване на тоническата регулираност, Вазов изменя стиха на Ботев, като въвежда константно ударение на четвъртата сричка. Така се оформя стих, който има абсолютно същия принцип на организация, както стихът на „Епопея на забравените". Връзката с народния стих не е директна, а е опосредствувана чрез литературната му реализация в творчеството на Ботев. Трансформирайки стиховата организация на Ботевия симетричен 10-сричник, още в началото на своето творчество Вазов създава стих, който има същите метрически константи, каквито са в стиха на „Епопея на забравените" — изосилабизъм, цезура и константно ударение на предпоследната сричка до цезурата. 5-сричковото пространство на полустишието в стиха на Ботев предлага други възможности за ритмизация в сравнение с 6-сричковото пространство в стиха на Вазов. В случая съществено е, че за откриването на метрическата система на „Епопея на забравените" Вазов е бил вече подготвен от опита си в използуването на симетричния 10-сричник.

Вазов е използувал 12-сричника и в други произведения до създаването на цикъла. Първата му поява е в стихотворението „Пастирят".

Но дързай, о, старче, носи кръста твой!
Търпи всичко гордо за народа свой!
Както ти, и той е разбит, окървавен.
Наший подвиг става по-свят и по-славен,
когато еднакво с юноши, деца
страдат и се късат старчески сърца,
когато кръв ясна еднакво окваси
русата главичка и белите власи:
че венеца бива по-пълн с красота,
кога й свит от ружи и снежни цветя;
че топлите молитви до бога по̀ стигат,
когато от мрачен затвор се издигат.

Не само метриката и ритмиката, но и строфиката и римовата организация са същите, както в цикъла. Стилистичната и тематичната близост са очебийни. Макар и в негативен план, Вазов също свързва това стихотворение с влиянието, което е изпитал от Юго. „Махнах го, защото, когато го напечатах в Букурещ, един революционер Петър Енчев (сега във Варна), ми каза, че има в него многословие и било „мазнишко". И наистина видях, че то съдържа повече хюговска фразеология, отколкото оригинални идеи"[16]. Следват няколко произведения, в които се срещат хумористични или патетични трактовки и Вазов отново се връща към тона и стила на „Пастирят", на първото използуване на 12-сричника, при създаването на „Епопея на забравените". След цикъла той продължава да използува този размер, понякога променяйки строфиката и римната организация.

„Пастирят" (1876) — строфоидна организация, редуване на съседни мъжки и женски рими;

„Разходка до Баняса" (1877) — строфоидна организация, редуване на съседни мъжки и женски рими;

„Писмо до г-на Вацова" (1879) — строфоидна организация, редуване на съседни мъжки и женски рими;

„Сантиментална разходка по Европа" (1880) — строфоидна организация, редуване на мъжка и женска рима;

„Провинциал в столицата" (1880) — строфоидна организация, редуване на мъжка и женска рима;

Цикъл „Епопея на забравените" (1881 — 1884) — строфоидна организация, редуване на съседни мъжки и женски рими;

„Да бъдем великодушни" (1884) — 4-стишие, кръстосано римуване на женска и мъжка рима;

„Възпоминание от Батак" (1881) — 8-стишие, кръстосано римуване на мъжка и женска рима;

„Борба и борци" (1882) — строфоидна организация, редуване на съседна мъжка и женска рима;

„Пролог" (1886) — строфоидна организация, редуване на съседни женски и мъжки рими;

---

16 Ив. Шишманов. Спомени и документи. С., 1976, с. 225.

„Скръбен си, поете" (1890) — 6-стишие, ААвССв;
„Една муза в траур" 1888 — 6-стишие, ААВССв;
„Мъката му" (1915) — 4-стишие, кръстосано римуване на мъжка и женска рима.

Следователно в този размер са създадени творби, които било чрез описание на поведението на национални герои пред смъртта, било чрез директни патетични монолози човешката доблест, саможертвата и обречеността на голямата идея за България се противопоставят на страха, подлостта и малодушието. Тази нравствена алтернатива, вече сведена в личен план, продължава да бъде разработвана в следващите стихотворения в 12-сричника като противопоставяне на поета срещу новото меркантилно и бездуховно общество. Мисля, че няма да е пресилено, ако се направи аналогия между тази тематична опозиция и избора на стиховата организация. Общата насока в поезията на Вазов е към стабилизация на силаботоническото стихосложение. В неговото творчество тя става господствуваща метрическа система като по този начин замества стиховата организация, която е създавана под влияние на фолклора. Единственото отклонение от тази ориентация е използуването на 12-сричника и на 10-сричника. За темата ни не е необходимо да правим преглед на употребата на 10-сричника. Както вече казах, той носи отгласи от поезията на Хр. Ботев. 12-сричникът, макар и само по отношение на метрическия принцип също е свързан с неговата поезия. При избора на стиховата организация се наблюдава едно обръщане към миналото, така както при отстояването на нравствения си идеал Вазов се връща към времето на националните борби като епоха на големи човешки ценности.

Светла Гуляшка-Балканска

ФРЕНСКИ ИДЕЙНИ ВЛИЯНИЯ ВЪРХУ „БОЖЕСТВЕН РАЗМИРНИК" НА СТОЯН МИХАЙЛОВСКИ

По своята форма „Божествен размирник" твърде напомня на френските драматични поеми от XVII — XVIII в. Но за разлика от тях тук действието е изцяло изместено от реплики. Творбата представлява по-скоро един *диалогизиран очерк*. Близостта ѝ с френската драматична поема се осъществява и чрез вложения в нея патос, както и чрез индивидуализацията при характеристиката на някои от персонажите.

В „Божествен размирник" е интересна преди всичко концепцията при обрисуване на образа на Исус Христос. Авторът го е представил в светлина, по-различна от тая, в която по традиция е показван — „син божи", извършващ чудеса...

„Тогава живя една превъзхождаща другите личност, която чрез своята дръзка предприемчивост и чрез любовта, която съумя да вдъхне, създаде предмета и постави отправната точка на бъдещата вяра на човечеството" — пише Ернест Ренан[1].

В предговора си към „История на произхода на християнството" същият автор твърди: „Народът безвъзвратно е загубил вярата си в свръхестественото. Споделящ в това отношение становището на позитивната наука, той не търси вече чудото в божественото откровение... Би било пагубно да го упътим към безверие, но би било безполезно да се мъчим да го върнем към старите му вярвания. Остава един единствен изход — да му разкрием всичко, което ни е известно..., да му представим величието на историята, да му изтъкнем онова, което в античността е било добро и свято — нима това не е истински акт на вяра?"

Такава е и заетата от Стоян Михайловски концепция при създаването на образа на Христос в „Божествен размирник", изградила се у него под влиянието на френския писател, историк и филолог, един от най-видните представители на школата на позитивизма — Ренан.

„Така поне Исус се е представил на народа — продължава в предговора си Ренан. — Така народът го е видял и обикнал, така неговият образ се е съхранил в сърцата на хората... Така се е създало

---

[1] E. R e n a n d. Vie de Jésus. Chap. I. — In: Histoire des origines du christianisme. Paris, 1863 — 1881, p. 2.

неговото безсмъртие!" И по-нататък: „Ето защо помислих, че картината на тази учудваща народна революция, за която се е запазил споменът, би могла да бъде полезна на народа. Именно в нея се разкрива животът на неговия най-добър приятел: цялата тази епопея на християнското първоначално възникване представлява историята на най-великите плебеи, каквито някога са съществували. Христос е обичал бедните, мразел е забогателите светски духовници, и приемайки съществуващия ред като неизбежен, той дръзко е поставил *моралните интереси над партийните борби.*

След като сме преминали през неговата школа, става ни ясно, *че политиката не може да бъде само лекомислена игра, че основното един ден ще се състои в щастието, възпитанието и нравственото усъвършенстване на хората. . . (к. а. — С. Г.-Б.),*" [2]

Исус на Михайловски също е изобразен като реформатор, който основава нова религия и се бори за даване на човешки и социални правдини на онеправданите. Мистичната му осанка се е стопила пред неговата обществено значима роля.

При създаването на образа на своя герой Михайловски използува непряката характеристика: същността на Исус се очертава постепенно чрез репликите на гостите — еврейски първенци, събрани на угощение в двореца на Пилат Понтийски. Те в надпревара изразяват своето възмущение и негодувание от Исусовите проповеди и постъпки.

Пилат: Исус. . . не е ли оня млад бездомник,
Познат поради своите беседи между просяците?

Леви Алмантор: Прекори той има
Безбройни — Галилеец, Син човешки,
Учител благий, Пастир добрий, син
на дърводелеца, и други много. . .

Йоасаф: Не ветрогон, не месечник, не кукла,
А мъж опасен е Исус, Пилате!
Опасен за държавата, опасен
За общий ред, опасен за властта. . .

Абагайл: Минувах през дене си край пазаря,
Посред една тълпа от камилари,
Магаритари, дрипльовци, жени
Развратни, рицари на ножа, млад
Човек дългообразен, сивоок
Дърдореше и махаше с ръце. . .

Йоасаф: Учението на Исус
. . . . . нов закон създава.[3]

---

[2] Пак там.

[3] Ст. Михайловски. Божествен размирник. — В: Избр. съч. Т.4. С., 1943.

Така чрез репликите на Пилатовите гости се изгражда образът на един човек, „млад, дългообразен, сивоок", който се движи сред простолюдието и му проповядва „нов закон", който видимо не се харесва на първенците, защото е насочен срещу тях. Научаваме още, че Исус е

. . .Ревнител на общо сътресение,
Желател на нравствен и веществен
Прелом. . . . .
. . . . . .
Да, фанатикът е велик художник,
. . . . . .
. . . . . Той знае да докарва
Преврат в душите и преврат в нещата. . ."

„Погледнете към хоризонта — завършва Ренан своя предговор, — ощущува се, че там се заражда една нова зора — освобождение чрез религия, труд, доброта, солидарност. . . Да подготвим този рай на бъдещето, като всеки изпълни своя дълг."

От цитираното виждаме, че Михайловски е използувал не само неговата концепция за образа на този свой персонаж, но е почерпил за себе си своеобразна житейска програма, както и нова отправна политическа програма, примиряваща в себе си уважението му към религията, и същевременно отговаряща на отзивчивостта му към тежненията на народните маси в България в началните години на новия век.

В подготвителните бележки за сказка, писана през 1903 г. (на френски език — в архива[4]) Михайловски е написал за християнския социализъм следното:

„Партия на мъдрите, на честните мислители, на възвишените души, на големите сърца; партия на бъдещето: тя помирява ума със сърцето, разума с вярата. Партия — непозната у нас, но която и тук трябва един ден непременно да се появи."

Като основна книга, от която е правил заемки за своята сказка, Михайловски посочва „Jésus-Christ" на Дидон: „Демокрацията, основана върху равенството на правата, е произлязла именно от християнството" — е изводът, който той прави от съчинението на френския автор.

В началото на века, когато писателят се доближава с творчеството си най-близо до своя народ и до идеологията на работническите маси — социализма, той вече е поставил, без да съзнава, непреодолима преграда между себе си и тях. За Ст. Михайловски неразрушимостта и непреодолимостта на тази преграда е в религията.

На 23.VIII.1904 г. писателят е записал (на френски език) в една от тетрадките си следното: „Ето в какво се състои разликата между християнския социализъм и социализма на материалистите: най-известното определение на материалистическия социализъм — Бенуа

---

[4] Архивът на писателя е притежание на НБКМ.

Малон — „Право на щастие" („Le droit au bonheur")„ Какво означава това право? Еднаква част от радост за всекиго.

От момента, когато се проявява бруталният интерес — интересът на стомаха, който измества духа на самопожертвователност и обявява: право на щастие — това право губи всякаква възвишеност и святост. Следователно — никаква промяна: всеки за себе си и Господ за всички!... Интересът в крайна сметка се оказва задоволяването на апетита; задоволяването на един апетит води до отварянето на друг... Да, формулата на „право на щастие" е погрешна... Всъщност щастие изобщо не съществува... Човекът, борец се с всички „елементи на природата, се влачи от живота от едно падение към друго залитане. Щастие! Празна дума. Има само щастливи моменти..."

„При това целта на човешкото съществуване е усъвършенстването на душата!" — мисъл на Mme de Staël: Le but de la vie n'est pas le bonheur, mais le perfectionnement — записана от Михайловски в специално тефтерче за мисли и максими.

„Евангелието ни учи — продължава Ст. Михайловски,— че всичко е *преходно* (к. а. — Ст. М.), че само доброто остава и че изпълненият дълг е дълбокият извор на нравственото удовлетворение."

В брошурата „Християнският социализъм", писана от Михайловски през 1904 г., авторът цитира Ламене, който в „Книга за народа" („Le Livre du peuple") пише: „Евангелието е извор на демократичния морал... Християнството е религията на любовта, на равенството и братството..."

В други записки, правени на френски език в архива на писателя във връзка със сказката „Наука, морал и християнски социализъм", той е посочил списък на заглавия и книги, списания и имена на автори, от които е правил проучвания и заемки[5]:

Eugène Noël — Voltaire et Rousseau;
— Revue de Paris — Chasseloup Laubat — La Religion aux Etats-Unis;
Vieux numéreau du „Temps" — Benjamin Constant sur la Religion;
— Brugerette — Morale indépendante;
— Brunetière — Motifs d' espérer;
— Charles Renouvier — Manuel Républicain — p. n.;
— Revue de Paris — Berthelot — Science et morale;
— Pierre Leroux — Malthus et les économistes;
— Catalogue Blond — p.n.;
— Revue des Revues — p. n.;
Foire aux idées — p. n. (Henri de Saussine);
— Jardin d'Epicure — A. France, sur la morale scientifique — p. n.;
— Henri Joli — Socialisme chrétien — p. n.;

---

5 Ст. Михайловски, както отбелязват в своите трудове за писателя Иван Богданов и Ангел Тодоров, е притежавал огромна библиотека, съдържаща няколко хиляди тома, в по-голямата си част от френски автори. Върху тях по полетата и върху вътрешните страници на обложките писателят е нанасял множество бележки и е записвал своите мисли. В тях той е подчертавал и онези пасажи, които поради една или друга причина са привличали вниманието му. За съжаление библиотеката на писателя не е съхранена изцяло.

— Soureau — Conditions du bonheur;
Père Gratry;
— Paul Bureau — Crise morale;
— Annales de philosophie chrétienne (Blond).

Творенията на тези автори задълбочават още повече започналото отдръпване на Михайловски от най-прогресивната, спасителна за него идеология — социализма.

В архива на писателя се намира проект — чернова за писмо (на френски език) до Георги Бакалов: „Какво ме разделя от социалистите? Това, което ме доближава до тях: моята пламенна омраза срещу всички експлоататори и отвращението ми към поддръжниците на монархизма. „Les idées ne valent ce que valent ceux qui les représentent." [Идеите струват толкова, колкото струват тези, които ги представят] — Талмейер, предговор към Леон Клодел;
— Бокле: „И невежите като порочните вършат еднакво зло";
— Низар: „Политиката е работа на учените";
— сп. „Renaissance Latine" — социологията трябва да бъде базата на политиката;
— „Общество добре уредено е най-достойният храм, който бихме могли да въздигнем на Бога!" — завършва Михайловски.

Във вестник „Ден" той е поместил „Откършлеци от паметописа на един християнски философ. Църква и религия"[6]. В статията си твърди: „Последното стъпало на стълбата на научния възход е това: съзнаване ограничеността на човешката разумна сила. . ."

По-нататък Михайловски продължава: „Вярата ще държи винаги *първи ранг* в духовните знания на човека."

В „Откършлеците" — призив за създаване на християнсоциалистическа партия в България, авторът се стреми да обоснове найнапред в горецитираните пасажи идеологично-теоретичната основа на този християнсоциализъм.

Тези цитирани мисли ни насочват и към френските идеологически източници, повлияли на писателя.

През XIX в. във Франция се създава т. нар.спиритуалистическа школа — „école spiritualiste", чийто основоположник е Руайе-Колар. По-късно школата е доразвита от Виктор Кузен. Целта на това идейно-философско течение е да обедини науката с религията.

В един период, когато на реакцията се налага да воюва с духа на XVIII в. и с идеите на Френската буржоазна революция, тази школа се обединява с възникналата по същото време „католическа философска школа" (école catholique).

Ето как обяснява това „положително" в неговите очи усилие Фердинанд Брюнтиер (La Morale de la doctrine évolutive): „XVIII в. се различава от XVII главно по това, че разглежда „моралните въпроси" като „социални въпроси". XIX в. (също както и XVII в.) поддържа противоположното схващане. И Брюнетиер пояснява: „Злоупотребите на Революцията, войните на Империята и няколкото години на политически вълнения ни изведоха от Дидро нататък към

---

6 VII, № 2063, 25 дек. 1909.

едно по-справедливо и не толкова оптимистично човечество. Големите католически писатели от началото на века — Боналд, Ламене. . ., Жозеф дьо Местр и особено последният, допринесоха твърде много в тази насока. . .''

Заключението, което Брюнетиер прави от прегледа на тяхното творчество, е следното: „От всичко това произлиза, че единственият вид, единствената форма на „прогреса'', който напълно заслужава да бъде наречен така, е моралният прогрес. . .''

Когато след 30 — 40-те години идеализмът се налага във Франция като официална философия, католиците се разделят от спиритуалистите-еклектици. Те се стремят към нещо повече — искат веднъж завинаги да защитят „вярата от посегателствата на съмнението'', да отредят второстепенна роля на разума и да го лишат от онази самонадеяност и суверенност, с които той беше започнал да се кичи от времето на Декарт. . .[7]

С какво се занимава спиритуалистическата школа?

„След 1830 г., когато тя бе приета официално от университета — пише Пуату, — той (университетът — б. а., С. Г.-Б.) се зае изцяло от този момент нататък да пише критически и исторически трудове, които създадоха във Франция една нова наука — *история на философията.* Преиздадоха се ред писания от времето на Реставрацията, превеждаха се и се коментираха паметниците на античната и средновековната философия, преиздадоха се и се популяризират философите от XVII в. . . .''

С други думи, усилено се работи за изграждането и уплътняването на идеологическата основа на реакцията.

От своя страна по-гъвкавата част от католическата школа се отцепва от „традиционалистите'', разбрала, че не е уместно да се отрича направо завоеванието на френската философска мисъл от XVIII в. Нейната тактика е друга: стремеж *мисълта и разумът, без да се отричат направо, да бъдат подчинени на религията.*

Предводители на католическите „отцепници'' са духовници като Гратри, Лакордер и Ламене. Те именно са тези, които се стремят да *осъвременят*, да обновят католицизма в духа на новото време, като преместят ударението от теософския му мистицизъм върху една „Религиозна философия''.

Принципът на Ламене е, че религията се развива, но не се променя.

Гратри и Лакордер посягат върху философията и полагат усилия да я направят несамостоятелна част от религията. Най-крайният от тях — Ламене, но може би и най-далновидният, се стреми да облече демократичните народни тенденции и въжделения в религиозна форма и с това да даде нов живот и нова сила на самата религия, като й подчини голямото развълнувано и търсещо мнозинство на обществото.

Лакордер с присъщо католическо лицемерие охарактеризира разума като „вродена светлина, от която извира философията, тол-

---

[7] P o i t o u. Philosophie française contemporaine, Paris, 1864.

кова древна, колкото и човечеството. Тя е предверие на християнството, когато още не е осветено от вярата и негово бляскаво увенчаване, когато вярата я е преобразила...". (Oraison funèbre de Mme Swetchine — [Надгробно слово за г-жа Свечин]).

Ето още няколко красноречиви мисли на Лакордер: „Философията е наука за човека, за неговия произход, природа, задължения и съдбини; наука за истината и справедливостта, наука за Бога — баща на справедливостта и истината; с две думи, науката за причините и за първите субстанции... Нещастие, нещастие за народ, у когото здравият разум намалява с времето, у когото науката за разума спада постепенно и за сметка на която започва да процъфтява науката за материята! Вярата там напразно се опълчва срещу надигащите се вълни на материализма. Там не ще се чуе повече друго освен: „... Само истинската философия е тази, която се противопоставя на фалшивата..."[8]

Философията, наречена от Лакордер „истинска", е формулирана от него като „християнска философия". Така той разбира „всяка философия, която приема бога, спиритуалността, безсмъртието на душата, моралния закон и бъдещия живот", т. е. всяка философия, която е идеалистическа и се противопоставя на материализма.

Незначителна разновидност на школата на Лакордер — вариант на спиритуалистичната школа, е т. нар. християнски рационализъм (rationalisme chrétien), чиито представители са Гизо и Канинг.

Канинг е наричаният от Михайловски „смирен американски пастор". За него е характерно, че си служи с Евангелието, като с „последно и върховно средство за измъкване от философското безсилие". Ако и да питае „доверие към разума", той смята философията за „непълноценна". Тя има нужда от помощник и „единствен и истински неин помощник може да бъде само религията".

Канинг търси в християнството „вътрешна светлина — това е тази любов към бога, която струи от всяка страница на Евангелието". Според „пастора" в него се заключава и „единственият начин за помирение на разума с вярата". „Догмите ни разделят, само любовта може да ни обедини" — обобщава Канинг[9].

Такава в общи линии е идеологическата основа, върху която Михайловски изгражда принципите на своя „християнски социализъм". За него остава скрит този „*обединен фронт*" на реакцията, чийто най-върл знаменосец може би става Фердинанд Брюнетиер, оказал голямо идейно и философско въздействие върху промените на идеите, извършили се у Михайловски.

За писателя в този момент „християнският социализъм" е най-ефикасното разрешение на социалния въпрос, който не престава да го измъчва. „Божествен размирник" е негово художествено претворяване.

Но през 1909 г. Михайловски преминава от слово към призивно въздействие чрез гореспоменатата статия от в. „Ден". Целта е очерта-

---

[8] A. D. Lacordaire. Discours sur les études philosophiques. Paris, 25 out. 1859.

[9] W. Channing. Traité religieux. Trad. par Ed. Laboulaye. Paris, 1857.

на още в уводните думи: „Смирено чадо на всепросвещенната православна църква, от една страна, а, от друга страна — поклонник на антимонархическата управия, сиреч на безгосподарското народомощие — и глубоко убеден, че личното царствование е *народоцарствование* (к. а. — С. Г.-Б.), аз правя зов към онези, които дирят като мене в думите на Божествения Тегловник — да вземат страната на народа..."

„Това е то обнова на божията държава"

В Post—Scriptum на този „зов" Михайловски доразяснява целта си: „Новото европейско социално християнство — християнството, под чието знаме аз се подвизавам — носи разни наименования: „християн-социализъм" в Австрия, „демократическо християнство" в Пиемонт и Ломбардия (цяла Нова Италия), „християнски републиканизъм" във Франция (групата на M. Saguier), „християнска народовластителска организация" в САЩ (Балтимор и Бостон), „антимонархическо християнско движение" в Испания и пр."

И Михайловски издига лозунга на новата партия, която той иска да създаде в България: „Напред с човеколюбеца Исус — против человеконенавистните потисници — ето *Веруюто* (к. а. — С. Г.-Б.)". Засега писачът на тези редушки е единственият хоругвоносец на социалното християнство в България... Моето усамотение посред сегашната интелигенция, време е да го кажа, — е плод на моите убеждения... Ала що са дни, занапред са. В ред съчинения — още неиздадени — преимуществено в Мемоарите си — аз направих всичко, що зависи от мене, за да докажа, че спасението на южното славянство е в християнско-социалната църква."

Желаейки да създаде тази нова партия в България, писателят вярвал, че ще изведе страната към по-щастливи бъднини. Той смятал, че ще бъде не само нейн основател, но и нейн предводител. Точно в себе си намирал събрани в едно необходимите качества за такава длъжност. (Бързаме да добавим, че той никога не е искал „предводителството" за лични облаги, а винаги в името на добруването на своя народ. Колкото до своите лични качества — писателят неизменно ги оценява твърде високо.)

Предводителят на партия, поставила си за цел от името на народа да се бори срещу потисничеството на всички тирани, трябва да бъде „опасен" мъж. А кой е такъв? Разбира се, че той, писателят мислител, както посочва през 1903 г. в „Божествен размирник", когато у него зреели плановете за това начинание:

.....Мъж
Опасен, господари, е безмълвний,
Усамотений мъж — цял целеничък
На светла някаква идея вдаден,
Незнайний труженик, тоз, който крий
В душата си всемогъщите огньове,
Тоз, който — всред вековната ограда
Държавна — като палник жив стои!
Опасен мъж — е безпорочний мъж,

Въздържний мъж, тоз, който дума: „Нищо
Неща за себе си, неща блага,
Неща наслади, само в дълга вервам, —
И роб до край на дълга ще пребъда!"
Такъв мъж не само бива великан!
Такъв мъж не само знай да устроява
За вера, да събаря стар престол,
Да сваля истукан, тълпи да води,
Нов ред обществен да налага, дух
И свест да пресъздава у народа!...

Това е „автопортретът" на смятащия себе си за основател и предстоящ водител на „спасителната" за Отечеството нова партия. Нарисуван е в ярко огнена тоналност на художник, който вижда пред себе си хоризонта на надеждата.

Трябва ли да смятаме, че и този последен опит на писателя за активна намеса в политическите съдбини на България остава неуспешен? У нас не е имало никога такава класа или социална прослойка, която би подкрепила идеологическата основа на християнския социализъм, — нещо, което Стоян Михайловски не е могъл да разбере.

„Божествен размирник" завършва със следния призив на Исус Христос:

Елате в мен, скърби човешки! Земни
Надежди и стремежи, в мен елате!
Елате клетници! *Небесно царство*
Е радост за безрадостни, богатство
За голи, чест и слава за разбитий,
За болний изцеление, светлина,
За слепий, за поробений свобода!

Тук отново откриваме влиянието на Фердинанд Брюнетиер. Този зловещ и подмолен знаменосец на идеологическата реакция във Франция, както виждаме, започва да оказва твърде рано въздействието си чрез красиви фрази и безспорно ораторско майсторство върху Михайловски. Нагледно указание за това намираме в списание „Мисъл" от 1898 г., където е отпечатана статията на Брюнетиер: „La Renaissance de L'Idéalisme — Conférence prononcée à Besançon, le 2.II.1896" (Възраждането на идеализма). В същото списание Михайловски често се появява и през същата 1898 г. е публикувал „Страници из Дневника на Мирза — Аббас".

Върху влиянието на Фердинанд Брюнетиер ще се спрем наново. Но тук само ще посочим, че „Възраждането на идеализма", поместено в „Мисъл", е част от сборник на този автор, носещ красноречивото заглавие „Discours de combat"[10], в който са събрани негови сказки, произнасяни в годините между 1896 и 1902. Духът на тия „Бойни

---

[10] F. Brunetière, Discours de combat. Paris, 1912 — 1914.

речи" е определен от самия автор в сказката „La raison actuelle de croire" (Съвременните основания на вярата), произнесена на 18.XI. 1900 г. на заключителното събрание на 27 Конгрес на Католиците от Севера. Позволяваме си да цитираме само нейното начало: „Ще бъдем твърде наивни, ако на нови и усъвършенствувани оръжия продължаваме да противопоставяме винаги нашите стари пушки... Колкото по-голям бъде прогресът на свободната мисъл, толкова апологетиката от своя страна трябва да постигне и ще постигне целта си... Ние сме свързани към трона на Върховното Същество с гъвкава връзка, която ни задържа към него, без да ни ограничава" — вие си припомняте несъмнено тази хубава и покъртителна метафора на Жозеф дьо Местр..". (превод — С. Г.-Б.). Величието на християнството според Брюнетиер е „че е поставило целта на живота извън живота, над живота, в един друг живот!"

Такъв е и смисълът на заключителните слова на Исус в „Божествен размирник" на Михайловски.

В ориентацията на нашия писател към християнския социализъм ролята, която изиграва Брюнетиер, е твърде значителна. В същата сказка Брюнетиер отбелязва, че най-характерният белег на свършващия век е „прогресът на демокрацията". В основата на този прогрес, заплашващ устоите на установения от Третата република „порядък" (Брюнетиер не се изказва директно по този начин, но това е смисълът на неговите думи), лежи онзи омразен лозунг на Френската буржоазна революция, причинил толкова катастрофи: „Равенство, братство, свобода!"

Разумният поддръжник на този ред естествено не може да го приеме в точния му смисъл: „Трите реда от идеи, които произтичат от революцията, се сблъскват с очевидното противоречие на естествените закони, които управляват човешката и обществена еволюция." „Как да примирим свободата с детерминизма? Равенството с подбора, чиято основа е в естествените или придобити неравенства?" (Брюнетиер изопачава идеята на Дарвин за „естествения подбор") Братството с борбата за живот? — „недоумява" ораторът.

В записките, оставени от Михайловски, срещаме следните забележки и разсъждения (на френски език) от 1920 г.

„Haeckel: Всяко органично образувание на нашата планета оцелява благодарение само на безмилостната борба на всеки срещу всички. Законите на живия свят са закони валидни и за човешкото общество."

Vacher de Lapouge: „На известната формула, която резюмира лаицирания християнизъм на Революцията „Свобода, Равенство, Братство", ние отговаряме: детерминизъм, неравенство, подбор!"

— Това изразява формулата на Бисмарк: силата е над правото... Това води до казаното от Боржиа: силата — ето моят Господ, успехът — ето моята религия, удоволствието — ето моето право!...

— С научния морал — с морала на интереса, сиреч, с морала на егоцентризма, обществото ще върви към провала и смърт... Обществото почива на солидарност. А солидарност няма, гдето няма дух на самопожертвувание...

— Християнството роди демократизма...

— Нито науката, нито философията са в състояние да установят свободата, равенството, братството.

* * *

Брюнетиер, както и неговите католически слушатели не са „ретроградн". Те не биха си разрешили (и как ли биха се осмелили?!) да отхвърлят ясно принципите на извършената през 1879 г. революция! Но те могат да ги приемат, като им придадат друг смисъл, т. е. като ги поставят под опеката на все още могъщата религия.

„Смисълът на тези думи не се изяснява — твърди Брюнетиер, — съдържанието им не се осветлява, дефиницията им не се откроява извън светлината на християнската идея."

„Какво е всъщност Свобода? — продължава да стреля с „осъвременената" си пушка Брюнетиер. — Това е неотменимото ни право да не бъдем възпрепятствувани в нито едно от нашите външни начинания, продиктувани ни от закона на дълга. Но какво е дълг? Това е свободата да работим за нашето морално усъвършенствуване; това е възможността да си представяме солидарността, която ни обединява; това е следователно чувството за нашето всеобщо равенство..."

Неравенството си има своята определена и положителна социална роля в обществото — подкрепя схващанията на Волтер по този въпрос Брюнетиер, защото в този смисъл не могат да съществуват нито свобода, нито равенство. „Но нека не се отчайваме — царството небесно ще ни утеши... И неравни във всичко, равенството би било само една химера, а ние за щастие сме равни в страданието и пред смъртта...

О, смъртта!..."

Въодушевен Брюнетиер при сказката си рецитира началото на познатото ни вече и използувано от Михайловски Ламартиново стихотворение:

Je te salue, ô mort, libérateur céleste,

. . . . . .

Tu n' anéantis pas, tu délivre...

[Поздравявам те, о смърт, небесна избавителко,

Ти не си унищожителна, а спасителна...]

„Равни пред смъртта — продължава авторът Брюнетиер — ние сме, ние трябва да бъдем равни и относно начина, по който се приготвяме да я посрещнем: Но това е само при условие, че става дума за „християнската" смърт, за тази смърт, която не слага край на всичко, която не е край, а начало или преминаване!"

В сказката си: „L' idée de Solidarité" („Идеята за солидарността"), произнесена през 1900 г. пред студенти от Католическия университет, френският оратор противопоставя християнската концепция

за солидарността на революционния лозунг „Свобода, Равенство, Братство".

„Враг на тази солидарност — подчертава Брюнетиер пред слушателите си — е индивидуализмът."

„Искате ли, господа — пита Брюнетиер, — да видите тази Солидарност укрепена и развита по-красноречиво, отколкото е успял това да направи досега който и да било от „лаичните солидаристи"? (тук ораторът визира социалистите — б. а., С. Г.-Б.) Това е извършил в една своя проповед Massillon: „Sermon sur le Pardon des offices". Следва дълъг цитат от тази забележителна по формата на построението си проповед, която печели със своята човечна, „християнска" задушевност сърцата на слушателите, но и сърцето на нашия писател Михайловски.

„Друг пример — продължава оръженосецът на реакцията Брюнетиер. — Отворете „Теория на властта" (Théorie du pouvoir) от г-н de Bonald, отворете двата първи тома на „Есето за равнодушието". („Essai sur l' Indifférence") (чиято основна задача всъщност е да унищожи самоувереността на разума и да му постави седлото на религията — б. а., С. Г.-Б.), на този голям, храбър и нещастен Lamennais, отворете „Le Livre du Pape" (Книга за папата) на Joseph de Maistre или неговите „Soirées de Saint-Peterbourg" (Вечери в Санкт-Петербург)...

Ако някога някъде човешкото общество е било схващано като едно тяло — продължава възхвалата си на споменатите автори ораторът Брюнетиер, — тяло, всички части на което са тясно свързани — солидарни помежду си, които се управляват и поддържат *като едно цяло* (к. а. — С. Г.-Б.), това е именно там — в онези книги, на които ви припомних току-що заглавията... Кой впрочем беше казал, че „не съществува действие, извършено против реда, което да не породи един частен интерес, насочен срещу всеобщия порядък" и че „не е осъществимо нито едно възвишено деяние, което да не жертвува в името на общия интерес един частен интерес?" Това е Жозеф дьо Местр. И Ламене: „Обществото се гради върху принципа на самопожертвуването на всеки към всички..." — Нима не от Ламене и Жозеф дьо Местр създателят на социологията Aug. Comte е заел израза „В политическия аспект за мене Кондорсе трябва да бъде допълен от Жозеф дьо Местр, от когото заемам още в самото начало всички съществени принципи..."

„Вие знаете в замяна на това — пуска последната си стрела Брюнетиер, — как този същият Огюст Конт е говорел винаги за Волтер и за Русо, на които гледаше — и с пълно право, като на най-опасните индивидуалисти!..."

Спряхме се подробно върху тези „Бойни речи" на Фердинанд Брюнетиер, защото в цитираните от нас пасажи се резюмират и възприетите като основни схващания за християнсоциализма концепции на Михайловски.

При нашия писател те се затвърждават все по-силно, пропорционално и съобразно разочарованието му от българската действителност. Тези схващания ще търпят само едва забележими и крайно незначителни промени до края на жизнения път на Михайловски.

В „Discours de combat" са посочени и едни от основните френски автори и произведения, които са подкопавали в светогледа на Михайловски както престижа на века на Просвещението, така и увереността му в положителната роля на Френската буржоазна революция, и изобщо в значимостта на която и да било революция.

Християнският социализъм на Стоян Михайловски е само първото стъпало на стълбата, която го отвежда все по-надолу.

Ралица Маркова

НЯКОИ ТИПОЛОГИЧНИ ПАРАЛЕЛИ В ТВОРЧЕСТВОТО НА ЙОРДАН ЙОВКОВ И ФЕДЕРИКО ГАРСИА ЛОРКА*

Заглавието на тази статия навярно ще предизвика учудване. Дръзка изглежда темата за паралели между творчеството на Йордан Йовков и Федерико Гарсиа Лорка. Двамата автори са създали различно на пръв поглед творчество, израснало в две неповторими по историческа съдба и културен живот страни като България и Испания. Но могат да се търсят аналогии между драматичния свят на испанския поет Лорка, един творец с подчертано трагедийно виждане за света, и българския белетрист Йовков, който винаги се е стремял да изобрази хармонията и красотата в човешките взаимоотношения. Тези паралели пораждат и някои изводи за типологичната близост между автори и литератури, които в миналото не са имали активни контакти.

Като тръгваме от тезата, че именно Йовков и Лорка са онези творци в българската и испанската литература, които са най-близки един на друг с редица свои черти, ще разгледаме следните аналогии: националната самобитност и мястото на двамата писатели в контекста на общия литературен процес в България и Испания през 20-те и 30-те години на XX в.; хуманизма и народностната им толерантност; идеала им за човешката личност; отношението към жената; поетическата извисеност и задълбочения психологизъм в творчеството им; дълбоката им връзка с фолклорната традиция, преосмислена по нов начин.

I

Творческият гений на Йордан Йовков и Федерико Гарсиа Лорка разцъфтява в сложната епоха на 20-те и 30-те години на века, в двата края на Европа, за да извиси националните литератури на България и Испания до нови върхове, да разкрие непогубените нравствени добродетели на обикновения човек в едно жестоко общество, което не се интересува от съдбата на човешката личност. Хуманизмът на двамата писатели обагря в ярки и същевременно драматични тонове творбите им, за да ни приобщи към трагичната участ на българския

---

* В съкратен вид тази статия беше изнесена като доклад на Втората национална конференция на младите научни работници в областта на литературата, проведена на 16 и 17.XII.1983 г. в Пловдив.

и испанския народ, да открои тяхната национална самобитност, устояла на превратностите на времето.

20-те и 30-те години са едни от най-драматичните и за България, и за Испания. Първата световна война разрушава илюзиите за непоклатимостта на буржоазното общество, преобръща коренно представите за света, разкрива грозния лик на взаимното човешко изтребление, краха на прокламираните от капитализма нравствени ценности. Изправени пред разрухата на следвоенна Европа, потресени от военните жестокости, разколебани в моралните устои на съвременното им общество, българската и испанската интелигенция се запитват какъв е техният път в новите условия, къде е мястото им в националния културен живот. И макар че България преживява две национални катастрофи, а Испания не взема пряко участие във военните действия, в обществените и културните условия на двете страни има много сходни черти. След края на Първата световна война България и Испания се оказват на политически, идеен и естетически кръстопът.

Възможно ли е със старите художествени средства да се отговори на новите обществени потребности, какво е мястото на твореца в драматичната съдба на неговата родина, какъв трябва да бъде образът на човека в литературата и изкуството?

Картината на литературния живот в двете страни тогава е твърде сложна. След войната българската творческа интелигенция търси нова естетическа програма, връща се към първоизворите на изкуството, към вечното в народния живот и душевност. Започва „приземяване", завръщане към действителността и обикновения човек, преодоляване на символистичната поетика, възраждане на интереса към националния дух и характер. За този период Симеон Султанов справедливо пише: „Войната оказваше своето неизбежно земетръсно влияние върху духовете на българската интелигенция; събудиха се от естетическа дрямка дори символистите и се изправиха пред големия кръстопът на живота."[1] Този процес е тясно свързан с подобни явления сред европейските интелектуалци след края на Първата световна война като един по-широк културен феномен, с идеята за родното, за трайните естетически ценности, неподатливи на ерозията на времето и отразява духовните потребности на българското общество от онова време. В литературата и изкуството нахлува дъхът на черноземна, на родните поля и багри, на родната чувствителност, оцветена от преосмислената по нов начин фолклорна традиция. Този дъх пронизва дори и септемврийската литература, която търси в глъбините на ужасите и страданието, в бездните на погрома и народната трагедия живите корени на българския дух, непогубените нравствени опори на нацията.

Пътят на испанската художествена интелигенция към родното, към земята и човека, към първоизворите на националния дух се оказва по-бавен и по-мъчителен. След Първата световна война голяма част от литературната младеж се увлича от двете испански разновидности на модернизма — креасионизма и ултраизма, а в средата на

[1] С. Султанов. Йовков и неговият свят. С., 1980, с. 24.

20-те години си пробива път сюрреализмът — главното течение на испанския авангардизъм, макар и не докрай последователен. Но именно поетите, които на определен етап от развитието си се повлияват от неговите естетически принципи, по-нататък се оказват на диаметрално противоположните позиции на реализма. Този процес проличава особено ясно в идейно-естетическата еволюция на „поколението от 1927 г." —Федерико Гарсиа Лорка, Рафаел Алберти, Висенте Алейсандре, Херардо Диего, Хосе Бергамин, Хорхе Гилен, Педро Салинас, Дамасо Алонсо, Луис Сернуда, Емилио Прадос и Мануел Алтолагире, което издига испанската лирика до върховете на световната поезия през XX в. и приобщава творческите си търсения към живота на обикновения човек. Като се отдалечават все повече от авангардизма, поетите от „поколението от 1927 г." се сливат все по-пълно с трагичната съдба на своя народ, с неговите болки и надежди, за да останат с него в дните на върховни изпитания (през Испанската гражданска война от 1936 — 1939 г. всички те са на страната на републиката, а след това емигрират). Това поетическо поколение създава „Втория златен век в испанската литература". Възвръщането му към земята и човека, кръвната му връзка с родната страна и фолклор се изразяват най-ярко в поезията и драматургията на Федерико Гарсиа Лорка.

По този начин през 20-те и 30-те години творческото дело на Йовков и Лорка отразява една обективна необходимост на българската и испанската литература от творец, който да изрази по художествен път националния дух и характер, да извиси фигурата на човека от народа като висш естетически идеал, да възвърне вярата в нравствените добродетели на личността, в човешкото право на щастлив и свободен живот. Двамата писатели дават израз на болката си от нерадостната съдба на обикновения човек в съвременното им буржоазно общество и на вярата си в неговата непримиримост със злото. Тогава Йовков създава своите сборници с разкази „Песента на колелетата", „Вечери в Антимовския хан", „Старопланински легенди" и „Женско сърце", а Лорка — стихосбирките „Стихове за канте хондо", „Песни" и „Цигански романсеро" и драмите си. Ако във „Вечери в Антимовския хан" Йовков показва в митологизирания образ на хана едно кръстовище на човешки съдби, болки и надежди, то в сборника „Старопланински легенди" разкрива вярата си в бъдещето на българския народ и размислите си върху историческата съдба и националния характер на българина. „От всички пътища, които водят художника до съвременността, Йовков избра най-сложния — историята" — изтъква Иван Сарандев[2]. Към историята се връща и Лорка с ранната си драма „Мариана Пинеда", за да утвърди чрез трагичната съдба на героинята си духовната сила и красота на човека, останал докрай верен на любовта и делото си, а в стихосбирките и в създадените през 30-те години „селски трагедии" сблъсква народното страдание с духовната извисеност на героите си, показва ги като достойни за по-добра участ.

---

2 И в. С а р а н д е в. В света на „Старопланински легенди". С., 1980, с. 5.

Интересно е, че и двамата големи творци нямат ярък дебют. Белетристът Йовков започва творческия си път със слаби стихотворения в символистичен дух, а през 1918 г. поетът Лорка издава първата си книга — пътеписа в проза „Впечатления и картини", който има подражателен характер и днес е почти забравен. И двамата понататък ще преодолеят своето начало, за да стъпят здраво на родна почва, и двамата ще открият собствената си творческа територия — Йовков ще обезсмърти Добруджа и Жеравна, Лорка ще превърне Андалусия във фокус на художествените си търсения. И двамата ще се потопят в глъбините на родното, за да извлекат оттам непомръкналите съкровища на народната душевност. В това се изразява и тяхното възвръщане към корените на националното, изтъкнато справедливо от критиката:

„Йовков също намери своите подстъпи, средствата, с които се откликна на повика за родното. Легендите и преданията го отвеждаха към трайните особености на народната душа, към онези нейни черти, отсеяни от ситото на вековете... Така Йовков откри своя творчески и жанров терен, за да откликне на призива за родно изкуство... Със сборника „Старопланински легенди" сякаш се постара да ни внуши една представа за самите нас чрез историческото битие на нашите прадеди."[3]

Тези думи важат всъщност за цялото Йовково творчество. Отвратен от заобикалящата действителност, писателят се обръща към онези трайни, изконно български черти на националния ни характер, които са неподвластни на времето и могат да устоят на всички исторически превратности, към изворите на народното творчество, в което търси не само сюжети, но и корените на българския дух. По същия начин и Лорка навлиза в глъбините на испанския фолклор и душевност, за да противопостави духовната цялостност и красота на народа на буржоазното общество. Именно от този зрителен ъгъл разглежда произведенията му и Стефан Танев в проникновеното си изследване „Поетическият театър на Федерико Гарсиа Лорка":

„Те изразяват нашето време, интелектуалеца на двадесетия век, който се спира тревожен и пълен със съмнения пред културата на своята епоха, носи съзнанието, че някъде в нещо пътят е сбъркан и тръгва обратно към народа, за да търси истината и щастието."[4]

Двата художествени свята, създадени от Йовков и Лорка, неизбежно носят своите национални особености и творческата неповторимост на авторите си. Светът на Лорка е несъмнено по-драматичен, раздиран от трагични конфликти, там още началото на творбата подсказва неизбежния трагичен финал и подготвя гибелта на героите. Светът на Йовков е външно по-омекотен, по-хармоничен, по-спокоен, конфликтите в него са скрити дълбоко под повърхността, драматизмът най-често е завоалиран. Но като пресъздават реалистично живота на обикновения човек, и двамата автори неизбежно опират до конф-

---

[3] Ив. Сарандев. Цит. съч., с. 51.

[4] Ст. Танев. Поетическият театър на Федерико Гарсиа Лорка. С., 1980, с. 21.

ликта между духовно богатата и цялостна личност и буржоазното общество, което не признава нейните права. Място на действието в тяхното творчество неизменно е селото, което и двамата познават отлично от детство; герой е селският човек, у когото те откриват положителните начала на националния характер. Като пресътворяват по неповторим начин един по същество конкретен свят (Йовков — Добруджа и Жеравна, Лорка — Андалусия), двамата класици приобщават читателя към общочовешките естетически и нравствени ценности чрез пределно разкриване възможностите на регионалното, чрез което постигат духа на националното. Дълбоко демократичното им и хуманистично изкуство се превръща в изразител на националния бит и душевност, на народния мироглед и съдба, в светъл лъч, който в драматичните обществени условия в двете страни през 20-те и 30-те години разкрива непомръкналата вяра на двамата велики творци в човека.

II

Богат и сложен е творческият свят на Йовков и Лорка. По много пътища може да се тръгне, за да се разбере този художествен свят, но те неизменно ще ни отведат до един общ за двамата писатели център — техния необикновен хуманизъм, болката им от човешкото страдание и пълната народностна толерантност. Именно в този хуманизъм се събират всички нишки на тяхното творчество, той сближава разказите на Йовков и поезията и драмите на Лорка въпреки външните различия. Двамата автори са може би най-дълбоките сърцеведи в българската и испанската литература в разкриването на безбройните отсенки на човешката мъка и надежда, на неугасимата вяра в силите и възможностите на обикновения труженик.

В центъра на художествената вселена, създадена от тези безкрайно деликатни майстори-хуманисти, стои човекът като цялостно същество, като единство от физическо и духовно, като душевно богата личност, способна на дълбоки чувства и достойна за щастлив живот. Двамата писатели изграждат ярки, запомнящи се образи на хора от народа, влагат в тях най-хубавото от националния характер, показват силата и красотата на обикновения човек, двигател на живота. Влюбени в него, но без да го идеализират, те разкриват прекрасните му душевни пориви, способността му да обича всеотдайно, стремежа му към свободата. Равнодушното, безучастното отношение към човека им е непознато. Йовков и Лорка са кръвно свързани с хората, които творят благата на живота, и съвсем естествено ги пресъздават в художествения си свят. Любовта към човека движи винаги тяхното перо, кара ги да търсят доброто и светлото, да възвисят със своя наистина горкиевски по сила хуманизъм обикновения труженик като въплъщение на всичко прекрасно. „Винаги съм наклонен да вярвам на хората, да виждам и търся у тях преди всичко доброто" — изповядва Йовков. А Лорка заявява недвусмис-

лено: „В наше време поетът трябва да разреже вените си заради другите."

Като хуманисти Йовков и Лорка смятат реализацията на човека като личност за негово главно предназначение в живота. Изграденият от тях художествен свят ни среща със силни и горди герои, които търсят своя път в живота, изпитват съдбоносни чувства и отстояват докрай човешката си същност. Именно отстояването на тази изконно човешка същност стои в основата на художественото изображение при българския белетрист и при испанския поет. И двамата смятат следването на природните закони за най-пълен израз на човешкото у човека. Но именно по пътя към това следване на естественото, на дълбоко природното си себеосъществяване човекът неизбежно се сблъсква със социалните и моралните прегради на съвременното му общество. Сблъсъкът на устрема с обществената неправда или с жестоките закони на традицията ражда драматизма. Двамата автори по различен път разкриват човешкото страдание и болка — Лорка с открито трагедийни тонове, Йовков — с по-омекотени краски. Въпреки това хуманизмът и при двамата е неизбежно обагрен от драматични интонации, мъката става неотнимаема част от художествения им свят.

Йовков и Лорка са художници с изключително остро око и чувствителен слух за неправдата във всичките ѝ аспекти. Хуманистичната проблематика при тях винаги прозира зад бита, за да разкрие безграничната им обич и болка за човека, страданието им от несретността на неговата съдба. У двамата съществува необикновено изострен усет към човешкото страдание, изключителна дълбочина при обрисуването на човека и неговия бит, което насища реализма им с психологически и нравствени проблеми. Писателите издигат човешката личност на висок естетически пиедестал, утвърждават любовта ѝ, разкриват нейната духовна пълноценност. Горкиевската обич и болка за човека ги води до неприемане на съвременната им дехуманизирана действителност, която не позволява разгръщането на възможностите му.

Хуманизмът на Йовков е в неговото отричане на войната като антихуманна сила, в съчувствието му към лишения от радост живот на обикновения човек, към неосъществената му жажда за обич и щастие. Този дълбоко нравствен хуманизъм е тясно свързан с вроденото му чувство за красотата, с култа към прекрасното у него, носещ винаги ярко етична окраска. Като художник Йовков съчетава в себе си хуманиста и поета, реалиста и романтика. Неговите „Старопланински легенди" са морална присъда над действителността и отразяват реални критични настроения, характерни у нас за онази епоха. Нравствената основа на хуманизма му е повече от очевидна. И същевременно той не би могъл да не се докосне пряко и до социалното страдание в разкази като „Другоселец", „Серафим", „По жицата", „Скитник", „Мечтател", да не стигне до протеста на Вълкадин, да не извика с гласа на Моканина: „Боже, колко мъка има по тоя свят, боже!" Така се ражда у Йовков идеята за погубеното човешко щастие, за непостигнатата в живота красота, за противоречието между човека и дей-

ствителността. Като тръгва от своя морално-етичен критерий за човека и действителността, оставяйки на втори план социалните проблеми, Йовков достига до същия извод, до който достига и Лорка в дълбоко трагедийното си творчество — за човека от народа в буржоазното общество няма лично щастие, участта му не отговаря на неговата физическа сила и красота и духовно богатство и изисква противопоставяне на този жесток свят.

Творчеството на Лорка неизменно разкрива един и същ конфликт — конфликта на духовно богатата човешка личност, на обикновения човек с вълчите закони на съвременното му общество. Трагедията у Лорка е трагедия на несъстоялите се пориви, на невъзможността нито да живееш съгласно собствената си природа, нито да смириш нейния порив; това е трагедията на пролетта, вледенена посред своя разцвет Неговите герои живеят по законите на прекрасната и трагична хармония на истинския живот, но свободата при тях липсва. Оттук се поражда и трагичният финал. „Неизбежната трагична развръзка е следствие от липсата на свобода, в която те съществуват. Съдбата при Лорка — това е отсъствие на свобода" — пише съветският театровед Борис Й. Зингерман[5]. Без да изгубва своята нравствена основа, хуманизмът на Лорка е много по-силно социално детерминиран от Йовковия. Поетът се сродява с всички онеправдани от живота, неговите герои са винаги измежду потиснатите, с незагубената си човечност са противопоставени на жестокото общество, в което живеят. В стихосбирките „Стихове за канте хондо", „Песни", „Циганси романсеро", „Поетът в Ню Йорк", в селските трагедии на Лорка неизменно се натъкваме на изгарящата болка на автора от незаслужената участ на човека от народа, достоен за справедлив и свободен живот. И. А. Тертерян, една от най-проникновените изследователки на Лорка, подчертава: „Именно това изострено чувство за човешкото страдание е същевременно остро социално... Беднякът, онеправданият, угнетеният е винаги център на неговата поетическа вселена."[6] „Аз съм от партията на бедняците" — заявява Лорка при един разговор в Мадрид през 1936 г. Непримиримостта към човешкото страдание и към насилието, което го поражда, е най-трайната черта на Лорка като творец.

Проблемът за насилието като източник на човешката трагедия е вълнувал дълбоко и двамата автори, макар че те му отделят нееднакво място. Ако в „Старопланински легенди" Йовков е показал това насилие преди всичко като национално потисничество („Най-вярната стража", „Юнашки глави") или като кърджалийски набези („Индже"), то във военната му проза то се проявява като кървава военна касапница или като душевна травма у войниците („Последна радост", „Белите рози", „Земляци"). Проблемът за насилието върху човешката личност е основен в творчеството на Лорка и е пряко

---

[5] Б. Й. Зингерман. Театърът на Гарсиа Лорка. — Театър, 1976, № 8, с. 53.

[6] И. А. Тертерян. Федерико Гарсиа Лорка. — В: Испытание историей. Очерки испанской литературы XX века. М., 1973, с. 407.

свързан с темата за смъртта, традиционна за испанската литература. В „Стихове за канте хондо", „Цигански романсеро" и трагедиите на Лорка насилствената смърт е почти единствената смърт за човека, а насилието върху човешката душа води и до физическа гибел („Домът на Бернарда Алба"). Според двамата писатели-хуманисти насилието е неизменен спътник на потисничеството и е средство за неговото осъществяване. Именно затова героите на Йовков и Лорка са противопоставени един на друг не според народностната им принадлежност, а според отношението им към насилието.

Тук се докосваме до пълната народностна толерантност при Йовков и Лорка, до тяхното уважение към националната принадлежност на човека като неотнимаема част от неговата личност. В творчеството на Йовков и Лорка отсъствува темата за националната омраза. Героите им са силни, цялостни натури независимо от своя народностен произход, стоплени са от голямата авторска обич. У Йовков редом с прекрасните образи на българи срещаме и турци, гърци, татари, цигани, негри и навсякъде писателят проявява пълно разбиране и съчувствие към тях. Прекрасни са и българинът Милуш, и турчинът Сали Яшар, и циганинът Мустафа Шибил, и татаринът Ак Яхя, който кара бричка с бели коне, символ на щастието, и негърът Ески Арап, и двамата безименни гърци-годеници от разказа „Случайни гости". Татарският султан Хаджи Емин успява да надмогне омразата си и да презре коварния Драгота, а да се възхити от мъртвия Косан. В „Шибил" Велико кехая става причина за смъртта на Шибил и на дъщеря си, докато кърсердарят Мурад бей се издига по-високо от него в морално отношение. Възхищението от Индже — закрилника на народа, не пречи на Йовков да покаже в „Индже" целия ужас на кърджалийските му набези, подчертавайки, че те са дело на българин. Народностната толерантност и дълбоко нравственият критерий стоят неизменно в основата на Йовковия хуманизъм.

Творчеството на Лорка е пламенна защита на всички угнетени независимо от тяхната народност. В това отношение той несъмнено отива още по-далече от Йовков. В стихосбирките „Цигански романсеро" и „Поетът в Ню Йорк" Лорка издига андалуския циганин и негъра от Съединените щати на висок духовен пиедестал, превръща ги от жертви на трагичния живот в личности с богата душевност, достойни за по-друга съдба. В тези два образа поетът влага дълбоко социално съдържание. Според неговата трактовка циганинът, близкият до природата човек става синоним на всички бедни, гонени и отхвърлени в Испания. Негърът в Съединените щати е също обобщен социален образ на страдащия човек. „Циганите са онази духовна ос, около която се върти поетическият свят на неговото романсеро", пише Л. С. Осповат[7]. Тази „духовна ос" в стихосбирката „Поетът в Ню Йорк" стават негрите. Това прицава нови измерения на дълбокия хуманизъм на Лорка. Значението на този непомръкващ хуманизъм на двамата писатели е изразил може би най-добре С. Султанов в ха-

---

[7] Л. С. Осповат. Трагическая гармония Федерико Гарсиа Лорки. — Вопросы литературы, 1973, № 7, с. 188.

рактеристиката си за Йовков: „Вечността на Йордан Йовков е в неговия необикновен хуманизъм. И колкото повече съвременната дехуманизация, това уродливо антидуховно явление, шествува по света, толкова повече писатели като него ще ни бъдат необходими. Те ни връщат загубените морални стойности на живота. Един от най-големите уроци, които ни остави Йордан Йовков, е ненавистта към насилието и святото преклонение пред човека: той ни показа как в честити минути и в часове на изпитания хората не трябва да загубват своята съвест."[8]

Колкото повече се отдалечаваме от времето на Йовков и Лорка, толкова повече ще чувствуваме необходимостта от пречистващата сила на техния безграничен хуманизъм, на горкиевската им болка за човешката съдба.

III

Като не приемат жестокостта на съществуващата действителност, Йовков и Лорка ѝ противопоставят своя високоетичен идеал за човека като хармонично единство от физическо и духовно, възвисяват човешката личност, без да я откъсват от земята, разкриват прекрасните ѝ качества. Човекът от народа, селянинът става главен герой на творбите им, фокус на художествените им търсения. Произлезли от народа, заразили за цял живот дълбоката си връзка с него и с фолклора, Йовков и Лорка обезсмъртяват с цялата си обич и болка хората от своя роден край. Оттук се раждат дълбоката органичност и художественото пълнокръвие на образите им, „черноземността" на техните герои, кръвната им свързаност с родната земя, копнежът по любов и щастие. И ако Йовков търси красотата и нравствеността у тях като израз на прекрасното у човека, то у Лорка, както вярно отбелязва съветският изследовател В. Ю. Силюнас, „прекрасното в селските трагедии се гради върху хармонията на естествените влечения и нравственото съзнание на индивида"[9].

Корените на идеала за човешката личност у Йовков и Лорка идат от фолклора. Те възприемат и обогатяват народните представи за света и за човека като единно цяло, за човека като силна и горда личност, намираща се в единство със себе си и със света. Такива са и техните герои. Йовков търси хармонията в човешката личност, способността за дълбоки и силни чувства, физическата сила и красота, душевното благородство и смелост. За него това са вечни добродетели, които надживяват дадено общество. И според Лорка човекът не е само продукт на определено общество — у него има нещо митологически вечно. Поетът прославя естествената пълнокръвност на живота, смята естествеността на човека за най-пълна проява на неговата същност, сливаща в единство природното и духовното. Затова за Лорка прекрасно у човека е само онова, което е естествено — любов,

---

[8] С. Султанов. Цит. съч., 14 — 15.

[9] В. Ю. Силюнас. Федерико Гарсиа Лорка. — В: Испанская драма XX века. М., 1980, с. 8.

стремеж към красотата, жажда за свобода. „Поет на изначалните, най-дълбоки страсти, Лорка изразява субстанционалните сили на самата природа. Герои на неговите произведения са естествените хора, умеещи изцяло да се отдават на страстта, те са самата природа — необуздана, нескована от никакви предразсъдъци" — изтъква Л. М. Юриева[10].

Героите на Йовков са изградени в два плана — външен, реалистичен, и вътрешен, романтичен, поетично извисен, разкриващ душевната и физическата красота на човека. Те са надарени с изконните нравствени добродетели на българина — любов към земята и труда, жизнелюбие, способност за искрена обич, вродено чувство за красота, свободолюбие. Писателят обобщава прекрасните качества на обикновения човек до универсален принцип, противопоставя го на жестокостта на своето време: „Йовков със своя слънчев талант, със своята очарователна поетическа замисленост издигна нравствените добродетели на народа до общочовешки истини, откри вечната, неостаряваща духовна красота."[11] Йовковите герои са цялостни, хармонични натури, които не познават компромисите, не търгуват със съвестта си. Естествени във всички свои прояви, те се подчиняват на природните си пориви дори тогава, когато предчувствуват своята обреченост. Красиви и горди са Шибил, Индже, Милуш, Рада, Божура, Тиха, Сарандовица, Албена, красиви са всички любими герои на писателя, в които той въплъщава своя естетически идеал за човека. Красотата на Рада омайва Шибил и го преражда духовно, красотата и величието на Шибил възпират ръката на Мурад бей. С усмивката си Сарандовица стопля хората в Антимовския хан, а хубостта на Албена преобръща сърцата на селяните. При Йовков физическата красота винаги се свързва с духовната. Но моралната извисеност и духовното богатство на неговите герои влизат в остър конфликт с ретроградната среда, която ги убива физически или ги обрича на бавно духовно угасване. В този свят Йовковите герои не са щастливи и не могат да се осъществят като личности. Самоубива се Нона, загиват Рада, Шибил, Индже, Милуш и Женда, умира от нещастна любов Божура, затвор очаква Албена, на война намира смъртта си Люцкан, бавно гасне в пощенската станция благородният мечтател Боянов, напразно очаквайки бричката с белите коне, която ще донесе неговото щастие. Ратаят Серафим никога няма да си купи ново палто; Гунчо ще загуби дъщеря си; другоселецът остава без единствения си кон; като черна сянка ходи из селото учителката Ангелина, оплаквайки своя любим. Йовковите герои не могат да намерят своето щастие. Въпреки прекрасните си качества те загиват или стигат до отчаянието, защото са прекалено цялостни натури, за да оцелеят и да се приспособят към жестокото общество, в което живеят. Но прекрасното у тях е в това, че не се пречупват пред грубостта на живота, не се огъват пред него, а се опитват да се противопоставят на съдбата, макар че изходът е трагичен: „За Йовков силата

---

10 Л. М. Юрьева. Национально-революционная война в Испании и мировая литература. М., 1973, с. 146.

11 С. Султанов. Цит. съч., с. 179.

на човека е в неговата съзнателна активност, в противопоставянето му на стечението на обстоятелствата. Поривът да превъзмогнеш инерцията в самия себе си, да промениш живота си — дори само за миг, поривът да се противопоставиш на обстоятелствата, които отнемат свободата ти — дори ако този бунт води до физическото ти унищожение — това е „духовно възвисяващият момент", в който се реализира Йовковият герой в легендите, това е критерият за ценността на човека, това е Йовковото откриване на „човека в българина".[12]

И в това е нравствената победа на Йовковите герои.

Героите на Лорка също са хора, близки до земята, удивително цялостни и последователни: обаятелни жени — Обущарката от фарса „Очарователната обущарка"; преживели много нещастия майки — Майката от „Кървава сватба", която знае цената на селския живот и труд; обзети от една страст героини като Невестата, Йерма, Адела. Героите на Лорка са физически и духовно красиви като Йовковите герои. В драмата „Мариана Пинеда" авторът многократно подчертава нежната красота на героинята, за да изтъкне духовната ѝ сила. Антонио ел Камборио от романса „Залавянето на Антонио ел Камборио по пътя за Севиля" е наречен момък „с лик, достоен за кралица", „монета хубава, която не ще отлеят втори път", а двамата съперници в „Кървава сватба" са назовани „двама мъже като две слънца". Като извисява поетически своите герои, авторът ги противопоставя на задушаващата действителност, която сковава и убива техните пориви. Те са изградени в два плана — реалистичен, битов и извисен, поетичен, пронизан от подчертан лиризъм план. Героите в поезията и драматургията на Лорка носят у себе си неугасим копнеж по никога невидения свят на свободата и справедливостта и в този техен копнеж, в тази прекрасна, но неизпълнима мечта е тяхната горчива и горда съдба. Героите на Лорка живеят в земното всекидневие, но стоят духом извън него, извън света, в който са се родили. В заобикалящия ги жесток свят те могат да намерят само своята вътрешна свобода. От неизбежния сблъсък на всекидневното и поетичното се ражда тяхната трагедия. Героите на Лорка остават винаги верни на себе си, остават хора дори тогава, когато пред тях има само един изход — смъртта, извечният изход за трагическия герой. Ето защо смъртта в творчеството на Лорка не означава край, а е последен вик на героя в неговия незавършен двубой със света.

Хуманизмът на Йовков и Лорка ражда прекрасните образи на хора, които умеят да отстоят своята цялостност в жестокото си съвремие.

IV

Един от най-характерните паралели в творчеството на Йовков и Лорка се открива в тяхното отношение към жената.

Темата за жената е вечна — тя е стара колкото изкуството. Всяка литература има автор, за когото женската красота, младост и любов

---

[12] Св. Димитрова. Йордан Йовков и Иво Андрич. — Литературна мисъл, 1978, № 3, с. 38.

са стояли на едно от главните места в творчеството му, автор, за когото у жената е въплътено всичко чисто и възвишено. В българската литература такъв писател е Йовков, въздигнал в култ физическата и душевната красота на жената, дълбок психолог на женското сърце. Испанската литература издига също един великолепен познавач на женската душа, пресъздал във вълнуващи образи красотата, жизнеността и очарованието на жената — Гарсиа Лорка. Но ако тази тема получава в творчеството на Йовков повече нравствено-психологическо и естетическо осветление, то у Лорка взема превес социалният аспект. Ако Йовков възпява преди всичко физическия чар и душевното обаяние на носителката на красотата и утрешния ден, то Гарсиа Лорка се изправя с цялата страстност и развълнуваност на талантливото си перо срещу социалните предразсъдъци, сковаващи живота на испанската жена и обезличаващи я като личност. Йовков населява литературата ни с прекрасните образи на всеотдайни и горди хубавици, които знаят цената на голямото чувство и сами са цялостни и хармонични натури, Гарсиа Лорка влага в образа на испанската жена най-лъчезарните черти, отстоявайки правото ѝ на свободен избор на сърцето, на достойно човешко съществуване.

Йовков отделя на жената едно от централните места в творчеството си, показва я в неразривното съчетание на физическа хубост и младост с душевно обаяние, на непреодолим чар и всеотдайност, стигаща до жертвоготовност. Красотата на жената у Йовков е издигната в култ, защото е проекция на неговия универсален култ към красотата, залегнал в основата на цялостната му естетическа система. „Няма по-голям дар от хубостта" — говори в разказа „Песен на колелетата" старият мъдрец Сали Яшар, зад когото откриваме самия автор. Нямат брой хубавиците на Йовков, които срещаме във всичките му творби: Рада, Божура, Пауна, Женда, Тиха, Албена, Нона, Боряна, Сарандовица — всяка от тях излъчва непреодолимо обаяние. Женският чар според Йовков е нещо магическо, от него не можеш да се откъснеш. Старият Сали Яшар знае, че къщата му ще светне едва когато дойде дъщеря му Шакире. В „Постолови воденици" баба Ана чувствува, че не може да мрази Женда, защото е много хубава: „Много хубост ти е дал господ — помисли си тя, — дано е само на добро!" Когато рисува портрета на Албена, авторът подчертава многозначително: „Грешна беше тази жена, но беше хубава." А ето как Йовков вижда Рада през очите на Шибил:

„Каква чудновата бърканица — мислеше си той — от жена, дете и дявол! И как всичко ѝ прилича: каже нещо — умно е, направи нещо — хубаво е! . . . Не игла — помисли си пак Шибил и въздъхна. — Нож може да държи тъй в устата си и от тоя нож човек на драго сърце би умрял!"

Красотата е издигната дори над нравствеността — другата основна сила в Йовковото творчество. Тя е онази магия, която може да доведе човека до престъпление, но може и да го спаси и прероди.

Лорка разкрива испанската жена като единство от физическа и духовна красота и обаяние. Героините му са надарени с нежна хубост и с всеотдайност в любовта. Чарът на жената е непреодолим за мъжа.

В стихотворението „Смъртта на Петенера" поетът предава по следния начин мъката на мъжете, отиващи на погребението на известната красавица:

Сто дребни кончета препускат.
И конниците им са мъртви.
(Превод: Ал. Муратов и Ат. Далчев)

Циганката от „Сомнамбулен романс" излъчва някаква тайнствена красота, очарователна е Мариана Пинеда, Обущарката въплъщава красотата и жизнеността на жената от народа, в „Кървава сватба" Леонардо признава, че всеки ден препуска с коня си все под прозорците на Невестата, в „Йерма" красотата на героинята е противопоставена на нейното нещастие.

Йовков и Лорка не представят своите героини като пасивни съзерцателки на живота. Жената в творчеството на двамата велики хуманисти е активна личност, тя сама взема решения и се бори за осъществяването на съдбата си, в решителни минути проявява всеотдайност на чувството и смелост. Рада загива заедно с Шибил; Тиха от „През чумавото" единствена има смелостта да остане с чумавия Величко, от когото избягва дори родната му майка; Божура говори открито за любовта си към Василчо; Пауна се връща при Индже, когато той става народен закрилник; в последния ден на своя живот, когато румънските войници запалват хана, Сарандовица е пак сред клиентите си, на които дарява лъчезарната си усмивка. При Лорка е показан пътят на жената от пасивното подчинение до бунта. Ако Росита от драмата „Доня Росита, момата, или Езикът на цветята" е напълно беззащитна, Обущарката се бори срещу баналното ежедневие в името на поетичната мечта; след дълги колебания Невестата се връща при единствената си истинска любов; Адела се опълчва срещу всевластието на майка си; Мариана Пинеда остава докрай вярна на любовта, на революцията и на себе си. Героините на Йовков и Лорка предпочитат смъртта пред измяната на единственото истинско чувство, което за тях става смисъл на живота им.

Йовков и Лорка гледат на жената като на носителка на светлото начало в живота, като въплъщение на красотата и любовта, на човешкия стремеж към бъдещето и безсмъртието, пречупват през нейния образ основните си идейни концепции. Йовковите героини са носителки на физическа и духовна красота, изпълнени са със скрит драматизъм, макар че той не стига до такива размери, както при испанския автор. У жената Лорка открива преди всичко жаждата за любов и стремежа към свободата, порива към щастие и бунта срещу жестоката действителност, въплъщава неслучайно в нейно лице двете основни начала на своето творчество — Любовта и Свободата. Тези две начала се сливат най-пълно в образа на Мариана Пинеда, разкривайки двете най-светли страни на женската природа — способността за всеотдайна обич и порива към свобода. Във финала на драмата изкачващата се на ешафода Мариана се превръща в символ на Свободата:

Аз, Педро, искам да умра за онова,
за което ти живота си не даваш:
за идеала, който някога
пламтеше в твоите очи. О, Свобода!
За да не гасне нивга гордият ти пламък,
аз цяла днес ти се отдавам.
. . . . . .
Да, аз съм тази Свобода: тъй любовта поиска.
Аз тази Свобода съм, за която
ти ме остави, Педро. От хората съм наранена.
И все пак аз съм Свобода! О, любов!
Любов, любов — и безмълвие навеки!

(Превод: Ралица Маркова)

Йовков и Лорка издигнаха жената на най-висок духовен пиедестал в българската и испанската литература, показаха я като пълноценна личност. С това те са особено близки на нашето време, художници, които ще останат завинаги актуални и обичани.

V

Една от най-характерните особености на Йовков и Лорка е дълбоката поетичност на извисения им над действителността творчески свят, проникновеният лиризъм, тънко отсененият психологизъм в образите на героите им. При двамата писатели можем да говорим всъщност за своеобразен поетически реализъм на изображението. Потопени в ежедневието и същевременно извисени в сферата на емоционалното и лиричното, героите на Йовков и Лорка разкриват много сходни черти в своето виждане за света, в неповторимата поетическа атмосфера, от която са заобиколени.

Йовков винаги е обичал музиката и рисуването, мечтаел е да стане художник. Мечтата му не се осъществява, но силната зрителна памет и великолепният усет за звуците и багрите на българската земя го съпровождат през целия му живот. От дете Лорка е умеел прекрасно да свири на китара и пиано и да създава оригинални рисунки. Способностите му в тези области подпомагат поетическото му развитие, оказват влияние и върху драматургията му. При по-внимателно вглеждане неизбежно ще открием, че Йовков и Лорка гледат на света не само като творци на словото, но и като художници и музиканти. В творчеството им се осъществява синтез на трите изкуства — музикалното и изобразителното начало у тях са съвсем ясни. Създавайки един свят на богати багри, вътрешна мелодия и проникновен лиризъм, българският белетрист и испанският поет сътворяват едно излъчващо неповторимо очарование творческо дело, което не помръква с годините.

Светът на Йовков и Лорка разкрива подчертана двуплановост, едно съчетание на външното, реалистичното, битовото начало с вътрешното, романтичното, поетически извисеното, пронизаното от лири-

ческа струя, обагрено от най-фин психологизъм начало. Човекът при тях е духовно извисен и същевременно е здраво свързан със земята, потопен е в обикновеното си битово ежедневие, но духовно е издигнат над него. Този контраст между реалното и поетическото, между прозаичната действителност и поетичната мечта води до трагедията (Люцкан от „Последна радост" и Боянов от „Мечтател" при Йовков, Йерма от едноименната драма и Росита от пиесата „Доня Росита, момата, или Езикът на цветята" при Лорка), той присъствува неизменно във всички творби на двамата писатели.

Йовков въвежда действителността в легенда и мит, а мита и легендата отново възвръща към живота. В творчеството му съществува непрекъсната смяна на реалното с легендарното, на действителността с мита, едно постоянно гравитиране по ръба на двете противоположни изобразителни начала. Това е най-типично за сборника „Старопланински легенди", но се открива и в другите му творби, особено във „Вечери в Антимовския хан". „Антимовският хан" е едно от големите обобщения на писателя, ярък символ, огромна метафора" — подчертава С. Султанов[13]. И наистина Антимовският хан се възправя пред нас със своя уголемен, митологизиран силует, превръща се в синоним на живота, в кръстопът на човешките съдби и на националната ни история. Той остава в съзнанието ни като бяло видение сред безкрайните добруджански простори, под високото небе на равнината, пресечена от безброй пътища в различни посоки, като поетичен символ на човешката топлота и мечта, на жаждата за красота и обич.

Светът у Лорка е двупланов, представен е като катастрофално удвоен — легендарно-песенен и жестоко-ежедневен. Поетът изобразява не само „прозаичната" реалност, в която господствува социалният детерминизъм, но и поетичната реалност, в която цари митологическо единство между човека и природата. „Действителността у Лорка съдържа в себе си поетическия мит, в нея присъствува и преходното, и вечното" — подчертава В. Ю. Силюнас[14]. Лорка е привързан трайно към митологизма и най-дълбока причина за това е желанието му да се намери нещо, което да противостои на испанското буржоазно общество. Особено последователно прокарва той това свое желание в сборника „Циганси романсеро", където в митологизирания образ на волния циганси свят дава израз на отрицателното си отношение към съвременната му действителност. Затова при него можем да говорим за „неомитологизъм", пронизал цялото му творчество.

Белетристиката и драматургията на Йовков са пронизани от лирическа струя, героите му са поетично извисени над заобикалящия ги живот. Писателят е подчертано субективен, лиричен художник, в произведенията му има силно поетично „подводно течение". Самият той е съзнавал добре това и когато е недоволствувал от постановката на „Боряна", изтъква: „В пиесата ми има подчертани елементи на поезия, на романтика, на една особена атмосфера." Именно тази „осо-

---

[13] С. Султанов. Цит. съч., с. 76.
[14] В. Ю. Силюнас. Цит. съч., с. 168.

бена атмосфера" създава неповторимото очарование на неговото творчество.

Поезията на Лорка е дълбоко драматична, а театърът му е подчертано лиричен. Той се изгражда на основата на своеобразния духовен свят на героите, на честото използуване на стихове, песни и музика в действието, на неизменното вплитане на природата в него, на общата поетична атмосфера, на неугасимата мечта на всички негови герои по широкия и волен свят.

В поетичния свят на Йовков и Лорка човекът, животните и природата са свързани в неразривно единство, те са част от цялостното битие на земята, видени са от двамата автори в техните опоетизирани измерения. Природата при тях е антропоморфична, животните имат свой собствен свят, който е част от могъщия дух на битието.

Йовковите герои са неотделими от природата. Тя присъствува неизменно в тяхното светоусещане и мисъл, в бита и речта им. Пейзажът на Йовков не само поразява с финитe си, изваяни с безбройни нюанси подробности, но и неизменно е носител на определено духовно съдържание, в него се открива ликът на вечността. Това се вижда особено ярко в образа на Балкана в „Старопланински легенди". Там Балканът е персонифициран, свързан е неизменно с всичко значимо у българина, с вечното в личния му живот и в националната му съдба. Природата у Йовков е очовечена, опоетизирана, издигната е до мащабите на неговите нравствено силни и горди герои.

В поезията и драмите на Лорка природата встъпва не като фон или декор на действието, а като активно действуващо лице. Човек и природа са кръвно свързани и неотделими един от друг — човекът е част от природата, природата е очовечена. Луната е и черна като смъртта, и червена като кръвта, и зелена като тревата, но никога не е безучастна; нощта и звездите са постоянни спътници на убийството; полето, разтварящо се и затварящо се като ветрило, е способно да изрази безпределната мъка на човека. Земните стихии в този чуден поетичен свят са във великолепно единство, пресъздадени от майстор. Героите на Лорка са близо до земята и природата и говорят с богат, образен, ярко метафоричен език, на който говори обикновеният човек от народа. При него метафората води към символа, а символът — към мита, налице е кръвен съюз между човека и природата, тяхно истинско митологическо сливане един с друг в цялото битие.

Особено място в творческия свят на двамата автори заемат животните. При Йовков се наблюдава еволюция в това отношение. Ако в началото той пресъздава животинския свят в символично извисен план (кучето Балкан, бялата лястовица, белия ескадрон), то по-късно го възприема като част от цялостното битие на света, неотделима от живота на човека. Животните в белетристиката на Йовков са очовечени, опоетизирани, издигнати са на висок етичен пиедестал като верни другари и помощници на човека, които също имат душа и не са по-лоши от него. Тази анималистична концепция се разкрива цялостно във великолепния сборник „Ако можеха да говорят", който дава право на Сабина Беляева да обобщи: „На този свят безсловесните съществуват не сами за себе си, и не ь елементарна битова пара-

лелност с човека, а като брънка от необятното и дълбоко органично единство на живота."[15]

За разлика от Йовков в света на Лорка срещаме почти изключително коня (за другите животни само бегло се говори, но те никога не присъствуват в действието). Генерализираната функция на коня в поезията и драматургията на Лорка не е случайна. Конят, това опоетизирано още в древната литература животно, имащо магическо значение за първобитните народи, тук е представен в своя реален, символичен и митологичен смисъл. Черният кон, който отнася мъртъв ездач, се среща често в поезията на Лорка. На черен кон язди младежът, който никога не ще стигне в далечната Кордова. Испанският поет олицетворява смъртта в образа на жена в траур или на черен кон. Най-ярко многозначната функция на коня при Лорка се разкрива в драмата „Кървава сватба". Там героите пеят фолклорната песен за врания кон, който не искал вода. С този вран кон Леонардо препуска всеки ден под прозореца на Невестата, с него той ще я отвлече от сватбата. Фигурата на коня в драмата възраства до митологически размери, превръща се в символ на неотвратимостта на съдбата.

Поетическият реализъм на Йовков и Лорка създаде самобитния творчески свят на тези двама големи майстори на перото, на тези истински „магьосници на словото", които извисиха своите литератури до нови върхове и показаха невероятната сила на думата, цвета и звука в изкуството.

VI

Особено интересен е въпросът за мястото на фолклора в творчеството на Йовков и Лорка, за свързаността им със законите на фолклорната поетика, естетика и етика, за преосмислянето на фолклорната традиция от тях. Народното творчество изиграва огромна роля при формирането на двамата художници и в цялостния им творчески път.

Йовков и Лорка се раждат в селски семейства, в области, където е жив фолклорният дух. Като дете Йовков е слушал в Жеравна песните, приказките и преданията на този край, които после ще пресъздаде в своите „Старопланински легенди". „Йовков се ражда и израства в лоното на фолклорната традиция", подчертава Любомира Парпулова[16]. В родното си село Фуенте Вакерос Гарсиа Лорка също е имал от най-ранно детство възможността да влезе в пряк досег с народнопесенната стихия. Майка му притежавала тънък музикален усет, а бащата прекрасно свирел на китара и пеел народни песни. Лорка израства в Андалусия, където се преплитат три фолклорни влияния — испанско, арабско и циганско, живи и до днес. И двама-

---

[15] С. Беляева. Анимализмът у Йовков. — Литературна мисъл, 1978, № 6, с. 58.

[16] Л. Парпулова. Йордан Йовков и българският фолклор. — Литературна мисъл, 1975, № 4, с. 30.

та после ще пренесат в творчеството си драматичния фолклор на своя роден край.

По-късно Лорка ще изповяда за себе си: „Моето детство — това са селото и полето. Пастири, небе, безлюдие." Подобни думи би могъл да изрече и Йордан Йовков, който като учител в Добруджа отново ще има пряк досег с народното творчество. И именно защото от ранно детство е познавал фолклора в една епоха, когато фолклорната традиция все още представлява цялостна битова, мирогледна и естетическа система, Йовков винаги ще го чувствува вътрешно близък, ще го носи цял живот дълбоко в себе си като част от изобразяваната действителност, ще го възприема в неговата цялостност, когато се обърне към неизчерпаемите му извори. „За Йовковия свят фолклорът е едновременно субстанция и източник на енергия, материя и дух", отбелязва Л. Парпулова[17]. Писателят несъмнено е чувствувал вътрешното родство между своята творческа нагласа и поетиката на народното творчество. В художествената си практика той ще се обръща многократно към първоизворите на народното словесно изкуство, ще използува песни, легенди, предания не само в „Старопланински легенди", но и в другите си произведения. По същия начин Лорка през целия си живот ще бъде кръвно свързан с испанското народно творчество, което, преосмислено по нов начин, ще стане един от изворите на неговата поезия и драматургия. Но за разлика от Йовков той не използува всички фолклорни жанрове, а се обръща изключително към трагедийния свят на народната песен. Дълбоката връзка на Лорка с андалуския фолклор проличава най-силно в стихосбирките му „Стихове за канте хондо" и „Циганси романсеро" и трагедиите „Кървава сватба" и „Йерма". В „Стихове за канте хондо" той става изразител на трагедийния поетически свят на канте хондо — най-древния тип андалуски народни песни, идещи от глъбините на вековете и битуващи само в тази южна испанска провинция. В „Циганси романсеро" използува творчески старинния романсов жанр за създаването на един митологизиран поетичен свят. Фолклорните мотиви, образи и художествени средства са майсторски вплетени в цялостната тъкан на творбите на Йовков и Лорка, които никога не имитират фолклора, а го използуват като първоначален импулс, разтварящ се в общия идеен замисъл, като проява на народния дух, а не като външен колорит.

При Йовков има дълбоко вътрешно сродяване с духа на народното творчество, а не с отделни негови произведения. Неслучайно той изгражда своите „Старопланински легенди" на основата на няколко фолклорни първоизточника, които основно преработва и преосмисля. Пръснатите из неговото творчество цитати от народни песни, сравнения, повторения и метафори в народен дух не правят впечатление за нещо чуждо, декоративно, а съвсем естествено се вплитат в сюжета и образната система, свързват се органично с цялостното съдържание на творбите му. Фолклорното течение у Йордан Йовков е дълбоко скрито, подводно, то извисява и обобщава поетически действителността,

---

[17] Пак там, с. 30.

митологизира я. Йовков е изразител на народните представи за света, у него се откриват не външни фолклорни влияния, а дълбоки типологични съответствия с фолклорната естетика и поетика. Същевременно, като създава своя митологически модел на света, писателят извлича от фолклорната традиция само онова, което има трайно общочовешко и национално значение, за да доведе читателя до вечните художествени истини. „Органическата връзка и дълбокият духовен контакт на Йовков с фолклора всъщност започват тогава, когато той се откъсва от конкретния фолклорен материал, получил първоначален импулс от него."[18]

В разбирането на Лорка фолклорът е опорна точка за съвременното изкуство, традиция, която е устремена към бъдещето и изисква непрестанно обновление. В своето творчество сам Лорка никога не имитира фолклора, защото, както пише в есето си „Канте хондо" (1922), „... от народната поезия трябва да се взема само дълбочината на чувството и може би още две-три колоритни трели, но не трябва робски да се подражава на нейните неповторими интонации". В тези негови думи се крие обяснението за своеобразното пречупване на фолклорната традиция в собственото му творчество — на „колоритните трели", на формалните съвпадения с фолклора, които той нарича „местен колорит", се противопоставя „духовният колорит" — народният дух, първоосновата на изкуството, гласът на стихиите. Именно затова Лорка е свързан с испанския фолклор не само чрез лексика, мотиви, образи и художествени средства, а и чрез светоусещане, съвсем близко до народното. Местният колорит в неговото творчество е ориентиран към духовния и винаги му е подчинен.

Фолклорните теми и мотиви влизат трайно в творческия свят на Йовков и Лорка и върху тях двамата автори разгръщат концепциите си за истинската човешка личност, реализираща се в един драматичен свят и копнееща за свобода и достоен живот. При Йовков това личи най-ясно в „Старопланински легенди", където въз основа на народните жеравненски предания и песни се изгражда легендарен и митологизиран свят на красиви и силни герои, движещи се в крайни психологически състояния, непознаващи компромисите и почти винаги завършващи трагично. Теми, които водят началото си от фолклора, откриваме и в други Йовкови творби. В драмите „Албена" и „Боряна" са разкрити магията на женската хубост и чар и преобразяващата духовна сила на жената, с народното поверие за бялата лястовица е пряко свързан сюжетът на разказа „По жицата". В „Стихове за канте хондо" и „Песни" Лорка разкрива любовта и смъртта на обикновения испанец, в „Цигански романсеро" използува сюжетите на реално битуващи в Андалусия народни романси. Във фарсовете „Очарователната обущарка" и „Любовта на дон Перлимплин" поетът разработва творчески един обикнат фолклорен мотив — женитбата на стар мъж за младо момиче, фолклорната тема за любовното съ-

---

[18] М. Карабелова-Панова. Исторически извори и историческа правда в „Старопланински легенди" на Йордан Йовков. — Литературна мисъл, 1981, № 10, с. 13.

перничество и кръвната вражда заляга в основата на трагедията „Кървава сватба".

Двамата автори обаче не остават само при фолклорния сюжет, а го преработват и преосмислят в съответствие с естетическите си концепции, което понякога води до много съществени промени в образите на героите. Тук отново наблюдаваме паралел между тях. Дистанцията между Йовков и героите му не е голяма. Голяма е дистанцията между неговите прототипове и герои. Това се вижда особено ясно при образите на Шибил и Албена, които дотолкова са се отдалечили от своите реални прототипове, че са станали почти неузнаваеми. Лорка също е духовно близък на своите герои, но и при него пътят от прототип до герой е много дълъг. Сюжета на своята драма „Кървава сватба" той взема от едно лаконично вестникарско съобщение за двойно убийство край испанския град Алмерия, за да го превърне във вълнуваща трагедия с ярко очертани герои; наблюдавайки традиционните поклонения на бездетни жени край Фуенте Вакерос, създава трагическата си поема „Йерма", в която героинята въплъщава изконната женска жажда за майчинство. В основата на всички творби на двамата писатели заляга фолклорният идеал за човека като хармонично съчетание на сила, младост и красота, на смелост и душевно благородство, който създава цяла галерия от ярки, запомнящи се образи. Рада, Шибил, Индже, Божура, Милуш, Сарандовица, Албена, Боряна у Йовков, Пресиоса, Антонио ел Камборио, Обущарката, Белиса, Майката, Невестата, Йерма, Адела у Лорка са все герои, родени от фолклорната традиция, но заживели чрез художественото майсторство на българския белетрист и на испанския поет.

За връзката на Йовков и Лорка с фолклора говорят и използуваните от тях многообразни фолклорни сравнения, повторения и метафори, многозначността на реалните факти. Метафората „необичайно плодородие — война" със своите варианти „война — жътва"и„чума — плодородие" е застъпена в Йовковата белетристика в разказите „Дрямката на Калмука", „Стари хора", „Последна радост" и „През чумавото". Откриваме я в трагедиите „Кървава сватба" и „Йерма" на Лорка, изменена в „плодородие — вражда — смърт". Богатата реколта, за която говорят всички в „Кървава сватба", се свързва със смъртоносния двубой между Леонардо и Жениха, плодородието и цъфтежът на полето са преплетени с трагичните изживявания на Йерма. В разказа „Летен дъжд" на Йовков срещаме фолклорните метафори „дъжд — плодородие" и „дъжд — брак", изразени от Черния Кольо: „Сполай на тоя дъжд! Виж какви храни станаха тази година. Пък и аз, сиромаха, видях добро от него."

Променена като връзка „течаща вода — плодородие", откриваме тази фолклорна асоциация в „Йерма". Бездетната героиня не може да слезе на реката, защото мъжът ѝ не позволява — там отиват да перат само жените, които имат деца. Във финала на трагедията „Кървава сватба" Майката свързва смъртта на синовете си със земята и дъжда, който я напоява, за да даде тя нова реколта: „Благословени да са пшениците, защото под тях лежат синовете ми! Благословен да е дъждът, защото той измива мъртвите."

В разказа на Йовков „През чумавото" се появява метафората „смърт — сватба", която, макар да е непривична за съвременното ни мислене, е често срещана във фолклора. Откриваме я и в „Кървава сватба" на Лорка, където сватбеното тържество се превръща в погребение. В „Постолови воденици" фолклорната метафора „жажда — любов" се отнася за Женда и керванджията, които непрестанно се връщат при чешмата край воденицата, сякаш притеглени от невидим магнит. В „Домът на Бернарда Алба" Адела, изгаряна от любовта си към Пепе, непрестанно търси вода да утоли жаждата си. В разказа „Белите рози" Йовков използува метафората „увяхнала китка цвете — неосъществени любовни копнежи" при разкриване образите на Митьо и Ангелина. В драмата на Лорка „Доня Росита, момата, или Езикът на цветята" розата, която цъфти само един ден, твърде много прилича на неосъществената любов на героинята. Тези аналогии не са единствените.

Особено важна роля и при двамата автори играе цветовата семантика и символика, която иде от фолклора, но се преосмисля сега по нов начин, придобива смислова многозначност и дори противопоставеност. При Йовков и Лорка цветовете са в най-тясна връзка с цялостното съдържание на творбите им, имат пряко и преносно (метафорично и символично) значение, като при Лорка стигат и до митологичното.

И при двамата писатели е налице последователно прокарано предпочитание към цветовете, преминаващо през цялото им творчество. Любимите цветове при Йовков са белият, червеният и черният, при Лорка — зеленият, белият, червеният и черният. При това почти пълно съвпадение на цветовата гама при двамата се наблюдава открита многозначност. „Бялото, червеното и черното у Йовков са такива елементи на повествованието, чрез които се обединяват в едно преки и преносни значения"[19]. В творчеството му преобладава белият цвят, който има не само различни нюанси, но и смислови противопоставяния, защото неднократно съчетава противоположни, сякаш несъчетаеми значения. Както и в народната песен, у Йовков белият цвят е синоним на загадъчност, неизвестност, мамеща неяснота, той обединява в едно добро и зло, сватба и смърт, човешко и свръхестествено: бял при него означава красив, светъл, добър, но означава и смърт, магия, тревожна неизвестност. В Йовковото творчество има бяла лястовица, бял бивол, бели коне, бели рози, бяла лайка, бяло лице, бели кръстове, бели пътища и т. н. Белият цвят у Йовков е всеобхватен, той измества до голяма степен червения и черния и почти напълно — другите цветове.

Цветовете играят символична и митологизираща роля в творчеството на Лорка. Черният цвят е вестител на смъртта, самотата и мъката, червеният символизира любовта и кръвта, белият — чистотата и невинността. Най-многозначен е зеленият цвят, който е любим на Лорка и пронизва цялото му творчество — там има зелени клони,

---

19 Л. П а р п у л о в а. Фолклорни мотиви в „музиката на цялото". — В: Българската литература и народното творчество. С., 1977, с. 256.

зелена трева, зелен вятър, зелена луна, зелена плът, зелена коса (особено е характерно това за сборника „Цигански романсеро"). Зеленият цвят у Лорка създава приказност и фантастика, придава тайнственост на обстановката и определена тоналност на пейзажа, но най-често и преди всичко символизира могъщите сили на неунищожимия живот, означава победа на живота над безжалостната смърт. Най-показателен пример за това е „Сомнамбулен романс", където той господствува с цялата си многозначност и влиза като неотнимаема част в самата тъкан на художествената творба.

Генерализирането на функцията на белия цвят у Йовков съответствува на универсалната роля на зеления звят у Лорка. Но и за двамата автори е характерна многозначната символика на цветовете, разкрита най-ярко при означаването на смъртта, мъката и самотата. Бялото и черното у Йовков и Лорка, както и в народната песен, стават цветове на трагедията, макар че бялото не изгубва и естетическата си функция: хубавиците на Йовков имат бели лица, Боянов мечтае за бричката с белите коне, в последния миг на живота си Люцкан протяга ръка към бялата лайка. Когато говори за своя любим, Обущарката на Лорка казва, че той винаги е идвал при нея на прекрасна бяла кобила, в „Домът на Бернарда Алба" Адела се възхищава от белия жребец. Много често трагичното се получава като съчетание на черното и бялото. В началото на разказа „Белите рози" Йовков прави паралел между красивите цветове и чистата любов на Митьо и Ангелина: „Окъпани от дъжда, чисти, бели рози. От тях още капеха капки, а долу от опадалия цвят земята беше побеляла, като да беше валяло сняг." Но убиват Митьо във войната и розите в Гергилановата градина са „вече засъхнали, напрашени и черни като тръни". В разказа „Юнашки глави" Йовков отново използува контраста на белия и черния цвят за предаване на трагедията — герловските турци там са наречени „черна и страховита паплач сред белия сняг наоколо". А по-надолу е казано: „И пак тия сухи, страшни удари на тъпаните, сякаш остър меч биеше връз селото, пищеше и святкаше сред слънцето и белината на снега. Като черна река ордата потече из селото, стърчаха и се поклащаха страшните върлини."

Символиката на черното и бялото при Йовков е най-пълно разгърната в разказа „Мечтател". Белите коне на Ак-Яхя носят надежда и щастие за Боянов, черните коне на Кара Яхя стават въплъщение на неговата самотна и нерадостна съдба.

Черното и бялото са цветове на трагедията и при Лорка. В стихотворението „Песен на конника" черният кон отнася мъртвия си ездач под черната луна, в черната нощ става и убийството в „Кръстопът". В трагедиите му отново се сблъскват двата цвята. Дъщерите на Бернарда Алба вехнат зад дебелите бели стени; бялата роза, която авторът оприличава на своята героиня Росита, цъфти само един ден. С бяла булчинска рокля Невестата избягва в деня на сватбата си върху черния кон на Леонардо. Къщата на Йерма блести от белота, но това е гробовна белота, през която като черни сенки преминават винаги облечените в траур зълви на Йерма. „Белият мрак залива

трагедиите на Гарсиа Лорка... При Лорка цветът на трагедията е бял и черен", отбелязва Б. И. Зингерман[20]

Същевременно цвят на трагедията и при Йовков, и при Лорка е и червеният, чието първо значение е цвят на любовта. Славенка от разказа „Грешница" гледа червената мартеница на двора винаги, когато си спомня за своя любим Билял. Рада праща подарък на Шибил един червен карамфил — символ на любовта ѝ. Във фарса на Лорка „Любовта на дон Перлимплин" е разкрита цялата символика на червения цвят. Перлимплин се загръща с червения плащ, за да се престори на младежа в градината. Когато отива на среща с любимия си, Белиса намята същия червен плащ. Пронизвайки с кама сърцето си, Перлимплин разгръща червения плащ, а на сутринта прислужницата Марколфа обвива с него мъртвото му тяло. Червеният цвят придобива символичната многозначност на любов, обреченост и смърт. Също така в разказа „Шибил" червеният карамфил блести като капка кръв между мъртвите Шибил и Рада, а развятата от Черковното кафене червена кърпа означава смърт за Шибил. Като тръгват от фолклорната поетика, двамата писатели обогатяват и преосмислят цветовата семантика и символика, превръщат я в органическа част от своя естетически свят.

* * *

Посочените аналогии несъмнено не изчерпват всички паралели, които могат да се направят между творчеството на Йордан Йовков и Федерико Гарсиа Лорка. Художественият свят на двамата автори е толкова богат на теми, образи и изразни средства, че не би било възможно в такъв ограничен обем да се обхване всичко. По-важно обаче е това, че творческият гений на българския белетрист и на испанския поет създава две неповторими художествени вселени, два самобитни поетически свята, стоплени от безграничния им хуманизъм и вярата им в бъдещето. Поетическият реализъм на Йовков и Лорка издига човека като висша ценност на живота, но корените му са впити дълбоко в недрата на родната земя. Всеобемният, изстрадан хуманизъм на двамата писатели разкрива човешката личност в нейния конфликт и единство със света, извисява регионалното до мащабите на националното и общочовешкото, превръща Добруджа, Жеравна и Андалусия в поетически обобщения на националния дух на двата народа. Дълбоко човечното изкуство на Йовков и Лорка показва как в една безчовечна епоха хората отстояват своята изконна нравствена същност, то издига човека от народа като двигател на живота, като носител на всичко възвишено и светло, трагично обречен и духовно несломим. В едно общество на дехуманизация и социално потисничество двама велики писатели демократи от двата края на Европа отрекоха съвременната им буржоазна действителност, за да утвърдят непреходните нравствени ценности на човешката личност и да проправят нови пътища в развитието на българската и испанската литература.

---

[20] Б. И. Зингерман. Цит. съч., с. 50.

Бисерка Рачева

„ВОДАЧ НА ЧОВЕШКАТА ДУША" ИЛИ „САНТИМЕНТАЛЕН ЕСТЕТ"

Особености в ранната рецепция на Херман Хесе в България

Графиката на немската преводна литература у нас разкрива любопитно съвпадение: през последните три десетилетия се подновява контактът с творци, към които е проявяван интерес и през първите десетилетия на XX в. Сред тях са Рилке, Томас и Хайнрих Ман, сред тях е и Херман Хесе. Не само това съвпадение и въпросите, които то поставя, налагат да се изясни тяхната ранна рецепция. С нея е свързан и друг интересен факт: продължителната „пауза" в общуването на българския читател с тези автори, пауза, която започва около края на 30-те, началото на 40-те години и продължава приблизително до края на 50-те (Томас и Хайнрих Ман), средата на 60-те (Рилке), началото на 70-те години (Хесе).

Защо и как се стига до подобно прекъсване, какво налага „своенравното" отношение към немските творци? Този въпрос опира не само до променливостта на читателския вкус и духовни потребности, но и до вътрешната динамика на българското литературно развитие. Нека се опитаме да го разгледаме въз основа на рецепцията на Хесе.

За разлика от своя съвременник Калерман[1] Хесе не е сред най-популярните немски автори у нас през първите десетилетия на века. Първият превод на негова творба е разказът „Мраморната воденица"[2], претърпял три издания. Тази публикация може да се приеме за начало на рецепцията. Тя е последвана от преводите на „Петер Каменцинд" (1926), „Сидхарта" (1927), няколко разказа и стихотворения, между които са: „Тежкият път" (1927), „Нощта" (1929), „Приятелят Зилберхагел" (1930), „Вълкът" (1934)[3].

---

[1] Между 1915 и 1937 г. творчеството на Келерман е представено на българския читател чрез преводи на най-значимите му романи, някои от които претърпяват по няколко издания: „Ингеборг" (1915, 1918, 1919), „Йестер и Ли" (два превода — 1918, 1929), „Морето" (1919), „Тунелът" (три превода — 1919, 1937, 1943), „Братя Шеленберг" (1927) и др.

[2] Мраморната воденица. Историята на една любов. Повест. Прев. Ст. Кринчев. С., 1909; 1911; 1920.

[3] Петер Каменцинд. Роман. Прев. от нем. Н. Соколова. С., 1926 (Мозайка от знаменити съвременни романи, XVII, кн. 9); Сидхарта, индийска поема. Прев. Т. Хофщетер. С., 1927 (Мозайка от знаменити съвременни романи. XVIII, кн. 4); Тежкият път. Приказка. Прев. К. Карабашев. — Изток, № 59, 16 апр. 1927; Нощта. Стих. Прев. К. Карабашев. — Литературни новини, № 20, 10 февр. 1929; Приятe-

С тези произведения, както и със сравнително неголям брой отзиви в периодичния печат се ограничават първите контакти на българската публика с Хесе. Въпреки количествената ограниченост, непълнотата и едностранчивостта в подбора рецепцията на Хесе през 20-те и 30-те години, прекъсната около началото на 40-те години, е важна и интересна страна от общуването с немската духовна култура и литература от началото на века.

Появяването у нас на ранните му произведения с почти незначително закъснение не е случайно. То съответствува на наблюдаващия се през този период повишен интерес към съвременната художествена култура, част е от извършващия се около началото на века преход към синхронното възприемане на немската литература. Особеностите и противоречията в рецепцията на Хесе отразяват духовните процеси и промени във възприемащата среда. Особено показателни са някои своеобразни моменти в оценката и подбора, измененията в отношението към Хесе около края на 30-те години и последвалото ги прекъсване на духовната връзка с него.

Особености на оценката и подбора

Сред първите отзиви за Хесе са две рецензии по повод превода на „Мраморната воденица", излезли в „Нова българска трибуна" (1909, бр. 17) и „Съвременна мисъл" (1910, кн. 1), няколко бележки с по-общо съдържание и два очерка върху живота и творчеството му (първият е на Живка Драгнева в „Съвременник", вторият на Теодор Бланк в „Златорог"). Те показват както интереса към Хесе, така и утвърдителната оценка на творбите му от критици и читатели. Хесе е характеризиран като „един от големите европейски писатели на настоящето"[4], като „ясновидец, наблюдател и пророк"[5] на човешката душа. Възприемането му в контекста на съвременната литература като представител на неоромантизма очертава и някои своеобразни акценти. Един от тях е, че се актуализира връзката на Хесе с традицията на романтизма, приемствеността му с творчеството на Новалис, Хьолдерлин, Хофман. Спорно е дали точно тези литературни образци са в основата на неоромантичната поетика на писателя, но подобно наблюдение е обяснимо. Подчертава се особеност на литературната приемственост тъкмо с творци, чиито имена се появяват доста често в литературната периодика през този период. Хофман, особено Новалис и Хьолдерлин изживяват в годините около появата на българския превод на „Каменцинд" своя ренесанс. Техни творби се печатат главно

лят Зилберхагел. Разказ. — Илюстрована седмица, VII, 1930, № 398, с. 3; Вълкът. Разказ. Прев. М. Фридманов. — В: Х. Кр. А н д е р с е н. Червените обувки. С., 1934, 163 — 165.

[4] К. К а р а б а ш е в. Херман Хесе или аз обичам живота. — Изток, II, № 15, 23 ян. 1926, с. 2.

[5] Германски писатели по стъпките на Толстой. Новият преход в творчеството на Херман Хесе. (Бел.). — Развигор, № 120, 2.VI.1923, с. 4.

по страниците на списание „Хиперион", също в „Златорог", „Везни", „Листопад", т. е. в литературни издания, които имат претенция да представят „модерното" в съвременното изкуство, или поне му отделят значително място.

Връзката с немския романтизъм е възможна поради известна родственост между неговата естетика и определени естетически идеи, наложили се в българската духовна среда. Този извод се натрапва от начина, по който се възприема творчеството на романтиците — като съзвучно на времето.

Ето някои характерни оценки: „Идеализмът на романтиците" се схваща като „оправдана метода на вживяване и възсъздаване", съответстваща на „ония дълбоки пориви към вътрешна красота, религия и нравствено възвишение, които са нещо исконно човешко и съставят благородството на човешкия дух"[6]. Идеалите на романтизма стоят „отвъд синорите на времето и смъртта"; „възкръсването на синьото цвете" е оправдано от гледна точка на „творческата идеализация на света, освобождаването на битието от формулите на разсъдъчното мислене" и „първичната любов към особеното, индивидуалното"[7].

Основен импулс на ранния немски романтизъм е провъзгласяването на Аз за единствена реалност, за конструиращо начало в постигането на свободата на личността. Възобновяването на връзката с него е идеалната основа, върху която се проектират възгледи за автономността на твореца, за свободата на естетическия свят по отношение на реално-историческия. Утвърждаването на подобни възгледи у нас се свързва с появата и развитието на модернизма.

В немското литературно развитие от началото на века също се забелязва възраждане на идеите на романтизма, ренесанс в рецепцията на романтиците. Естетическите възгледи на Новалис се възприемат особено от модернистите около „Пан"; интерес към Хьолдерлин се отбелязва в лириката на експресионизма, към Хофман — в експресионистичната проза[8].

Подновената рецепция на романтиците и у нас очертава сходство и проблем, които представляват интерес за отделно изследване. Ще споделим отделни наблюдения, които трябва да се уточняват в бъдеще.

Подчертаването на връзката с романтизма при Хесе се проектира върху това сходство и подсказва естетическите рамки, в които се вписва рецепцията му. Оценката за него като „романтичен писател" откроява не просто приемствеността му от по-старата немска литература, но и родството с модерните художествени търсения. Тя отразява схващането за творбите му като особена форма на критично отношение към

---

6 М. Арнаудов. Новалис. — Хиперион, I, 1922, № 6 — 7, 100 — 109

7 Р. [Инициал на автора]. Романтика. — Листопад, VIII, 1927, №8, 9, 10, 276 — 277.

8 Vgl. K. Bartsch. Die Hölderlin-Rezeption im deutschen Expressionismus. Frankfurt a. M., 1974; D. Papenfuss. (Husg.) Rezeption der deutschen Gegenwartsliteratur im Ausland. Stuttgart— Berlin — Köln, 1976.

действителността; форма, която се разглежда в светлината на едно нравствено-естетическо отхвърляне на обществото и опит да се утвърди творчеството като независима от него сфера на свободна изява на личността.

Характерна е позицията, от която се утвърждават произведенията на Хесе: творчеството се схваща като тип „чисто" духовна дейност, която противостои на реалността, като проява на етическа потребност, която обединява оттласкването от „сивия живот" и копнежа за независимост от него. Тази позиция намира израз главно в оценката за творбите: те предлагат „някакво величествено претапяне в духа", пренасят читателя „отвъд границите на всекидневното"[9], тя определя също отношението към твореца като „жрец" на духовното, като търсач и защитник на непреходни човешки стойности.

Показателни са също подборът и цитирането в някои отзиви на наблюдения, оценки, мисли на Хесе за изкуството. В бележка за писателя, поместена в „Развигор" през 1922 г., се цитира например пасаж от неговата статия „Относно експресионизма в поезията". Тази статия е писана през 1918 г. по повод публикацията на Казимир Едшмид под заглавие „Експресионизмът в поезията". Цитираният откъс дава твърде едностранчива представа за оценката на Хесе. Нещо повече, този откъс остава изолиран от целта на статията, в която писателят споделя критични наблюдения върху новите немски поети. Той се противопоставя на отношението на експресионистите към духовната култура от миналото, към традицията. Според него отрицането ѝ от новото литературно поколение е „историческа несправедливост"[10]. Хесе защищава правото на всяко художествено произведение, стига то да вълнува „нашата душа", да намира път към нея.

Откъснат от общия си контекст, цитираният в българския отзив пасаж придобива по-различно значение. Той прозвучава като откровение за „основните истини" в изкуството. Преобладават два характерни момента: 1) същността на творчеството е „да изживеем света повече в себе си, отколкото във външното", т. е. потапянето в субективния мир на твореца, на неговото Аз; 2) изкуството стои извън времето: то е „прозвънтяване на космичното, спомняне на прародината, безвременното световно чувство, лирически разговор на човека с всемира, признаване на изживяването на Аз в произволни символи"[11].

Както този пример, така и оценката за Хесе, подходът към неговия поетически свят показват основната линия на възприемането: творчеството на Хесе се разглежда в два аспекта, като критика на съвременността (в нравствено-етичен план) и като повик за духовно възраждане на човека. Тази линия отразява адекватно художествените идеи и проблеми на Хесевите творби, в които се поставя проблемът за личността и възможностите за нейната пълноценна изява, за нейното

---

[9] К. Карабашев. Херман Хесе или аз обичам живота.

[10] H. Hesse. Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd. 11. Frankfurt a. M., 1973, p. 208.

[11] Около ново изкуство. — Развигор, 1922, № 95, с. 4.

утвърждаване в обществото. Разглеждайки разединението между личност и общност и превръщайки личността и нейната духовност в център на естетическата концепция, Хесе утвърждава възгледа за необвързването на творчеството с обществената реалност, превръща го в средство за изграждане на индивидуалността и нравствено прераждане.

Адекватността на възприемането показва, че проблемно-тематичният център на Хесевите творби е в съзвучие с въпросите, които вълнуват българския читател. Линията на приемането е свидетелство също за известна близост между общата идейно-естетическа насоченост на произведенията и характера на естетическите възгледи, присъщи на възприемащата среда. Тази близост се проявява в типа отношения към действителността, намира израз в косвеното й отхвърляне, в идеята за освобождаване от „грубата" реалност и „спасение в сферите на духа"[12].

Сравнението с немската рецепция на Хесе разкрива и друг своеобразен момент. Той се изразява в оценяването на творчеството му у нас като проява на съвременно светоотношение, докато по същото време в Германия Хесе се смята за „остарял", едва ли не „демодиран" „идилик". В книгата на Казимир Едшмид „Die doppellköpfige Nymphe" (1920), писателят е поставен в редицата на „аутсайдерите", близо до по-старата немска литература[13]. Характерно е, че след успеха на „Демиан" през 20-те години в немската рецепция настъпва отлив, за разлика от завишения интерес към Хесе в българската рецепция. Интересно е също, че при подбора вниманието се спира на „Петер Каменцинд", докато „Демиан" е отминат. Този факт заслужава внимание. В Германия „Демиан" е посрещнат с изключителен интерес от читателите, а и от критиката, която изтъква художествените достойнства на творбата и най-вече нейния модернизъм. Това би могло да бъде привлекателно основание, за да се преведе романът на български. Още повече, че в отзивите у нас той е характеризиран като „нов етап в творческото развитие"[14] на Хесе, като „едно от най-особените и дълбоки художествени произведения в съвременната немска литература"[15].

Защо все пак произведението, което по думите на Томас Ман е оказало „наелектризиращо въздействие"[16] върху немската младеж, не намира място сред преводите на Хесе на български?

Вероятно причината не е в темповете на издателската практика, тъй като „Сидхарта" например излиза само четири години след публикуването и в Германия, а „Демиан" предхожда тази публикация.

---

12 А т. И л и е в. Пътищата на българските символисти. С., 1981, с. 367.

13 K. E d s c h m i d. Die doppelköpfige Nymphe. Aufsätze über die Literatur und die Gegenwart. Eine Stilgeschichte der Moderne. Berlin, 1965.

14 Ж. Д р а г н е в а. Херман Хесе. По повод на последния му роман. (Очерк). — Съвременник, I, 1922, № 6, с. 338.

15 Е л. Д и к о в а. Херман Хесе. Бележки за живота и творчеството му. — Българска мисъл, X, 1935, № 4, с. 260.

16 T h. M a n n. Altes und Neues. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten. Berlin — Waimar, 1965, p. 258.

Отсъствието на романа в подбора на Хесевите преводи може да е плод на случайност, но и на определено отношение. То подсказва най-малкото различия в темите и проблемите, които вълнуват българския и немския читател по това време.

Поради това нека хвърлим бегъл поглед върху идейното съдържание на творбата и начина, по който немската публика реагира на нея. Тя откликва на една променена историческа ситуация, въпреки че не поставя конкретен исторически проблем. Романът е замислен като „диагноза и хроника на времето"[17], като „историята на една младост", както гласи подзаглавието. Това е историята и анамнезата на немската младеж, въвлечена във войната.

Причината за успеха на романа тъкмо сред тази младеж е колкото фактът, че той „налучква с невероятна точност нерва на времето"[18], толкова и идейната двойственост, която му е присъща. Двойствеността се проявява в поставянето на актуален проблем (кризисната графика на духовното развитие на немската младеж) и опита да се реши проблемът в символно-метафорична форма. Митологизират се елементи на Ницшевата философия на живота, пречупени от древноизточната мъдрост.

Това създава условия опитът на Хесе за критична равносметка на поколението да бъде преосмислен при възприемането на романа съобразно наелектризираната обществено-политическа атмосфера в Германия. „Демиан" се тълкува в духа на „каиновия знак", на приемащия агресивен характер философски ирационализъм, като оправдание и знамение на войната, като пробив към нова епоха.

Съветският изследовател Седелник изтъква, че с „Демиан" Хесе своеобразно обединява антитезисната в предходните му творби двойка бюргер — антибюргер[19]. Чрез това обединяване фигурата на Синклер неволно прогнозира опасната гранична точка в немското духовно развитие — от индивидуалистичния, антибуржоазен и моралистичен бунт към „демоничното", разрушителното и (което в случая е най-съществено) към колективното начало.

Именно този преход напипва „нерва на времето". Не толкова със знамението за надвиснала опасност и утопичната вяра, че катастрофата е път към духовно раздвижване, колкото с идеално вписващата се в обществения климат идея за сцеплението, за включването на социалния аутсайдер в съюз с духовни съмишленици.

Въпреки че в тази идея няма идеологически акцент и тъкмо защото тя предполага само духовен съюз — „орден на мисълта и на личността", „остров в света", „прокламация на друга възможност да се живее"[20] — тя се оказва приемлива. Тази идея кореспондира с назряващия сред немската интелигенция поврат в позицията на индивидуализма, с промени в духовния живот, които очертават все

---

17 Fr. Böttger. Hermann Hesse. Leben. Werk. Zeit. Berlin, 1974, p. 258.
18 Th. Mann. Altes und Neues . . ., p. 258.
19 Вл. Седельник. Герман Гессе и швейцарская литература. М., 1970.
20 Цит. по Fr. Böttger. Herman Hesse . . ., p. 259.

по-категорично неизбежната обвързаност между изкуство и общество, между изкуство и идеология.

Разминаването с „Демиан" в българската рецепция изглежда обяснимо. Вероятността романът да намери контакт с читателя е малка преди всичко поради по-различната историческа ситуация. Неприемливо за българския читател е може би именно двойственото и символично изразено отношение към войната като историческо събитие, с което и обикновеният българин, и художествената интелигенция се сблъскват не за първи път в началото на века. Условията след три войни и две въстания, острите социални борби правят не просто неприемлива, но и невъзможна илюзорната надежда, че войната ще внесе духовно раздвижване, обществено обновяване. Проблемите на „Демиан" се разминават с духовно-историческата и социално-психологическата атмосфера.

Възможна е и друга причина. В българското литературно развитие се наблюдават явления, които са сходни и същевременно се отличават от промените в немската литература непосредствено преди и особено след войната. И у нас преживяванията, свързани с нея, разколебават позицията на индивидуализма, поставят граница в живота и в художественото мислене; възраждат вярата в колективното начало. И в българското литературно развитие назряват промени, които твърде скоро се превръщат във вододелно поле на творческото самоопределение.

Но след войната у нас се наблюдава различна и специфична реакция, която се отбелязва в изследванията върху развитието на литературата ни като повторно връщане към индивидуализма. Връщането е свързано същевременно с импулси, противоположни на индивидуалистичната естетика. Обръщането към общочовешкото, към „мировата душа" и към първичното се защитава като художествена позиция през 20-те години и се осъществява в две посоки, които намират израз в призива за връщане към родното, от една страна, и за оварваряване на поезията, от друга.

В тези условия по-приемлива от „Демиан" като естетическа позиция и като идейна насоченост е повестта „Петер Каменцинд" — поради нейния спонтанен антицивилизаторски патос, утвърждаващ първичните жизнени сили, неподправеното, естественото и поради нейния повик за връщане към „природния човек", към „здравите" корени на родното и древното.

Отзиви за „Петер Каменцинд"

Съобразно характера и стила отзивите могат да се разделят на две групи: описателно-информативно изложение и субективно-емоционална оценка.

Към втората група следва да се отнесат няколко статии на Кирил Карабашев, отпечатани в „Изток". Авторът изразява предимно личното си отношение, използувайки твърде общи фрази и определения, за да може то да се конкретизира. Творчеството на Хесе „някак стран-

но затрогва читателя", „раздвижва най-тънките струни на сърцето", с „тихата, невзискателна и непредумислена откровеност на всички потайни мисли на творческата душа"[21]. Творбата не е „филистерска проповед за морал", а „тайнствена песен", „вътрешно уеднаквяване с душата на съществата", което излиза „вън от законите на шаблонната логика"[22].

Емоционалната реакция трудно може да се отдели от конкретната оценка, която би дала по-определена представа за това, с какво Хесе привлича и „затрогва". По-точен отговор на въпроса дават останалите отзиви: предговорът и очеркът на д-р Живка Драгнева, очерците на Теодор Бланк и на Елена Дикова. Разглеждам ги по хронология, тъй като това позволява да се проследят и измененията, наблюдаващи се в отношението към Хесе.

Очеркът на Т. Бланк, публикуван през 1924 г. в „Златорог", е кратък преглед на творчеството на писателя. Авторът смята, че „основното настроение" в него е „чувството за самота, отчужденост, забрава"[23]. От този ъгъл на зрение е разгледана и повестта „Каменцинд". Тя се разглежда като елегичен разказ за отшелничеството на човека в света на природата и на чувствата. Това тълкуване насочва вниманието на читателя не само към една от темите, но и към изящния лиризъм на творбата. Той се подчертава и от паралела с известното стихотворение на Хесе „В мъглата", което авторът цитира вероятно в свой превод. Той изтъква, че стихотворението може да се постави като мото на „Каменцинд" и на цялото творчество на писателя.

Мотивът „всеки е сам" от „В мъглата" като ключ към художественото послание на повестта значително стеснява идейното ѝ съдържание и в известен смисъл дори се разминава с идеята на Хесе да предложи оптимистична перспектива, изход от проблемите на модерния човек, търсещ сред хаоса и безнадеждността ориентир и опора на своето съществуване. Но фактът, че се актуализира именно тази линия, показва ясно с кои свои страни въздействува творбата.

Темата за отчуждението, за раздвоението на героя, за бягството му от обществото и връщането към света на първичното и природното се подчертава също в очерка и в предговора на Ж. Драгнева. „Каменцинд" се определя като автобиографична повест: героят е „поетът сам, самотник, който търси своя път, неудовлетворен в нищо". Авторката отбелязва художественото майсторство на Хесе, неговата „способност да превръща в поезия всичко, до което се докосне"[24].

От тази гледна точка се тълкуват проблемите на твореца. Извън вниманието остават ключови линии в повестта (за овещественото, нормирано отношение към творчеството в разрез със свойствената на творческата дейност непринудителна природа, за деформациите

---

21 К. К а р а б а ш е в. Изкуство, живот, откровеност. — Изток, II, № 40, 17 окт. 1926, с. 4.

22 К. К а р а б а ш е в. Херман Хесе или аз обичам живота.

23 Т. Б л а н к. Херман Хесе (Литературно творчество). — Златорог, V, 1924, № 3—4, с. 212.

24 Ж. Д р а г н е в а. Херман Хесе. По повод . . ., с. 336.

от изолацията на твореца) . Подчертава се повече романтичното бягство като своеобразен изход от конфликта на твореца с обществото. Смисълът на бягството авторката вижда в копнежа по свобода, красота и хармония, който „се издига над всяка възможност за изпълнение"; за нея то е оправдано от гледна точка на неудовлетвореността, „вътрешното безпокойство" на твореца: „. . . защото същественото в живота е не спокойствието, а неговата подвижност. Който иска да бъде все близо до живота, трябва да постоянствува във вечното скитничество на духа и сърцето, тъй като всяка стъпка означава приближаване към самия него"[25]. Този извод осъвременява творбата. Тя се разглежда като изящна поетична картина на човешката душевност, като косвена критика на съвременността и повик за запазването на определени духовни стойности.

Идеите и образите на „Каменцинд" се тълкуват по сходен начин и в очерка на Ел. Дикова, поместен в „Българска мисъл" през 1935 г. Но тук на романтичното бягство се придава по-друг смисъл. Повестта се разглежда като лирична изповед, като „историята на собствената душа на писателя", „огледало на житейския път, по който е минал Херман Хесе". Поради това читателят може да извлече от творбата знание и житейска мъдрост за „страдалния път на всеки човек, който е вкусил от духа на познанието и се колебае между двата полюса на живота: между духа и плътта"[26]. С други думи, „Каменцинд" се възприема не само като автобиографична повест, но и като размисъл за смисъла на съществуването, който има значението на проникновена и лично изстрадана истина за живота. Перспективата, която открива творбата, е духовният полюс. В образа на твореца — отшелник и самотник, авторката е потърсила художественото решение на философски проблем: за идеалното и материалното начало в човешката природа. По такъв начин романтичното бягство придобива за нея значението на житейска философия, която тя тълкува своеобразно.

Акцентът е поставен не толкова върху неудовлетвореността и неспокойствието, колкото върху възстановеното духовно равновесие, т. е. не върху бягството, а върху завръщането. „Могъщият и девствен свят на първични чувства и впечатления" и „родното място"[27] са убежище, в което героят намира душевен покой. Това тълкуване е близо до идеята на Хесе за „природния човек", до неговото обяснение, че Каменцинд „повтаря отчасти смелия, отчасти сантименталния бунт на Русо и по този път се изгражда като поет"[28].

И все пак авторката не е забелязала тъкмо онези песимистично-иронични нотки в повестта, които разкриват едностранчивостта и илюзорността на романтичното бягство като изход (частичната приложимост на този изход, привидността на хармонията в родния Нимикон е подсказана от Хесе и чрез композиционния принцип) . Характерно е, че тя търси положителната перспектива на творбата в смирението, в покорността пред съдбата и връщането към „корените", към

---

25 Ж. Драгнева. Предговор към „Петер Каменцинд". С., 1926, с. 8.
26 Ел. Дикова. Херман Хесе. Бележки . . ., с. 257.
27 Пак там, с. 258.
28 H. Hesse. Gesammelte Werke . . ., Bd. 2, p. 26.

родното. Нейният прочит се обвързва с обобщение за позицията на писателя, което е не само помирително, но и се отдалечава от художествената концепция на Хесе за човека. „Писателят схваща живота в положителния му смисъл. Животът е добър и справедлив и дава всекиму заслуженото."[29] Подобно тълкуване отклонява възможността да се открие водещата линия, патосът на повестта — крехкостта и уязвимостта на човека, неговата неповторимост и за необходимостта да се бори, да отстоява себе си като личност. Вместо това е предложена друга алтернатива — добродетелта да се приема животът какъвто е, покорно и със смирение.

От протест и противодействие срещу обществото принудителното отшелничество на Каменцинд се превръща в съгласие със съществуващото и затваряне в себе си. Възможността за такъв прочит е заложена в самото произведение, в характера на съпротивата, на антибуржоазния протест. Но вероятността той да бъде тълкуван като примирение зависи също от мирогледа на възприемащия и от условията, при които той се формира.

Независимо от това разминаване заключението на авторката се доближава до основната идейно-естетическа насоченост на Хесевото творчество. Неговото значение, „културната мисия" на писателя са потърсени в „неговата голяма човечност", в умението да разкрие „човешкия живот с всичките негови страдания и радости". За Хесе „нещата и събитията нямат значение", защото той е намерил пътя за преодоляване на пропастта между „отшелника" и „обществото": „Постигане на независимост на духа и издигането му над всяко време и място, издигането на човешкия дух над класовите различия в обществото и издигането му към царството на безсмъртните човешки души."[30]

Търсейки философските и естетическите измерения на творчеството на Хесе, авторката стига до извода, че то „може да ни служи като водач в неизчерпаемата съкровищница на човешката душа"[31].

Оценките за Хесе , както и отзивите за „Каменцинд" показват зрителния ъгъл, от който се възприемат творбите му. Основният източник на въздействие не е само поетичността, пластиката на изображението, но преди всичко конфликтът на съвременния човек с обществото, въпросът за пътищата, по които своеобразният му духовен свят може да се изяви въпреки отчуждаващите условия.

Романтичният патос, алтернативата на бягство от съвременността в девствения свят на природата и природното, връщането към родното и народностното своеобразно допълват и се свързват с актуални културно-художествени тенденции в българското духовно развитие през 20-те и началото на 30-те години.

Отзивите и оценките открояват като актуален и за българския читател един от основните проблеми в ранното творчество на Хесе: проблемът за отделната личност и нейното принудително отлъчване

---

[29] Е л. Д и к о в а. Херман Хесе. Бележки . . ., с. 258.
[30] Пак там, 262 — 263.
[31] Пак там, с. 263.

от обществото, поставената под въпрос възможност за нейната пълноценна изява. Но не просто родството на идеите, прокарани в произведенията на Хесе и вибриращи в българския обществен и духовен живот, създава условия за неговото възприемане. Самият характер на художествените идеи и естетически възгледи на Хесе е в близко съответствие с българското литературно-естетическо мислене през този период. Като предлагат алтернативата на духовното, на духовно-нравственото възраждане и снемат по такъв начин антиномията между обществена и художествена сфера, творбите на Хесе позволяват да се открие техният актуален смисъл в отхвърлянето на съществуващите обществени условия в името на човешката цялостност. Същевременно те утвърждават позицията на необвързване, на дистанциране на твореца от обществената реалност, позиция, която се защитава и в българските литературни опити от това време, главно от модернистите. Идеята за твореца като защитник на „душата", за творчеството като своеобразен оазис сред деформациите и дисхармониите на съвременното общество, както и идеалът за автономната човешка личност кореспондират с художествените търсения у нас в довоенния период и в първите години след войната; те влизат във взаимодействие с идейно-естетическия спектър на част от българското литературно творчество.

Разгледана в един по-общ културно-исторически и философско-естетически план, рецепцията на Хесе през този период се свързва с проявленията на индивидуализма като „културно-обществено явление" (Теодор Траянов), като начин на мислене и отношение към света и свързаните с него сходни явления, тенденции в литературния живот у нас и в Германия.

И още нещо. Насочването на литературната продукция и книгоиздаването от официалната културна политика и идеология спомага за направляването на литературната рецепция. В резултат на бариерите, които може да създава този обществен механизъм, но също така и в резултат от определени промени в българското духовно и литературно развитие, във възприемането на Хесе през 30-те и 40-те години настъпват отлив и прекъсване. Появяват се значително по-„неблагосклонни" отзиви и това съвпада с факта, че не излизат нови преводи и не се преиздават произведения на Хесе.

Отлив и прекъсване

От „водач" и „пророк" на човешката душа Хесе се превръща в „олицетворение на сантименталния естет"[32]. Изтъкват се „отживялостта и наивитетът на Херман Хесе"[33]. Съществена за тази промяна

---

32 Ж. Николова. Новата немска литература. — Училищен преглед, XL, 1941, № 4, с. 429.

33 Сл. Данаилов. Литературата на днешна Германия. — Златорог, XIX, 1938, № 4, с. 130.

в оценката е намесата на посредническото звено особено когато културната му мисия е засенчена от други, извънлитературни цели.

Показателен пример за характера на преградите пред рецепцията на Хесе е статия, публикувана в „Училищен преглед" през 1941 г. Писателят изведнаж се оказва сред онези, които „слугуват на модни писателски веяния и излитат с въображението си в далечни екзотични страни или се губят с мисълта си в неясна и забъркана символика". Сред тях между другото е поставен и Томас Ман, чието творчество е причислено към „декадентството" и „упадъка в поезията"; нямало „никаква човешка значимост", защото оставало „самоцел, без всякакви изводи за нравствения, религиозния или народностния живот на човека"[34]. Оценката е направена „от гледището на новото светоусещане": творецът трябва да „живее в свещена цялост с народа", „да служи на единството между лично Аз, народ и Бог"[35]. Тази позиция позволява творчеството на Хесе да се определи като „безкрайно отчуждение от народа и народностната цялост, преодоляването на които отличава днешния немец от немеца преди войната"[36]. Хесе принадлежи на едно отживяло поколение, „изпълнено с пораженски настроения", отдръпнало се в „непристъпните сфери на една естетизираща мисъл" и отнасящо се „с индивидуалистична надменност към безименните и тяхното всекидневие". Мотивите на критиката са: настъпило е „време, когато от поета се изисква дело" в служба на „едно сплотено общежитие". Той трябва да се бори „не само за създаването на една поезия, която да отговаря на националните изисквания, но и за създаването на един нов обществен ред"[37]. Или, ако уточним тези мотиви, настъпило е време, когато поезията трябва активно да се включи в обществения живот. Идея, която не би будила възражения, ако в статията не присъствуваха и други мисли.

„Пораженското" поколение трябва да отстъпи пред „новото", „дейно" поколение немски творци, което е предвестник на „националния подем". Сред имената на „предвестниците" са посочени: Херман Щер, Паул Ернст, Ханс Грим, Ервин Гвидо Колбенхаймер, Франц Щаувекер, т. е. представители на течение, което в немската литературна история е получило названието „Blut-und Boden-Literatür", днес свързано със съмнителна слава на компромисно обвързване с идеологията на фашизма.

Спектърът от понятия, които се използуват в статията, е колкото характерен, толкова и познат: „обща воля", „обща цел", „в една воля и в един дух". В този литературно-политически контекст оценката на Хесе изглежда идеологически преднамерена. Тя кореспондира с начина, по който се гледа на писателя в Германия през тези години. Той се смята за „изменник на народа", а неговите произведения — за „нежелателна литература"[38]. Както в Германия, така и у нас подоб-

---

[34] Ж. Николова. Новата немска литература. . ., с. 429.
[35] Пак там, с. 430.
[36] Пак там, с. 429.
[37] Пак там, 429 — 433.
[38] M. Pfeifer. (Hrsg.) Hermann Hesses weltweite Wirkung. Internationale Rezeptionsgeschichte. Frankfurt a. M., 1977, p. 26.

ни оценки за литературното наследство на Хесе, етикетът на сантиментален естет, създават условия то да бъде отминато, ако не и забравено поне за няколко десетилетия; преднамереност, идеологическа спекулация и обществено-политически причини създават прегради пред рецепцията му.

Има и други причини за отлива и прекъсването в рецепцията на Хесе у нас. Промяната в отношението е породена преди всичко от утвърждаването на нови представи за социално поведение и мислене, за мястото на личността в обществото. Налагането им е предизвикано от самото време, което извежда на преден план острите обществени проблеми и сблъсъци, необходимостта да се потърси съединителния, социалния елемент в човешката личност.

Ще си позволя едно отклонение, за да цитирам откъс от статия на Атанас Далчев за развитието на българската лирика след войната. Неговата литературна характеристика е и сполучливо социалнопсихологическо обобщение на изменящата се духовна и историческа ситуация. „Наистина, войната отначало като че ли не оказа никакво особено въздействие върху поетическата мисъл. Само няколко военни стихотворни сборници, ... в които войната бе станала поетически обект, една тема между многото други, без да е променила с почти нищо светогледа и предишните художествени принципи... После — литераторите се върнаха от окопите, и нашата поезия тръгна отново по същите пътища ... сякаш нищо не бе се случвало. Но илюзията не можеше да трае дълго. Скоро се забеляза, че нещо в нещата и душите се е променило... Почувствува се, че в живота има нещо по-важно и във всеки случай по-настойчиво нужно от непрекъснатото себесъзерцаване и грижливо вслушване в най-малките помръдвания на собствената душа... Българският поет се озова лице с лице срещу действителността и действителността беше такава, че станаха отведнъж невъзможни всякакви титанически пози. Личността със своите интимни преживелици се загуби в огромността на преживяните бедствия. На преден план излязоха неволите на народа и социалните проблеми, които събитията, последвали войната, направиха още по-остри и по-болезнени."[39]

В тези условия става обяснимо отслабването на интереса към Хесе. Неговата защита на индивидуалността и индивидуалното начало могат да изглеждат анахронични по отношение на новите проблеми и на утвърждаващата се психология на колективизма. Вниманието се насочва не към интимните душевни трепети на човека, а към външния свят и неговите тревожни въпроси.

За прекъсването на духовната връзка с Хесе допринася още един факт. Прогресивната интелигенция също не успява да намери мост към него. Нито в пролетарската, нито в антифашистката преса от това време може да се срещне неговото име. Причината за това е колкото в характера на произведенията на Хесе, толкова и в идейните колебания и сблъсъци на времето. Отношението към „буржоазните" писатели в трудово-борческия печат е противоречиво. Този

---

[39] А т. Д а л ч е в. Страници. С., 1980, 25 — 26.

субективен момент пречи да се открият и актуализират онези страни в творчеството на Хесе, които са в съзвучие с идеалите, поривите и целите, отстоявани от прогресивната интелигенция.

В книгата си „Моите срещи. Срещи и разговори със съвременни европейски писатели", в която са включени и немски автори (Томас и Хайнрих Ман, Ана Зегерс и др.), Людмил Стоянов пише: „Усилията на писателите от цял свят са насочени към една обща задача: гарантиране на културното наследство, запазване на свободата на творчеството, достойнството на мисълта, националната и общочовешката култура от посегателството на враждебни сили. Положението на писателите е станало почти навсякъде много тежко (не само в материално отношение). Но писателят не се бори само за себе си, своя „хал", но и за нещо по-далечно, по-трайно — за истината, справедливостта, за добруването на хората, за тяхното културно издигане в условията на висша социална свобода."[40] Между тези мисли и изисквания към твореца и патоса на Хесевото творчество могат да се намерят допирни точки; както в есеистичните, така и в художествените му творби ревностно се защитава именно идеята за запазване духовното наследство на човечеството, на свободата на творчеството и мисълта. Причината за разминаването с Хесе не следва да се търси само в характера на творбите му; по-скоро изискванията и промените във възприемащата среда се разминават с възможността за осъвременяването на тези творби. Търси се по-пряката, по-ясно изразената връзка между гражданското чувство на твореца и съвременността, усеща се потребността — както пише Л. Стоянов — писателят да прояви „по-живо чувство към обществената действителност"[41].

Като личност Хесе се отличава с твърдо отстоявания си принцип на неутралност, на непринадлежащ към ничия „вяра", като художник — с пристрастието си към философските проблеми на човешкото развитие. Връзката с него е двойно затруднена: отчасти поради социално-историческата и социалнопсихологическата ситуация, която налага изискването за действена, непосредствена намеса на писателя в обществения живот, отчасти поради гражданската и художествената позиция на Хесе, за когото чувството за отговорност пред обществото означава нещо различно от пряко обвързване на твореца с политическата действителност.

Затрудненията в рецепцията му отразяват новата орбита, към която гравитират представите за творческата личност, възгледите за ролята на изкуството и схващанията за човека и обществото. Промените намират израз дори само в определенията за същността и природата на твореца — не „жрец", „херолд", духовен аристократ, а „носител на пламъка на Прометея". Това сравнение на Л. Стоянов, отнесено към „най-добрите, най-съзнателните съвременни писатели"[42], отразява пределно ясно идеята за сцеплението на художни-

---

[40] Л. Стоянов. Моите срещи. Срещи и разговори със съвременни европейски писатели. С., 1938, с. 7.

[41] Л. Стоянов. Моите срещи, с. 46.

[42] Л. Стоянов. Моите срещи, с. 5.

ка с общността, за социалната природа на изкуството. Новият смисъл, вложен в древния митически образ на богобореца, възобновява и представата за обществената същност на човека, за потребността да се насочат неговите пориви и енергия към грижата не само за духа, но и за времето и хората.

Върху тази основа — кристализирането на ново схващане за мястото на човека в общността, на възобновеното изискване за обществения ангажимент на твореца — се променя отношението не само към Хесе, но също така и към други немски творци, включени в преводната литература у нас през първите десетилетия на века (Рилке, Томас и Хайнрих Ман). Тяхната рецепция, както и рецепцията на Хесе, отразява динамичните промени в българското литературно развитие, свързана е с измененията на представите за същността и ролята на литературата. Вътрешната зависимост между отношението към немските автори и развитието на българското литературно съзнание намира израз в подбора, в интерпретацията на творбите, в противоречивостта или затрудненията при тяхното по-трайно вписване в духовния живот.

Йонка Найденова

УНГАРСКАТА ХУДОЖЕСТВЕНА ЛИТЕРАТУРА В ОЦЕНКАТА НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРНА КРИТИКА И ИСТОРИЯ (1877 — 1944)

Въпросът за отзвука на преводните творби или за литературната информация, която ние като българи сме си създали за унгарската художествена литература, е до голяма степен и въпрос на литературния вкус, различен за отделните периоди и отделните читателски слоеве. Посредством литературния вкус, посредством оценката на 1. читателя-съвременник и 2. литературната критика ние откриваме интересите на възприемателя от миналото и актуалната стойност на литературата, която се възприема. В този смисъл в триадата писател — произведение (текст) — читател особено място заема последният компонент: *читателят* — съ̀творец на чуждата творба при нейното възприемане. Читателят е този, който реагира — досъ̀творява или отхвърля прочетеното произведение, от него зависи популярността на чуждата творба във времето, той е „двигателят" на „корелацията между отделните елементи в творческата дейност — приеманата или приемащата среда, обектът или субектът"[1]. Затова особено важно е да се вникне в структурирането на читателската публика — в нашия случай публиката на „новоосвободена" България", в нейния (а оттук и на епохата) начин на възприемане, който никога не е „застинал", не е „даден", а се променя съответно с промените на обществото.

За определянето на понятието „читател" и неговото разграничаване съществуват различни термини. Когато „се претворяваме" в ролята на читател, чийто хоризонт на обща култура съвпада с този на нашето съвремие, в научната литература[2] се говори за „исторически" читател (Яус). Когато потребителят използува не само литературноисторическите познания, с които разполага, но е в състояние и да регистрира (а също и да приложи) съзнателно всяко естетическо въздействие върху структурата на текста, тогава думата е за т. нар. „идеален" читател (Рифатер)[3]. С термина „фиктивен" или „въображаем" (при Панталей Зарев — скрит, „вътрешен" читател), съответно „имплицитен или концепционален" (Грим) се означава читателят, „заложен в текста", който не чете текста, но „той е мислен и предполаган от

---

[1] Д. Д ю р и ш и н. Един противоречив проблем в теорията на междулитературния процес. — Литературна мисъл, 1981, № 3, с. 103.

[2] Helikon, 1981, № 2 — 3, с. 202.

[3] Пак там.

автора"[4]. На другия полюс стои категорията „предизвикан" читател — „предизвикан от произведението или от личната си позиция"[5]. Тази категоризация може да бъде продължена контрастно с оглед на реалната и текстова сфера на общуването: реален — абстрактен читател и пр., или с оглед на емоционалността и разсъдъчно-аналитичната дейност във възприемането[6] — непосредствен и разсъдъчен читател, и т. н.

От гледна точка на литературната история (а тя включва и историята на читателите) и литературната критика, като фактори за осъществяване на литературната рецепция, нас ни интересува най-вече отношението *реален* (конкретен) и *„въображаем"* читател, т. е. масата, широката читателска публика и отделния литературен критик, и тяхното оценъчно отношение към възприеманата творба.

В първия случай сведения за литературната рецепция получаваме чрез определения литературно-исторически материал (писмена кореспонденция, спомени, дневници и други), във втория — възприемателят — литературен критик, ни дава материал за своята представа относно конкретното художествено произведение с всички възможни решения, които то предлага за интерпретиране, съответно възприемане. С други думи, ако читателят — литературен историк, се насочва към миналото, то читателят — литературен критик, кореспондира със съвременността.

„Литературният историк ни запознава със социалните интереси на миналото, със стиловите форми и тенденции в една отминала литературна среда, докато литературният критик и като мислител, и като естет е в авангарда на своята съвременност. Литературният историк е повече съзерцателен, обективистичен, литературният критик е повече провокиран, повече „темпераментен". Различията са и принципиални, и конкретни, тъй като много неща зависят и от личността. Литературният историк не влияе върху процесите, които описва, защото са завършени, литературният критик упражнява всякога едно протичащо в момента влияние . . . Литературният критик по-дейно създава вкуса на обществото, регламентира го, използува го за свои цели . . . Литературният историк свързва своето дело с *фактите*, литературният критик — с *мечтите и намеренията* (к. а. — П. З.) . . . Той прочита, интепретира, като включва надежди, лични чувства, размисли и очаквания. Това е, може да се каже, най-активната, най-ангажираната литературна рецепция."[7]

Пример за първия вид рецепция, съответно читатели, са Шишманов, Щраус и Вазов и тяхната кореспонденция; от унгарска страна — материалите на Бела Ерьоди и Адолф Щраус за българския бит, фолклор и народни обичаи, литературните препратки от дневниците на унгарските революционери-емигранти и пр.

Втория вид рецепция — и той преобладава! — ще открием при всички онези читатели на унгарската художествена литература у нас,

---

[4] П. З а р е в. Теория на литературата. Т. 2. С., 1981, с. 352.

[5] Пак там, с. 353.

[6] П. Р у с е в. За възприемането на художествените произведения. Психология на художественото възприемане. С., с. 25

[7] П. З а р е в. Цит. съч., с. 384.

които *популяризират* със статии, очерци, бележки и други нейните автори и образци: Пенчо Славейков и известното му есе „Една песен", статиите на Антон Страшимиров, Михаил Арнаудов, Людмил Стоянов, Александър Балабанов, Георги Бакалов за Петьофи, някои материали за унгарската пролетарска литература и унгарската „сензационна" пиеса в България и други.

Веднага трябва да подчертаем, че за съжаление литературно-историческият и литературнокритическият отзвук на унгарската художествена литература през разглеждания период 1877 — 1944 г. почива върху твърде малко „зарегистриран" материал. Същото може да се каже и за отзвука на българската художествена литература в Унгария до 1945 г. Рецензиите, обзорите, статиите, писмата и пр., които откриваме в периодичния печат, различните издания и архиви се броят, кажи-речи, на пръсти. По начало по-специализирани проучвания на бита, културата и литературата на Унгария (а също и на нашата страна в Унгария) преди победата на социализма не съществуват. Като изключение може да посочим изброените по-горе публикации у нас и тези на Бела Ерьоди, Адолф Щраус, Димо Бойклиев и Йожеф Бьодеи в Унгария. Задържащ рецепцията фактор е и обстоятелството, че обикновено отзвуците имат стихиен и случаен характер. Много често те са написани по повод на единични творби и писатели — главно под влиянието на юбилейни годишнини, смърт, получена награда и пр. Друг път изходна цел в оценките не е самото произведение, а авторът — неговата личност и проникналата за дейността му литературна и обществена информация. Понякога преведената творба в определен отрязък от време не се оценява, не се разбира правилно или се използува за нелитературни, най-често политически цели. Всичко това затруднява постигането на по-пълен релеф на литературния резонанс на унгарските образци в България, пречи за разкриването на връзката творба — читател.

Като утвърждаващ литературните норми на отделни епохи оценъчен критерий, литературният отзвук е *различен* за отделните периоди на художествената рецепция, още повече, че съществуват различни предпоставки (политически, общоестетически, субективни и пр.), които влияят върху неговата активност, характер и значение във времето.

През първия период на рецепцията в нашия случай — до 20-те години на новия век, отзвукът обхваща някои отделни обзорни статии за унгарската литература, както и бележки, очерци, статии, предговори или послеслови към книги за писателите Петьофи, Йокаи, Щраус и други.

Една от първите статии, и то от съвсем не неизвестен автор, както смятат някои изследователи, принадлежи на Петко Р. Славейков и има точна дата — 1872 г., годината, в която се появява първият художествен превод от унгарски. Особеното тук е, че предмет на статията са „два поета в сравнение"[8] — Вьорьошмарти и Станко Враз, като унгарският поет е представен със стихотворението „Безотечественик".

---

[8] Два поета в сравнение. Станко Враз и Вьорьошмарти. — Читалище, III, 1872, № 2, 187 — 191. Без подпис. Вж. и Петко Славейков. Съчинения.

Същото стихотворение, което, заедно с „Лудият", прозвучава твърде бойко от устата на унгарския революционер и актьор Габор Егреши още през октомври 1849 г. на първото театрално представление на унгарските революционери-емигранти във Видин. От биографията на Петко Р. Славейков, където става дума за неговото пътуване до Видин и срещата му с унгарски емигранти, става ясно, че този факт е бил известен на бележития възрожденец и пръв компаративист в българското литературознание. На това, какви са били въобще неговите интереси към унгарската литература, щом се е нагърбил с нелеката задача не само да представи, но и да сравни двама почти неизвестни за българина поети, досегашните проучвания не са отговорили. А въпросът е твърде важен особено ако се има предвид, че става дума за Вьорьошмарти — водещо име на унгарската лирика и романтизъм. Поезията му така и не се превежда на български, въпреки че началният интерес към унгарската художествена литература е във връзка с романтичното направление в Унгария и у нас.

Какво наистина обяснява липсата на литературно-исторически изследвания след тази твърде смела като начинание статия, вече по-лесно можем да се досетим: липсата, а след това твърде спорадичната поява на образци на унгарската художествена литература — *художествена*, тъй като унгарската научна литература се представя достойно от учени като Армин Вамбери („Пътуване по централна Азия", излязла в „Библиотека за самообразование" през 1907 г.) и Феликс Каниц.

Тази *прекъснатост* в литературния отзвук (с едно-две изключения) продължава чак до прелома на двете епохи, когато постепенно започва да се утвърждава популярността на унгарската художествена литература и все повече да се усеща нуждата от обзорни статии, от обективна информация за литературните процеси в родината на Петьофи.

Такава — обзорна по своя характер — е статията на френския академик Гастон Боасиер „Поглед върху унгарската литература", появила се в „Българска сбирка" през 1901 г. и представляваща превод от предговора на излязлото на френски език съчинение по история на унгарската литература. Едва ли обаче тази, между впрочем твърде кратка статия, е могла да задоволи нуждите на българския читател. В нея откриваме сериозен недостатък: историческите бележки за миналото на маджарите са повече, отколкото конкретният литературен материал, а по начало самата статия има за предмет предимно духовните процеси през XVIII в. и тяхната връзка с френското обществено развитие. Това снижава значително нейната литературно-познавателна стойност и и придава главно информативен характер.

От края на миналото столетие постепенно *зачестяват* статиите за отделни автори и по разбираеми причини техният брой *надвишава* споменатите обзори.

Такава компактна група са материалите за Йокаи, в които се (изтъква политическият елемент — унгарският писател се застъпвал

Пълно издание. Т. 5. С., 1977, 353 — 357. В бележката за статията съставителката С. Баева е на мнение, че по всяка вероятност тя е превод от хърватски език, но тъй като Славейков не е превеждал никога дословно, а винаги е авторизирал преводите си с оглед нуждите на момента, статията се издава като негова.

за Бисмарк (в. „Век" от 9.III.1874 г.), или, че е „голям патриот", взел участие в революцията" („Илюстрована седмица", 1925). Отделно, някак между другото, се споменава за литературната му популярност, и то като поет, а не като романист — съобщението „Паметник на маджарския поет", публикувано във в. „Реч", бр. 1472, 2.V.1911 г. Измежду материалите, занимаващи се с неговото литературно наследство, откриваме възторжената рецензия за излезлия на български език сборник разкази „Картини из живота" („Зора", 1885), статията на Ив. Г. Данчев „Из унгарската литература , Йокаи" (Мир, 1912, бр. 3526, с. 2) — един недотам успешен опит за оценка на литературното му творчество, а също и предговора към романа „До Северния полюс чак!" (у нас „20 000 години под ледовете"), написан от преводача Д. Туйков със съзнанието, че романите на Йокаи, „повечето от които засягат националното съзнание", представляват „епоха в развитието на унгарската белетристика"[9]. Липсва обаче задълбоченият анализ на неговото творчество, което изненадва при явната ориентация към романтизма (а може би именно липсата на „лишещия" читател играе задържаща роля в проникването на световноизвестния още приживе унгарски романист!) и това характеризира рецепцията на Йокаи чак до наши дни.

Симптоматичен като критическо и литературно-историческо конкретизиране на художествената рецепция е откликът[10], който събужда двутомният сборник на българска народна поезия (1892) на Адолф Щраус както в Унгария, така и в България, а също — поради немското му издание — и в други страни.

В предговора към унгарското издание на сборника, написан от Ив. Шишманов на български език, на преден план всъщност стои въпросът за опозицията *свое — чуждо* в междулитературен план; затова неслучайно в него се изтъква успехът, който този сборник представлява за България — няма друго по-голямо издание с български народни песни, излязло извън пределите на нашата страна. През същата година името на Шишманов фигурира и в брой първи на будапещенското списание „Етнография" — бюлетин на унгарския национален музей и етнографска група, в чийто български отдел Щраус е референт, но този път вече като радетел на една по-цялостна програма за сближение: „Поучително и полезно е да се интересуваме от културата на съседните народи и нашето дружество би могло да играе отлична роля в онази всенародна задача между Изтока и Запада, която вследствие на географското и етнографско съотношение се пада на нашата родина."[11]

---

9 М. Й о к а и. 20 000 години под ледовете. Роман. Прев. Д. Г. Туйков. 1906.

10 За труда на Щраус „Български фолклорен сборник" (1892), който включва 179 български народни песни и повече от 100 страници студия за българската народна поезия от Щраус, излизат следните по-важни отзиви в Унгария: Néprajz. Budapest, 1891, I sz.; Budapesti Szemle, 1892, 53 — 82 évf., 184 sz.; Egyetemi Filologiai Közlöny, 1892. За немското издание на труда под заглавие „Bulgarische Volksdichtungen" (Wien Leipzig, 1895) вж. V. J. [agić]: Bulgarische Volksdichtugen. — Archiv für Slavische Philologie, XVII, 1895, 620 — 621.

11 (Цит. по А. Ш.) Етнография. Будапеща, 1891, № 1.

В българския печат отзивите[12] за труда на Щраус са показателни за „отвореността" на нашата литературна култура към появилите се в чужбина български духовни ценности дори когато — както е в случая — се правят редица критични бележки по отношение на подбора и превода на разглеждания обект.

Като прибавим към българистичната дейност на Щраус и неговите писма[13] до Шишманов и Вазов, а също и до Стамболов, чиито стихотворения Щраус превежда, пред нас се разкрива една доста раздвижена картина на литературното сътрудничество, в чийто център стои стремежът за качествен подбор на възприетото и неговото творческо, вещо представяне.

Най-често в първоначалното, а и в по-нататъшното проникване на унгарската художествена литература у нас вниманието на българския читател е насочено към Петьофи. Тази тенденция свидетелствува и за постепенната промяна в съотношението случайност и целенасоченост на литературния отзвук на унгарските преводни образци. Надделява все повече *осъзнатият интерес*, който при Петьофи достига своята връхна точка.

За Петьофи е писано и най-много — и с пропагандаторска, свързана със социалистическото учение цел, и от общокултурни позиции, но винаги от гледна точка и на идейно-естетическата насоченост на неговото творчество.

Като обединяваща характеристика на рецепцията на Петьофи може да изтъкнем факта, че тя се съсредоточава главно върху политическата му и социална лирика, с други думи, върху идейната страна на Петьофиевото творчество. Неговите пейзажни, любовни, фолклорни и прочие стихотворения не представляват интерес за т. нар. „въображаем" читател — българския литературен критик, а поради факта, че те почти не се и превеждат — и за реалния потребител. Основното в съзвучие със социалнополитическите тежнения на епохата е революционният патос, програмата за пълно социално равенство и революционно изменение на света. Това се изтъква, за това се пише, това се чете. И поради това се търсят аналогии с поезията и жизнения път на Ботев.

Моделът на конкретизация на Петьофиевото творчество, разбира се, не е толкова еднозначен. При немалко от неговите изследователи той се характеризира с предпочитания повече към живота, към биографията на унгарския поет (Пенчо Славейков) и неговата душевност (С. Грустник-Стоименов). По този начин в триединството пи-

---

12 Й[орданов]. Adolf Strauss. Bulgarische Volksdichtungen. — ПСп., 58, 1899, 641 — 651; А. Матов. Адолф Щраус. СбНУНК, 12, 3 — 8.

13 В своето писмо до Шишманов Щраус съобщава, че трудът е излязъл. Вж. Материали на Шишманов в архива на БАН — 11/3/1713/15; Чрез посредничеството на Шишманов в писмо до Вазов Щраус моли писателя да напише предговор към неговия труд Българска граматика за унгарци, която излиза в Будапеща през 1893 г. Вж. Писмо до Стамболов от 10. VII.1892 г. — Арх. на БАН 11/3/1713/31 и от 4.I.1893 г. — Арх. БАН 11/3/1713/41. Следва отговор на Вазов, публикуван в споменатата граматика заедно с българския превод на стихотворението „Лудият" от Петьофи.

сател — текст — читател междинният компонент текст, творба се оценява не чрез жанра, епохата или естетическите особености на творбата, а посредством личността на нейния *автор*. Показателен и като пример, и като най-значителен документ през първия период на рецепцията на Петьофи и унгарската художествена литература въобще е есето на Пенчо Славейков „Една песен" — романизирана по своята същност и със субективистичен оттенък биография.

При друга част от читателите — литературни критици (Александър Балабанов, Ст. Чилингиров, Т. Боров, Д. Кьорчев), на преден план стоят качествата на поетичната форма на унгарския творец. Така и акцентът във верижното звено творба — автор се пренася от автора към *творбата*, към нейната художествена страна. Това е свързано и с обновлението на българската художествена традиция през 20-те години и след това, вкл. и със стремежа за издигане нивото на българския поетичен превод.

Оценяването на прозата на Петьофи — романа „Въжето на палача", се извършва не толкова според художествените качества на произведението, а според представата за ръста на неговия автор — поета Петьофи, и в съответствие с проникналата информация за обществената му и литературна дейност. В същото време особеностите на самото произведение предоставят различни начини за възприемане от страна на масовия консуматор. От значение тук е и романтичната нишка, вплетена в идейната тъкан на романа и неговия език, която предразполага читателя към емоционална реакция.

Към отзивите — и те преобладават, — в които се прави политическа характеристика на поета и революционера Петьофи, спадат и публикациите, написани в *сравнителен план*, върху сходствата и различията между българския и унгарския поет.

Антон Страшимиров[14] е един от първите, който поставя на вниманието на читателя паралела Ботев — Петьофи и потърсва връзката между двамата в революционната обагреност на тяхната поетична и обществена дейност.

При Пенчо Славейков[15], както основателно забелязва критикът Любен Бумбалов, паралелът Ботев — Петьофи е въведен в сферата на определена естетическа среда: „Качествената близост на образите в творчеството на двамата, песенната форма на стихотворенията им, напомняща твърде много народната песен, народностният характер на съдържанието, макар и разбирано само като отражение на народния живот, стройността и гъвкавостта на композицията — ето въпросите, които намират място в работата на Славейков. В творческото многообразие на Ботев и Петьофи авторът се опитва да открие психогенезиса на една или друга жизнена подробност от тяхната биография. Трябва обаче да се подчертае, че Славейков не гледа на техните произведения само като на поетически феномен, а и като на отражение на обективната действителност. Пътят от поезията до личността на поета

---

[14] Н. К ъ н ч е в (псевдоним на А. С т р а ш и м и р о в). — Александър Петьофи — Праг, I. 1898, № 2, 89 — 92.

[15] П. С л а в е й к о в. Александър Петьофи. — Пряпорец, II, 1899, № 29 и 30, 1 — 2.

започва от живота, който живее творецът. Този извод на Славейков е особено интересен, като се има предвид, че той е писал статията по време, когато вече се насочва активно към субективния идеализъм на Шопенхауер и на Ницше. И не бива да ни учудва, че сам той превежда изключително социалнополитическите стихотворения на Петьофи тогава, когато идеалистическото естетизиране на всеки жизнен и художествен детайл е станало негов творчески принцип."[16]

Есеистичната импресия на Пенчо Славейков, посветена на петдесетгодишнината от смъртта на поета, е ключова в литературно-историческото и критическото конкретизиране на отзвука на Петьофиевите творби. Тя не само изиграва роля в популяризирането на унгарския поет и влияе върху творчеството на Славейков, но и като литературна информация и с акцент върху психологическата характеристика оказва въздействие върху „пишещия" читател след него.

Такова влияние откриваме в статията на М. Арнаудов „Петьофи" (1923)[17] — главно в излагането на данни от жизнения и творчески път на поета, а и в по-ранния материал на Людмил Стоянов за Петьофи, написан с оглед на субективното и във връзка с подвига на Ботев и Петьофи. В същото време при тези автори паралелът Ботев — Петьофи получава нови оттенъци: при М. Арнаудов на основата на демократичния и патриотичен дух на унгарския поет се търси родството с такива „екзалтирани апостоли на свободата" като Ботев и Левски, които „застъпват същото такова социално верую"[18]; и при Л. Стоянов (по-късната му статия „Ботев и Петйофи" от 1923 г.) на преден план излиза „*митът на времето*", от който се храни като със сладък мед народната душа", т. е. онзи обществен контекст, в който се формира социалната и естетическата близост на Ботев и Петьофи, и благодарение на който и двамата „отразяват общи настроения, излъчват тъждествени сияния, горят от един пламък" и са „деца на една майка: свободата"[19].

По-късните изследователи на паралела Ботев — Петьофи Н. Кънчев, К. Веселинов и др.[20] правят вече опити да сумират близките черти: двамата са „събрана народна воля, народно негодувание, светкавица и гръм", а онова, „което ги отличава от другите поети и с което ни стават *най-симпатични* (к. а. — Й. Н.), е, че съгласуват копнежа, думата, идеала с дело"[21].

Когато в статията си „Живот и поезия", написана през 1923 г. по случай стогодишнината от рождението на унгарския поет, Александър Балабанов акцентува върху „по-главните моменти из поезията и из живота на Петйофи с цел читателите сами да намерят допирните

---

16 Л. Бумбалов. Шандор Петьофи и българската литературна критика. — В: Българо-унгарски културни взаимоотношения. С., 1980, с. 378.

17 М. Арнаудов. Петйофи. — В: Шандор Петйофи. Личност и поезия. За стогодишнината от рождението му. Под редакцията на М. Арнаудов. С., 1923.

18 М. Арнаудов. Петьофи. — Мир, № 6885, 1923, с. 2.

19 Н. Кънчев. Александър Петьофи; Л. Стоянов. Ботев и Петйофи.

20 Н. Кънчев. Ботев — Петьофи. — Българска реч, XI, 1937, № 6, 194 — 199; К. Веселинов. Борци за народна свобода. С., 1940, 35 — 42.

21 Н. Кънчев. Ботев — Петьофи, с. 194.

точки с поезията на Ботев", данните и изтъкванията не са вече от есеистичната импресия на Славейков, а по признанието на Балабанов от „малката студия на отличния немски преводач на Петйофи И. Голшмидт (това обяснява между впрочем публикуването на стихотворението „На Петйофи" от немския автор в юбилейния лист на „Развигор" от 9 юни 1923 г. — б. а., Й. Н.) и из използувания от него къс от историята на маджарската народна литература от Толди"[22].

Мнението на известния като баща на унгарската литературна историография Ференц Толди се използува между впрочем още от А. Страшимиров, което е показателно за някои рецепционни процеси. П ъ р в о — за търсенето и нуждата от литературна информация и каналите, по които се осъществява нейното проникване. В т о р о — за възможността да се вникне в унгарската рецепция на поета, както и да „се свери" българското възприемане на Ботев с това на Петьофи в унгарска среда („И двамата стават идоли на младежта"[23], заключава Балабанов). Т р е т о — интересни са взаимоотношенията между литературна история и литературна критика, където, описвайки завършени вече процеси (художественото обновление и революционно-народностното начало в творчеството и политиката на Петьофи, съотнесени към поезията на Ботев), се цели да се въздействува върху вкуса на съвременното общество, върху неговото насочване към основните идеи на социалистическото учение (Антон Страшимиров[24]), към „социалната и политическата свобода и щастие" (Георги Бакалов[25]).

Последният извод е особено важен с оглед на промените, които претърпява литературният отзвук на унгарската художествена литература от началото и най-вече през 20-те и 30-те години на новия век. Той попада в *определен контекст* — класовата борба и утвърждаването на революционно-демократичната мяра за литературата и света. Заедно с това и *читателят се променя*. Откроява се прогресивният читател, представител на пролетарската литературна мисъл и критика. Неслучайно изтъкнат популяризатор на Петьофи в България става критикът-марксист Георги Бакалов. В своя сборник „Лъчите на поезията", претърпял общо три издания — 1901, 1911, 1921, и известен като един от най-търсените сборници с четива и декламации, Бакалов включва почти всички преведени до началото на века стихотворения на Петьофи, а в статията си „Петйофи на български" (1923) той определя унгарския поет като „певец на свободата и революцията"[26].

В юбилейния сборник от 1923 г. под редакцията на М. Арнаудов, който съвременната литературна критика в лицето на Тодор Боров ще окачестви като „опит да се засвидетелствува по един културен

---

[22] Ал. Б а л а б а н о в. Живот и поезия. — Развигор, III, № 121, 9 юни 1923, с. 1.

[23] Пак там.

[24] Н. К ъ н ч е в. Александър Петьофи.

[25] Победа, № 43, 1922.

[26] Г. Б а к а л о в. Петйофи на български. — Младеж, II, 1923, № 40, с. 8.

начин нашта почит и адмирация към най-големия поет на Унгария"[27], революционната сила на Петьофи като фактор в живота и литературата изпъква в споменатата вече статия на Людмил Стоянов. Във връзка с тази си статия в своите спомени след време той ще сподели: „Статията писах преди преврата през юни (9 юни 1923). Тогава трябваше да се намери някаква пътека, някакъв начин, за да се изтъкнат революционните лозунги на епохата. Обстановката беше такава, че всяка тенденция за свобода и социално равенство се преследваше ожесточено от фашистката власт. Целта ми беше конкретна: съпоставяйки зорческия и жизнен път на Ботев и Петьофи, трябваше да създам илюзия за действителността. Веднага искам да добавя, че в началото и средата на 20-те години навлизах в обществената борба и търсех най-малката възможност да поставя социалната проблематика в своето творчество. А в двамата поети-революционери виждах гениални носители на най-прогресивното, което търсеше пряк контакт със социалнополитическата обстановка на времето от преди и след Септемврийското въстание. И чрез анализа на тяхната близост и различие аз разкрих своите възгледи за света."[28]

Това признание на Л. Стоянов като литературен историк кореспондира по интересен начин с изказаното на времето мнение на литературния критик, което е показателно и за н о в и я оценъчен момент, който се внася в литературното възприемане на Петьофи — като *пролетарска* личност и творец. Така и унгарската художествена литература се превръща в средство за пролетарска пропаганда, а преводът влияе с класовите и мирогледни позиции не само на своя автор, но и на преводача и посредниците тълкуватели.

Рецептивният модел, който прогресивната марксистко-ленинска критика изгражда за Петьофи, *съответствува* на модела, създаден за автори и творби на унгарското пролетарско изкуство в началото на 30-те години. Този модел обхваща писателите Бела Илеш, Антал Хидаш и Фредерик (Фридеш) Карикаш, отчасти Ян (Янош) Матейка — като критик на унгарското пролетарско направление в литературата и Бела Кун — като теоретик на международното комунистическо движение, познат на българския читател от един по-ранен период с брошурите си „Какво искат комунистите?" (прев. 1919) и „Враговете на комунистическия интернационал" (1922).

Въз основа на литературно-историческото и критическото конкретизиране на художествената рецепция новият модел се отличава със следните особености:

1. Отношението към унгарската революционна литература се определя от *класовите* позиции на българския читател. Затова на преден план в рецепционния процес стои актуалното *политическо* звучене на материалите, макар в подбора и оценката им да се осъществяват все повече литературни критерии.

---

27 Т. Б о р о в. Петйофи на български. — Развигор, III, № 121, 9 юни 1923, с. 3.

28 Цит. по Л. Б у м б а л о в. Цит. съч., с. 384.

2. Пропагандират се писателите, емигрирали след разгрома на Унгарската съветска република в СССР, активно участвували за създаването на Международен пролетарски литфронт. На първо място са Бела Илеш и Антал Хидаш, които много често заемат ръководни постове в Международната организация на революционните писатели, т. нар. МОПР (в началото на трийсетте години тя се оглавява от Илеш) и в редакцията на нейния централен орган — списанието „Литература мировой революции". Това обяснява — особено като имаме предвид тесните връзки на българина със съветската обществена мисъл и литература — защо не се превеждат и популяризират творби на унгарската литературна емиграция от другите страни (липсата на високохудожественото произведение „Вишеградска улица" от Йожеф Лендел например), както и поезията на Атила Йожеф — челната фигура на пролетарската литература в Унгария, достоен продължител на революционното дело на Петьофи и Ендре Ади. Но това обяснява и спецификата на рецепцията, каналите, по които прониква унгарската пролетарска литература — посредническата роля на съветската литература.

3. Център на оперативната пропаганда на унгарското пролетарско литературно движение в България е в. „Р Л Ф", който има сходни задачи с „Вестник иностранной литературы" в Съветския Съюз, „Die Linkskurve" в Германия, „Сърп и чук" в Унгария, „Kultura Mas" в Полша — всички те са органи на писателите към сформираната с цел да обедини отделните пролетарски изкуства Международна организация на революционните писатели в Москва.

Ако трябва все пак да степенуваме по важност в художествената рецепция унгарските пролетарски автори и творби, то на първо място стои Бела Илеш и неговият роман „Тиса гори" с преводачи писателите Георги Караславов и Христо Радевски.

Интересното тук е как този роман преминава през иглените уши на фашистката цензура. Известно е например колко е било „окастрено" първото издание на романа „Разораната целина", а „Как се каляваше стоманата" въобще не успява да излезе. Това подсилва значението на творбата и и тя става като наръчник на пролетарския читател. Неслучайно единият от преводачите ѝ — писателят Георги Караславов, апелира двете части на книгата на Илеш „да бъдат и разучавани"[29]

Наистина излезлите за книгата отзиви не са много на брой и имат главно агитационен характер. Те обаче дават същностна оценка на романа като „отражение на унгарската революция от 1919 г."[30] и „едно от най-хубавите произведения на световната литература"[31]. От днешни позиции последната оценка е завишена, но *някога* романът наистина се е радвал на небивал успех: за кратко време произведението е било преведено на двайсет и два езика, тиражът на руските му издания

---

[29] Г. К. (Г. Караславов). Романът на Бела Илеш „Тиса гори" — РЛФ, V, № 147, 19 ноем. 1933, с. 3.

[30] (Международна хроника) РЛФ, IV, № 102, 14 окт. 1932, с. 4.

[31] (Съобщение). РЛФ, IV, № 146, 12 ноем. 1933.

е надхвърлял половин милион, а върху естетическите му особености е дискутирала цялата международна пролетарска критика[32].

Така например Бела Кун, който е познат и на българския читател, през 1933 г. във връзка с политическата концепция на „Тиса гори" пише, че романът е първото по-значимо художествено творение, което показва „как може и трябва да се включи по най-подходящ начин в борбите на революцията пролетариатът на една страна"[33].

Констатацията на в. „Правда", че „централният проблем в цикъла Тиса е болшевизмът, а Илеш — първият западен пролетарски писател"[34], е във връзка с художествените качества на романа, с неговата епическа концепция и родството му с концепцията на Шолохов.

Съпоставен с международния отзвук на романа, българският литературен резонанс е значително по-беден и едностранчив, политическата същност на произведението и „подходът на писателя към действителността" обаче и тук са изведени на преден план:

„Прилагайки умело диалектическия метод, Б. Илеш разкрива не само една историческа епоха, но той показва на практика всичките преимущества на този метод в литературното творчество."[35]

„Тиса гори" показва колко плодоносна е теорията за партийността в изкуството, на която скептично гледат много леви писатели и наши другари."[36]

На второ място, изтъква се новото, с което заинтригува „Тиса гори" и което в своята рецензия за романа Иван Руж определя така:

„Нашите млади пролетарски писатели, както и нашите трудови читатели, които са свикнали да четат литературата на герои и събития, движени от герои, имат възможността да видят в „Тиса гори" обратното: как героите израстват в събитията и тясната връзка и взаимодействие между събитията и личния живот на героите."[37]

Въз основа на тези рецептивни материали определено проличава, че романът на Илеш е оказал въздействие не само върху широките трудови маси, но и върху „пишещия читател" в период, когато класовостта, партийността става не само политическа позиция, но и художествено виждане.

Литературното въздействие, което Бела Илеш упражнява в България, може да се открие и в преводната ориентация към други негови творби — разказът „Атентаторът", повестта „Черната долина" (у нас „Отклонението на Борис Волков"), във възторжените материали, с които се приветствува избирането му за секретар на МОПР, в литературното му сътрудничество с Георги Бакалов[38], в даването

---

32 За международния отзвук на романа „Тиса гори" от Бела Илеш вж. A. D i ó s z e g i. Illés Béla. — In: Megmozdult világban. Budapest, 1967, 189 — 209.

33 Пак там, с. 194.

34 Цит. по А. Д и о с е г и. Цит. съч., с. 194.

35 Ив. Р у ж. Тиса гори, роман от Бела Илеш. — РЛФ, IV, № 125, 8 апр. 1933, с. 3.

36 Пак там.

37 Пак там.

38 Писмо на Георги Бакалов до Бела Илеш. — ИМЛИ, М., ф. 169, оп. 2, № 2, л. 2.

на сравнително богата информация за неговата революционна, литературна и организаторска дейност, в публикуването на негови статии и изказвания[39].

Отзвукът, който събужда Илеш, свидетелствува не само за конкретното възприемане на унгарската революционна литература у нас. Той показва, че българският читател от периода между двете световни войни е вече значително *по-диференциран*, кален в битките, във всекидневието и с определено светоусещане и литературен вкус. Във възприемането на Петьофи и пролетарските писатели по това време се осъществява политическият критерий. Той е този, който слага отпечатък върху модела на конкретизация на пролетарските преводни творби (споменатия вече роман на Илеш и поемата „Колониите викат" от Антал Хидаш), благодарение на него литературният отзвук на унгарската художествена литература въобще придобива *прагматичен* и *оперативен* характер.

С оглед на някои актуални процеси на съвременния обществен и духовен живот през първата половина на нашия век проникват и произведения на т. нар. масова или развлекателна литература, чийто брой преводи от първото десетилетие на века все повече нараства. Тяхното пропагандиране обаче се извършва предимно от представителите на буржоазната литературна критика. Поради социалните проблеми, които този вид проза поставя, отделни бележки за тях се промъкват понякога и на страниците на пролетарския печат[40], а друг път те привличат вниманието на такива значителни творци като Яворов (драматургичния му анализ за комедията „Дяволът" от Молнар)[41], Гео Милев (оценката му за „Лилиом" от Молнар)[42], Асен Разцветников (превода му на Молнаровата пиеса „Непознатото момиче"), Стоян Загорчинов (превода на романа „Двамата пленника" от Зилахи.

Интересът на читателя тук е в две насоки: към пиеси, към театрални постановки (което поставя въпроса за особеностите на *възприемането в театъра*) и към самостоятелно издадени произведения — образци както на прозата, така и на драмата (въпроса за *литературното възприемане*).

При възприемащия театралното представление емоционалността, непосредствената нагласа е неминуемо много по-голяма, отколкото при литературното възприемане, където процесът на усвояване е значително по-продължителен и усложнен. И все пак съществената разлика в тези два вида възприемане трябва да търсим другаде. Когато между 10-те и 30-те години на нашия век със своите девет пиеси и близо петдесет постановки[43] Молнар успява да наложи присъствието

---

[39] Б. И л е ш. По пътя на МОПР. — Фронт на трудово-борческите писатели, I, 1933, № 17, с. 3; Към международен пролетарски фронт. Интервю с Бела Илеш. — РЛФ, № 32, 19 ноем. 1930, с. 3.

[40] В бр. 108 от 1932 г. на в. „РЛФ" откриваме бележка за Зилахи.

[41] Я в о р о в. Неиздадени произведения. Т. 3, 1936, 213 — 217.

[42] Пламък, 1924, №2, 79 — 80.

[43] Вж. Е. И л и е в а. Драматургията на Ференц Молнар на сцената на българския театър (1909 — 1939). Дипл. раб. С., ВИТИЗ, 1978, 94 с. В работата за

на унгарската драма, и то преди всичко леката развлекателна пиеса, на българска сцена, когато българската публика масово го аплодира, критиката най-често величае, а най-добрите ни актьори и режисьори имат големи творчески сполуки с неговия репертоар, причината трябва да търсим в онова обстоятелство, с което Молнар покори театралните сцени в цял свят: като вплита умело своите наблюдения на журналист с набито око за „малката" правда в живота, той съумя да накара зрителя от залата да преживее непосредствено своето всекидневие. Прозаикът Молнар — представителят на унгарската булевардна литература (Ищван Кирай), класикът на унгарското юношеско четиво (Золтан Хорват), се възприема от „четящата" публика вече по-многопланово, по-организирано като художествена структура, във връзка с основната идея на творбата и *над* всекидневието. Така и литературният текст доближава по опосредствен начин читателя до неговото скрито, вътрешно аз и превръща възприемането на литературното произведение в художествена реалност[44].

Молнар е интересно явление не само с противоречивостта на своето творчество (забавно и сериозно четиво) и с противоречивостта на възприемането му като човек и писател, прозаик и драматург. По неговата драматургия на сцената на българските театри ние можем да съдим за рецепционния модел на т. нар. „модерна" или „експортна" унгарска драма от първите десетилетия на XX в. и да потърсим причините за нейния български „бум": нуждата от съвременна драматургия в началото на века; многобройните възможности за творчески решения, които предоставят Молнаровите пиеси пред режисьори и актьори едновременно; възможностите на литературната информация, където се оказва, че няма непреодолими езикови прегради, когато става дума за известност от световен мащаб; не на последно място и литературният вкус на времето, въздигнал в своеобразен култ светския живот на средния буржоа, неговата етика и морал. В това, струва ни се, се крият причините за изключителната нашумялост на този драматург у нас:

„Може би Молнар е прекалено модерен и един ден от пиеси като „Игра в замъка" не би останало нищо освен учудването им от днешния успех — пише по повод на поредна постановка на Молнарова комедия критикът Васил Пундев, — но във всеки случай сега (края на 20-те години — к. а., Й. Н.) те сякаш напълно съвпадат със стила на времето в посока на хубавото, *леко развлечение* и *майсторската техническа игра* (к. а. — Й. Н.)."[45]

Подобно мнение обяснява донякъде как елементарните Молнарови сюжети, построени почти винаги на традиционния „любовен триъгълник", са могли да заинтригуват някога публиката, нещо повече

пръв път се осветляват някои проблеми на рецепцията на Молнар в България, като се разглежда сценичната история на играните в Народния театър пиеси „Дяволът", „Вълкът", „Лилиом", „Игра в замъка", „Непознатото момиче" и „Далила".

44 По този въпрос вж. П. З а р е в. Цит. съч., с. 364, който пише: „При художественото възприемане читателят издига своето „аз" над всекидневността."

45 Литературни новини, 1926, № 11, с. 2.

че — да шествуват триумфално у нас и по света. Търсенето единствено на зрелищното начало в Молнаровата драматургия обаче не е достатъчно да обясни въздействието на това изкуство върху масовия зрител у нас и неговото обособяване в етапен момент от развитието на българския национален театър. Показателен е примерът с постановката на пиесата „Лилиом" с режисьор Боян Дановски, в резултат на която възприемателният акт придобива прогресивен характер[46]. Но тук може да споменем и оценката на Яворов за комедията „Дяволът". Главният герой — Дяволът, се окачествява като „двойник", „една символична личност", „второто дълбоко скрито „аз" на останалите действуващи лица, синтез на техните инстинкти и потайни мисли..." и, търсейки връзка с контекста на българската обществена и литературна среда, насочва към възприемането на пиесата повече откъм нейната съдържателна страна: „... разпоредител и участник — но не комически участник — е Дяволът. Той има да очисти пътя — дето е нужно, да насърчи, когато трябва, да нагласи най-естествения завършек и като един артист, който е извършил своя фокус, да промълви преди да изчезне — своето Voilà! Той е майсторът на смешното, но не и един от смешните. Той дори не се смее, когато се смеем ние, или поне неговият смях е такъв, какъвто може да бъде видим през леда на презрителната ирония. Той е и майсторът и навсякъде трябва да чувствуваме неговото косо и остро Voilà!, додето прозвучи явствено накрая."[47]

Подходът на българския възприемател следователно *отдалечава* Молнар от строго „булевардната", принизена в естетическо отношение литература по посока на по-сериозното литературно четиво, внася акценти в неговото българско възприемане на белетрист и драматург. За творческия характер на рецепцията обаче свидетелствуват и различните спомени, ръкописни материали и пр., където от позициите на „лишещия" читател може също да се извлече обективна ретроспективна преценка на едни повече или по-малко, но вече завършени театрални процеси.

Имаме предвид едно изказване на режисьора Хрисан Цанков през 40-те години, в което, обръщайки поглед към недалечното минало, той ще охарактеризира „сензационната" унгарска драма от началото на века като *социална*, третираща „социалните недъзи на нашето модерно време", и то по „един свой, хумористичен маниер ...", предпочитайки да въздействува с оръжието на сарказма пред трагичните вопли", завладяваща с „копнежа по хубавото и здравото в живота", а „това, че не натежава с големи трагически конфликти, нито с революционна буйност, че не блести с бог знае какви дълбочини и мъдрости не попречи на нейния живот... Не е малко умението да

---

[46] По повод постановката на „Лилиом" на сцената на театралната студия „Народна сцена" през 1932 г. с ръководител Боян Дановски в своите спомени Невяна Инджова разказва как подсилва момента на смъртта на Лилиом, като търси „остри ситуации с проблемите на политическата действителност и внушава на зрителите мисълта за терора, за всевластието на полицията..." (Б. Дановски. С., 1969).

[47] Вж. инд. 41.

изнасяш на сцената големите етически проблеми с една хумористичност и елегантност, които проникват в сърцето така, че правят тези проблеми ударни, без да ги натрапват в съзнанието."[48]

Казаното дотук за Молнар се отнася в голяма степен и за неговия предшественик и същевременно съперник на литературната му и театрална слава в Унгария и у нас — писателя Ференц Херцег, въпреки че той прониква в по-ограничени размери: с комедията „Синята лисица", за пръв път поставена на сцената на Народния театър през 1918 г., разкази и два-три не така значителни романа. Но то може да бъде отнесено и за романите на Лайош Зилахи, където редом с увлекателното сантиментално начало се спотайва социален заряд.

За „модата Зилахи" в началото на 40-те години у нас е от значение не само стилът на времето, но и популярността, на която се радва унгарското кино в България. Неслучайно екранизацията на романа „Съдбоносна пролет" има изключителен успех и по българските екрани. По мнението на зрителя този филм си остава „роман за един извънреден мъж и две съдбоносни жени"[49], независимо че при своето гостуване през 1942 г. в София в интервюто си за хортистко ориентираното списание „Нова Унгария писателят възразява срещу подобна оценка. Все пак, когато критиката незаслужено величае филма (романа) като „истински психологически трактат за чувственото състояние на съвременността и за деликатната сексуална природа на жената", тя се добира до зрънцето истина, с което Зилахи и подобните нему творци покориха масовата публика не само в Унгария, но и у нас: „Този филм бе вертикален и напречен разрез на *модерния град* (к. а. — Й. Н.) и истинска психологическа „аутопсия" на неговите жители."[50]

Виждаме как киното, театърът също имат място при популяризирането на унгарските писатели и творби и подчиняват определени единици от унгарския духовен процес на свои цели в съответствие с културните норми на обществото.

Представянето на чуждата литературна култура чрез средствата на театъра, киното, отчасти литературната реклама, чрез официалните сказки и др. намира масова публика — читател, зрител и слушател, най-вече за произведенията на масовата, на развлекателната литература. Особено се откроява тук „бумът" на унгарската „експортна" драма у нас и нейните близо сто и петдесет, колкото са известни досега, постановки на играните на българска сцена пиеси. По отношение мястото на този вид литература в контекста на общия рецепционен процес на унгарските художествени явления прави впечатление следното. Когато през 1908 г. в Унгария на път „потегля" първото поколение на литературното движение „Нюгат" и литературната култура се разединява според определението на Золтан Хорват[51] на „лиса-

---

48 Цит. по Е. И л и е в а. Цит. съч. Непубликуван ръкопис на режисьора Хрисан Цанков, ДИА.

49 С а ш о С и р. Един разговор с Лайош Зилахи. — Нова Унгария, I, 1942, № 7, с. 236.

50 Пак там.

51 Z. H o r v á t h. Magyar századfordulo. Budapest, 1961, p. 410.

телска" (Ади), „журналистическа" (Молнар) и „читателска" (Херцег), у нас тогава липсва потокът всъщност на най-значителната, на първия вид литература, която движи и определя духовния живот на страната за няколко десетилетия напред.

Така се стига до парадоксалното явление в проникването на унгарската художествена литература от първите няколко десетилетия на века: масовата публика у нас плаче, тъгува или се смее над един Молнар, през 40-те години — над писател като Зилахи. В същото време — въпреки ориентацията към чуждото културно наследство и модерното изкуство в началото на века — Ади, а след него и Атила Йожеф остават пренебрегнати като поети и будители на националното съзнание. Потребностите на епохата продължават да се задоволяват предимно с Петьофи. По този начин възниква въпросът за сложното отношение между *диахронност* и *синхронност* в рецепционния процес[52], вкл. и честото разминаване с някои непреходни ценности на чуждата култура, или обратно — тяхното по-късно, а оттук и невинаги навременно усвояване.

Говорейки за това, че в началото на XX в. българският читател проявява особени предпочитания към Молнар и подобните нему писатели, а остава глух за модерните тенденции на литературното движение „Нюгат" (с изключение отчасти само на селската проза на Мориц), ние не трябва да забравяме, че става дума за една публика с определено светоусещане и литературен вкус — за буржоазния и дребнобурожазен зрител и читател. А като всяка публика и подобни потребители на художествени ценности се интересуват всъщност от себе си, разбира се, не в опростения смисъл на думата, а като мироглед, морал, всекидневност, без което не би възникнала истинската връзка между творба (представление) и възприемател, а литературното произведение не би получило своя „огледален" вид.

В същото време българските преводачи от началото на века, съвременници на Ади, предпочитат да запознаят нашия читател с поезията и дори с не така значителната проза на Петьофи. Липсата на Ади и неговата литературна революция е налице дори тогава, когато през 30-те години неговото име прозвучава най-после и в България, но за жалост като автор само на няколко лековато написани разказчета. Това усещане за *разминаване* с истинското творчество на Ади и времето, в което той твори, се засилва, когато надникнем в художествената рецепция на унгарския поет в съседните страни. В Чехословакия например впечатлява не само броят и отзвукът на преведените му още приживе творби, но и възникналата около творчеството на Ади литературна дискусия[53].

---

52 Въпросът за синхронността или несинхронността на литературната рецепция е все още неизяснен въпрос в сравнителното литературознание и историята на българската литература и превод. Като понятия в нашата статия ние ги използуваме от гледна точка на рецепционния акт — предвид хронологическото представяне на унгарската литература у нас, преосмислянето на унгарските автори в българската среда, а също и начина — аналогичен или не,— по който се усвоява чуждото произведение във възприемащата среда.

53 R. C h m e l. Ket irodalom kapcsolatai. Bratislava, 1980.

Пълно е разминаването на българина и с унгарското „авангардно" изкуство, ако не смятаме условността на всъщност недотам сполучливата постановка на Молнаровата пиеса „Червената мелница", написана под влиянието на немския експресионизъм и играна на българска сцена в периода 1925 — 1937 г.[54]

По този начин се пропускат възможностите за използуване на чуждите стилови форми и новаторски постижения в идеен план, възможностите на унгарския художествен „стандарт". От друга страна, проправя си път тенденцията към по-късното приемане на високата класика на XIX век: възобновената връзка с литературата от миналите епохи е особено силна през 30-те и 40-те години на новия век, когато се наблюдават опити да се навакса пропуснатото и да се отдаде дължимото на един Мадач, Вьорьошмарти, отчасти Гордони и други[55].

Един е обаче въпросът за осмислянето на по-старата преводна литература — в случая от XIX в. — от позициите на съвременните проблеми на обществото и съвсем друг е въпросът за реалното присъствие на тази литература в основни развойни процеси на приемащата среда от периода, когато чуждата литература — автор, направление и пр., имат своята водеща, дори съзидаваща роля. Защото интересна е наистина тази „вълшебна феерия"[56] по определението на тогавашната българска критика за двамата влюбени Чонгор и Тюнде и в началото на 40-те години на новия век, но като всяко литературно направление и романтизмът има своите литературни граници и определен обществен контекст. Поради това литературно-историческото значение на превода на Вьорьошмарти, струва ни се, би било значително по-голямо в своето време. Подобен е случаят с Гардони, чийто роман за миналото на унгарския народ от епохата на Атила има свое място в развитието и на източно-европейския исторически роман от 80-те — 90-те години на XIX и началото на XX в. Въздействащата сила на романа обаче сигурно би имала друга измеримост, ако произведението бе преведено на български именно по времето, когато творят Ирасек, Сенкевич и Шеноа, а Вазов създава своята историческа проза.

Но това забавяне или асинхронно възприемане се дължи, както вече стана дума, на по-късното насочване към образците на унгарската художествена литература, на досега с явления на унгарския литературен процес именно по това време — 70-те и 80-те години на XIX век, времето на поява на литературната рецепция.

От момента, когато литературните процеси в двете страни се „изравняват", а творците се заемат с решаването на близки задачи,

---

54 Вж. Е. И л и е в а. Цит. съч. Сценичната история на пиесата „Червената мелница" от Ференц Молнар.

55 Имаме предвид преводите на такива значителни творби на унгарската художествена литература на XIX в. като „Трагедията на човека" от Имре Мадач прев. 1936 г., „Невидимият човек" от Геза Гардони прев. 1942 г., поставянето на българска сцена на известната пиеса „Чонгор и Тюнде" от Михай Вьорьошмарти в периода 1942 — 1944 г. и др.

56 В. С т е ф к о в. Чонгор и Тюнде. Пиеса в девет картини. — Дневник, XL II, 1943, № 13 032, с. 4.

предпочитанията са определено към съвременните писатели и подобно на интереса на българина към някои други литератури, славянските например — към усвояването на съвременния художествен опит, на съвременния подход към литературните явления. Тук виждаме как се потвърждава и важната констатация за диалектиката на историческото и съвременното в областта на превода, убедително защитена от Анна Лилова, а именно: преводът на всички видове литератури се прави с оглед на неповторимото своеобразие на *съвременния* социален и духовен процес, в съответствие с изменилите се духовни потребности на *съвременния читател*[57].

Преходът към синхронност при повечето чужди литератури представлява най-често ново явление в тяхното художествено възприемане за разлика от нашия случай, където моментът на синхронност съществува *трайно* още в началото на рецепцията на унгарска литература в България и не само, че във времето не прекъсва, но се явява обединяваща характеристика на отделните периоди от проникването на унгарските творби у нас.

Особено се откроява синхронността на рецепционния акт в началото на 30-те години при представителите на пролетарската литературна мисъл. Предавайки особеностите на пролетарския художествен опит, унгарската преводна литература тук разкрива по своеобразен начин, първо, генетическата връзка с епохата, нейната социална страна и, второ, тясната връзка със сходни процеси на литературния живот в Унгария и у нас.

Погрешно би било да смятаме обаче, че синхронното възприемане на автори и творби се проявява единствено в спазването на тяхното хронологическо представяне в родината им. Синхронността в превода може и трябва да търсим и в *аналогичния начин*, по който се усвоява чуждото произведение във възприемащата среда. Бела Илеш например е ярък пример за пролетарско художествено изкуство в Унгария и у нас. За българския читател Молнар също си остава писател на забавно-сантиментално четиво, от една страна, но и „дързък иронизатор" по думите на Гео Милев[58] на порядките и нравите на съвременното му общество, от друга.

Отношението творба — реципиент е, разбира се, не само синхронно, но и *диахронно*. Читателят на всяка отделна епоха възприема *отново* преведеното вече произведение, дава му своя преценка и от позициите на неповторимостта на своето време го осъвременява, преосмисля го. Ето защо художественото творчество на творец като Петьофи е немислимо да се разглежда само като носител на исторически стойности. То се отличава преди всичко с актуалност, която пронизва всички читатели и времена. Както вече изтъкнахме, един е прочитът на Петьофи в края на XIX и през първите едно-две десетилетия на XX в., по-друг — в годините около Септемврийското въстание и в периода, когато се разгръща пролетарското движение у нас

---

[57] Вж. А. Л и л о в а. Диалектика на историческото и съвременното в превода. — В: Увод в общата теория на превода. С., 1981, 139 — 184.

[58] Вж. инд. 42.

и след това. Всяка една от читателските аудитории го е възприела по свой начин, в съответствие със своята и на епохата духовна нагласа и социални тежнения и по тоя начин „узаконила" неговата популярност, актуалното за момента му творчество.

Когато се опитваме да съотнесем преводите от унгарски към историята на българския художествен превод, към неговите исторически сложили се начини на претворяване на чуждия текст, прави впечатление една особеност. Дистанцията от Петьофи — а той стои в началото на художествената рецепция — не е голяма, поне не толкова, колкото при възприемането от българина на образците на класическото художествено наследство, на древността. Това улеснява *прехода от диахронност към съвременност*, колкото и да са се променили представите на читателя за заобикалящия го свят, от една страна, и отношението език — социална и художествена реалност, от друга. Или улеснението тук идва от специфичното обстоятелство, че при художествения превод от унгарски *отсъствува* характерното за преводачите през Възраждането *побългаряване* и (или) *адаптация*, формулирано от нашия изследовател Боян Ничев[59] като първи етап от развитието на художествения превод в България.

Липсата на „прекрояване" на текста, както и липсата на неоправдано използувани архаизми, на изкуствено приложени форми и изразни средства, прави възприемането на автори от миналата епоха още по-близко и категорично дори и тогава, когато става дума за неверен, буквален или прекалено свободен превод.

По такъв начин художествените преводи от унгарски изпълняват в общи линии своите специфични задачи. В своето литературно присъствие те стават все повече носители и на политически истини, и на художествени ценности, и насочват характера на възприемателния акт не в аспекта на стихийното, самоцелно възприемане, а с оглед на потребностите на съвременния обществен и духовен живот.

---

59 Б. Н и ч е в. Превод и рецепция на славянските литератури у нас. — В: Преводът и българската култура. С., 1981, 127 — 141. В статията са очертани три главни етапа в историята на художествения превод у нас: 1. преводът-адаптация или побългаряване, 2. преводът-информация и 3. преводът-интерпретация.

Александър Панов

ЗА ИНТИМНОСТТА, РЕТОРИКАТА И НЯКОИ ШАБЛОНИ НА КРИТИЧЕСКОТО МИСЛЕНЕ

Още в зародиша на българската литературна критика определенията „риторически", „риторство" и пр. се изключват от кръга на поезията. Реториката се схваща ту като сбор от сухи схоластични правила без всякакво приложение в езиковото общуване, ту като пресилена витиеватост, заменяща „истинските" поетически образи. За днешната литературна критика определението реторика отдавна си е спечелило лошата слава на враждебен елемент.

Погледнати отстрани, нещата изглеждат наред — съвместимостта между реторика и поезия е така ясно очертана, че дори нашите далечни предшественици, въоръжени с повече интуиция, отколкото със стройна система от теоретични знания, са успели да я доловят. Но някои явления в литературния живот преди стотина години ни изправят пред смущаващи противоречия — експлицитно реториката се отхвърля, а на практика се използуват най-важните ѝ елементи и в езиковото общуване, и в дейността на поета, за чието най-голямо достойнство се смята освободеността от схоластични ограничения и ясната, стройна мисъл. В едно от първите български ръководства по словесност от Д. Войников[1] например се отделя доста място за анализ на реторическия строй на речта, словесните фигури и правилата за изграждане на цялостно изказване. В „Българска христоматия" от Иван Вазов и Константин Величков са представени образци не само от областта на изящната литература, но и от областта на „красноречието", за което често ругаещият „реториката" критик на „Периодическо списание" П. Пешев намира, че е задължително условие за всяко езиково творчество, вкл. и за поезията. Ал. Теодоров-Балан защитава Михайловски от строгите присъди на сърдитите рецензенти, като им сочи, че „концепцията" на поета била „не поетическа, а реторическа" и в нейното провеждане той се отличавал с „чудна инвенция" за разлика от заземения и фактологичен Вазов. От своя страна „новонагласената гусла" на Вазов често преминава в царството на реториката, защото цялостната му поетическа концепция, схващането му за задачите на поезията и собственото му призвание като „будител на българския народ" го приближават до задачите, които си поставя ораторското слово, а естествено и до неговата същност.

Да изреждаме повече, струва ми се, не е нужно. И така ясно се вижда противоречието в мисленето на онова време — от една страна,

---

[1] Д. Войников. Ръководство по словесност. Виена, 1874, с. 522.

Литература, общество, идеи. София, 1986

реториката е отъждествявана с неоправдания патос, схоластичната фразеология, „прозаическото" третиране на темата и пр., а, от друга, се признават като условия, без които не може, двете най-важни характеристики на ораторското слово — способността да убеждава и емоционално да въздейства по определен начин; и изящната постройка на речта — „красноречието".

За днешната литературна критика вече не съществува тази вътрешна противоречивост на понятието „реторичност". То е сведено до положението на негативен член в *опозицията реторично* (т. е. фалшиво, излишно, гръмко, неискрено) — *интимно* (т. е. преживяно, субективно, изстрадано, искрено). С други думи, противопоставянето се свежда до опозицията „поетично" — „непоетично". Задачата ми не е да докажа порочността на този подход при определяне на свойството „поетичност", а да се спра на последствията от неговото прилагане. Ще стане въпрос главно за онези недоимъци на съвременната поезия, които настъпват вследствие на напълно загубения интерес у поетите към ораторското изкуство, предизвикан от пълното отрицание, което критиката прилага спрямо реториката. Няма да се спирам на другата страна на въпроса, свързана главно с критиците — възможностите, които реторическите учения предоставят на литературния анализ.

Както се спомена, една от главните особености на ораторското слово е способността му да убеждава. При това тази убедителност произтича не от логичността на доказателството и аргументацията (факт, за първи път посочен от Тинянов в одите на Ломоносов, а днес непрекъснато се доказва от развитието на теорията на аргументацията, която също като реториката е комуникативно явление, но със специфични и главното различни задачи и същност).

Наистина не всички лирически жанрове и художествени ситуации изискват това условие. Напротив — главното направление в съвременната поезия се отказва от постигането на предварително зададени цели и се занимава главно с вътрешните противоречия в душевността на човека. Съществуват обаче художествени ситуации, при които не „вътрешното", „интимното", „противоречивото", а ясната конфронтация на мнения, необходимостта от доказване на позицията и пр. са наложителни и необходими. Такива са някои от жанровете и художествените ситуации в т. нар. „гражданска поезия". По своята функция те наподобяват ораторските жанрове — политическата реч, съвещателната и съдебната реч, похвалното слово и пр. Особено близки по функции и структура до поетичното са жанровете на съдебното красноречие — не само насочеността към „отсъждане" (според Кант естетическата способност на човека е способността за съждение), но и проблематиката — предимно морална. В тези случаи се изисква познаването на реториката и нейните правила за доказателство и емоционално внушение, умението да се използува ентимема, да се построи скелета на аргументацията, да се изгради цялостно речта, така че да бъде не само вярна, но и максимално въздействена. Условието за вярност никога не се е смятало за необходимо за въздействието на ораторската реч, затова и всички теоретически учения

по реторика се занимават много с морала на този, който използува „изкуството". Това условие много повече би помогнало да се изгради творбата именно художествено, отколкото липсата му — тогава се появяват заместителите, показващи творческото безсилие на автора — гръмогласието, сухата разсъдъчност, фалшивият патос. . ., изобщо всички елементи от „реториката". За жалост илюстрирането на убедителността на ораторското слово в поетическото творчество върху материал от съвременната поезия не е лесна работа. Въпреки това в нея изобилствуват темите и художествените ситуации, които изискват такава постройка. Но да се правят изводи е още рано. Тъй като в една статия е трудно да се направи подробен анализ, ще препоръчам на читателя работата на Р. Коларов[2], отпечатана в сборника „Н. Вапцаров — нови изследвания", където са анализирани някои характерни творби на големия поет именно от гледна точка на реториката. Пак там ще може да се намери доказателството, че убедителността на реториката невинаги води след себе си тържествения и патетичен глас на оратора, гръмката фразеология и богатата орнаментираност на речта — напротив, тя спокойно се съчетава с разговорната интонация, с интимността и задушевността на общуването. Патосът и „високият тон" идват само тогава, когато са функционално необходими.

Когато говорим за наподобяване на ораторския глас в поезията не бива да забравяме, че имаме работа именно с наподобяване, с условност. Оратор е субектът на творбата — лирическият „аз", но не и поетът, който не престава да бъде лирик. Еднозначната насоченост на ораторската реч към пряко социално въздействие е по принцип чужда на художествеността с нейната многозначност, полифункционалност и специфично художествена обществена функция. В този смисъл реториката е действително нож с две остриета — тя се удава само на истинските майстори, които познават законите и въздействието на двете изкуства, умеят да ги съподчинят.

Пряко свързана със способността за убеждаване и специфично емоционално въздействие е втората главна особеност на ораторския тип реч — характерният начин на комуникация, връзката на оратор с аудитория. Ораторското слово е насочено, то винаги взема предвид характера на аудиторията, като същевременно следи и за евентуалната ответна реакция на опонента. Убеждаващият оратор е винаги раздвоен. Когато оборва доводите на противника, той следи за впечатлението, което неговите думи оказват на аудиторията, която иска да убеди, а не опонента си, както се постъпва при простата аргументация. От друга страна, когато се обръща пряко към аудиторията (нейният състав, численост, принадлежност към определена социална група са от голямо значение) в неговите думи имплицитно се съдържат контрадоводите, които опонентът може да противопостави (дори когато опонент реално не съществува!). С това си качество реториката рязко се различава както от логиката — науката за построява-

---

[2] Р. К о л а р о в. Разговорност и реторичност в поезията на Вапцаров. — В: Никола Вапцаров. Нови изследвания. С., 1970, с. 525.

не на доказателството по истинност, така и от учението за аргументацията, а се приближава до начина на въздействие на художествената литература. Лирическите произведения, изградени на ораторски принцип, обикновено имат богата комуникативна фактура и притежават особени, неповторими възможности за художествено въздействие. В редица художествени ситуации и при разработването на много теми този комуникативен подход е по-действен и по-адекватен на търсеното художествено внушение, отколкото ненасочената монологична реч на лирическия „аз" или деперсонализираната реч на „скрития автор".

На трето място ще отбележим, че ораторското слово е устно, *произносимо*. Тук не визирам на първо място начина на изпълнение на творбата, а по-скоро различните структури на писменото и устното слово и различните комуникативни ситуации, а оттам и различните светоотношения, в които те въвеждат. Поетът Георги Белев в едно изказване с неудовлетворение отбелязва, че съвременната поезия бяга от разговорността, от простотата на изказа и все повече усложнява своята постройка. Не зная как си представя поетът „разговорността" в поезията, какви функции би и придал, но той поставя един от най-трудните въпроси на съвременния литературен живот. Поетическият текст все повече се затваря в писмения си вид, въздействието му все повече се ограничава в самостоятелно четене, начинът на изказ все повече и повече се доближава до оня абстрактен и безличен книжовен стил, който не е в състояние да отрази друг вид мирогледна същност освен също така рамкирания, изгладен и „правилен" среден начин на мислене и поведение. Вина за това имат не само ограничените тиражи на стихосбирките, не само липсата на обществена трибуна, където произведението да прозвучи. Това са въпросите на социологията на художественото творчество с все още неосъзната важност именно като *художествени* фактори, които играят важна роля във все по-засилващия се процес на преминаване към зрително четене. Но дори и тогава, когато произведението бъде гласно произнесено, когато се осъществи прекият контакт между творец и творба, и тогава не се печели много. Най-добре това чувствуват изпълнителите на поезия — по радиото, по телевизията, в театъра, на литературно четене. Творбата просто „не звучи". Причините са не толкова в ритмиката и характера на стиха, както доскоро твърдеше шумната дискусия за свободния стих, колкото в самата постройка на изказването, на фразата, в начина, по който се придава смисъл на изречението. Насочената към произносимост фраза е много по-различна от писмената. За това най-добре свидетелствуват опитите да се запише фолклорен текст направо от информатора. В такива случаи записвачът среща непреодолими трудности да трансформира този никога несвързан с писмеността текст чрез правилата на „правописанието". Границите на изреченията са почти неузнаваеми, отделните фрази преливат една в друга, начинът на поставяне на логическите ударения е много особен, функциите на повторителността са различни при устния текст в сравнение с писмения и пр. Колко различна е поезията, при която от мястото на една точка или тире, от мястото на думата в една само

визуално доловима инверсия, от специфичния словоред, който отчита строго границите на изречението (не на фразата), зависи смисълът на цялата творба. Известността на Маяковски и Пеньо Пенев като рецитатори на собствената си поезия може би се дължи по-скоро на тяхното поетическо умение, усетило спецификата на словото, което трябва да прозвучи в претъпкания клуб, отколкото на артистичното им майсторство.

И все пак литературата е писмена. Това е факт, който не подлежи на обратимост. Не намалява ли в този случай значението, което придавахме на произносимостта и насочеността към говорност на художественото слово? Ако въпросът е свързан само с реалното битуване на поетическото произведение като произносимо — по радио, телевизия и пряко, трябва да признаем, че въпросът наистина не е много важен. Ситуациите, при които творбата се среща пряко с читателя, т. е. слушателя (инерцията на мисленето отново ме кара дори когато разглеждам точно тази тема, отново да говоря за читател) днес са изключително редки, особено пък непосредственото присъствие на поета. Радиото и телевизията, въпреки че при тях словото звучи, притежават друга, специфична комуникативна характеристика, която в никакъв случай не се покрива с действителното контактуване на творец (оратор) с публиката. Независимо от тези ограничения, а може би именно заради тях, проблемът е изключително важен. Различните видове произносимо слово очертават различни видове мирогледни позиции, различни видове отношение към света, които не само не трябва, но и не може да бъдат откъснати от областта на поезията. Но как да стане това при преобладаващо писмения характер на художествената комуникация днес? Единствената алтернатива ни предлага една от най-характерните особености на изкуството — склонността му от всичко да прави знакова система. Семантизирането на типа слово е отдавна познат и силно действен похват. За белетристиката отдавна не е тайна явлението „сказ" — насоченост към произносимо слово с характерните особености на неговия носител. А поезията? Нима при нея ситуацията не е принципно същата, нима все още се слага знак на пълно тъждество между трите равнища на художествената езикова комуникация — реалния автор, имплицитния автор и субекта на изказването — лирическият „аз"? Ако не, тогава проблемът остава неизучен от теорията, неоценен от критиката, малко използуван от практиката. . .

Дотук симпатиите ми като че ли бяха на страната на говорната форма на поезията, писмената като че ли оставаше подценена и омаловажена. Функционално тези две форми са действително неравни, но не и йерархически подчинени. За определен тип комуникативна и художествена ситуация едната от двете е във всички случаи по-адекватна, свързана със самата природа на обстоятелствата, които изграждат и обуславят комуникативния акт. Това важи не само за литературните, но и за обикновените речеви жанрове. Някои от тях са мислими само като говорни (между тях е и ораторското слово), други — само като писмени: епитафията, дневникът и пр. От значение са не само нюансите в значението, но и огромните разлики в ко-

муникативните ситуации, а оттам и различията от философски и нравствен характер, в които ни въвеждат двата почти „еднакви" за съвременното езиково съзнание библейски израза „казано е. . ." и „писано е . . .". Те обаче никога не се смесват при употреба в „своя" среда. Така е и с художествената комуникация — тези жанрове, които предполагат интимен диалог между творба и читател, или тези, които са насочени към определен кръг от слушатели (една такава информация е литературният салон, интелигентският кръжец и пр.) са предимно писмени. А тези, които търсят въздействието си не толкова пред индивидуалния, колкото пред публичния човек, са преимуществено устни. Тя е обединена от единния и общ глас на оратора, от единния и общ комуникативен акт, много различен в своите художествени и социални функции от усамотеното четене, пък било и на един и същ текст, от много хора едновременно.

И така достигнахме до още една важна особеност на ораторското слово — неговата публичност. Веднага искам да споделя, че в тази дума влагам повече философски, отколкото конкретен смисъл — и индивидуалният, и публичният човек са в еднаква степен обществени, но в единия случай обществената природа се проявява чрез индивидуалните действия на личността, а в другия — в способността му да действува, мисли и чувствува колективно. Не са необходими пространни анализи, за да се види, че начините да се разговаря в единия и в другия случай са много различни, и че тези разлики се проявяват не само във формата за множествено число на обръщението.

Публичността на ораторското слово е пряко свързана и с убедителността му, и с насочения характер, и с установката му към произносимост. Тя става особено необходима за поезията тогава, когато художествената ситуация се стреми да ни въведе именно в колективно, единно възприятие и ответна реакция. Тя се противопоставя на разпокъсаната комуникативност на средствата за масова информация, които се обръщат към всекиго, влизайки в дома му, а всъщност не се обръщат пряко към никого, защото откъсват публичния човек от публичната му природа и го принуждават да възприема „по халат и чехли" това, което е предназначено за площада. Нека всеки да сравни впечатлението си от ораторското изказване, когато е присъствувал на митинг и когато този митинг го е наблюдавал по телевизията. Съвсем естествено идва и следствието — в тези условия поезията започна да търси начини за общуване с интимното „аз" на всеки човек във всички случаи — така поне има някаква надежда възприемателят да повярва, че посланието се отнася до него лично. Но може ли да се говори за всичко с интимен тон? Нима не съществуват проблеми, които са предназначени за публичния, а не за индивидуалния човек?

Засегнатите досега недоимъци в съвременната поезия имат безспорно обективна основа в днешната художествена комуникативна ситуация. Най-силните средства на съвременността за общуване на възприемателя на изкуството с творбата — книгата, радиото, телевизията и дори театърът, са подчертано враждебни към типа комуникация на ораторското слово. И все пак важни негови особености,

основните му въздействени възможности продължават да са нужни на поезията. Как да се задоволи тази потребност? По-горе посочих че единствената алтернатива е в способността на изкуството да изгражда вторични знакови системи, да заменя липсващите условия за обществена комуникация с техните знакове, да изгражда въздействието си върху художествената условност. Една от главните задачи на съвременността се състои в търсене на пътища за въвеждане на така необходимото умение за построяване на насочено, публично и убеждаващо изказване. Уроците на реториката тук имат достойно място.

А шаблонните опозиции на критиката „емоционално — мисловно", „искрено — неискрено", „интимно — реторично" и пр., които се сумират в опозицията „поетично — непоетично", продължават да ограничават пътищата за търсене на нови художествени въздействия. Сред многото враждебни обективни условия нека премахнем поне субективното — клишетата на критическата мисъл.

Ангел Ангелов

МЕЖДУ ИСТОРИЯТА И ЛИТЕРАТУРАТА — НЕХУДОЖЕСТВЕНАТА ДОСТОВЕРНОСТ В РОМАНА „ИМЕНИЕТО КРОУМ" ОТ ОЛДЪС ХЪКСЛИ

Романът „Имението Кроум" е публикуван няколко години след края на Първата световна война в обстановка на загубени екзистенциални устои, разрушени основни ценности, на опити да се осмисли кризата и да се намери перспектива за съществуване. Зад безгрижния живот на героите в романа могат да се видят същите проблеми, и то не толкова в съдържанието, колкото в цялата, включваща съдържанието структура.

Написан като роман диалог, „Имението Кроум" вътрешно руши определена представа за романова структура и по-скоро може да се нарече антидиалог. В едно имение недалеч от Лондон се събират група хора, които прекарват заедно времето си в разговори за науката, изкуството, любовта, творчеството, историята на имението; някои от тях сами се занимават с изкуство, а някои се влюбват. Началото и краят на „Имението Кроум" са маркирани от пристигането и заминаването на един от главните герои — Денис Стоун. Събитията в романа са организирани около любовта на Денис, но тя е твърде слабо композиционно средство, за да ги скрепи в нещо единно. Любовта на Денис не е двигател на действието, то се развива свободно, независимо.

Към съществуващите епизоди (при слабата мотивираност на тяхната последователност) биха могли да се прибавят и други, някои дори да се извадят; структурата на романа съвсем естествено би могла да включи в себе си и други или да изостави някои от героите, което няма да разруши особената ѝ организираност. Това щеше да бъде значителен недостатък, ако целта на Хъксли беше да напише истински роман, в който събитията и героите да бъдат включени в гравитационното поле на единна и споряваща мотивираност.

За постигането на целта обаче, която си е поставил, Хъксли не се нуждае от спазване на утвърдения художествен ред. Липсва единна мотивираща гледна точка, съществуват отделни, чисто хронологично подредени и самостоятелни епизоди, които, макар да илюстрират няколко обединяващи ги идеи, могат да се четат и тълкуват сами за себе си, нямат връзка помежду си. Всичко това отдалечава „Имението Кроум" от съществуващата представа за художествена литература. Идеята за прекъснатост на всички връзки в атомизираната действителност определя структурата на романа. „Имението Кроум"

Литература, общество, идеи. София, 1986

е нещо крайно особено — мести се по границата на художествената литература и е по-скоро трактат по история на идеите, но в тяхната удобна за наблюдение човешка оформеност. Ето защо понятието за художественост, изработено в XX в. и организирано от идеята за съществуването на един цялостен свят, е ненужно за Хъксли. Първият му роман и наскоро последвалите го могат да бъдат наречени художествена историография на идеи.

Може да се твърди, че Хъксли не е истински разказвач, че е неспособен да ни внуши чрез различни човешки съдби, поставени в определени взаимоотношения, общия си възглед за човека и че „Именето Кроум" е скучна, нехудожествена и дори антихудожествена книга. Изглежда Хъксли е неспособен да фабулира, което поражда характерната за романа умозрителност и тезисност. Дори това да е вярно, то все пак не обяснява индивидуалните особености на романа „Именето Кроум", защото движението към интелектуалност при Хъксли не само отразява обща и характерна черта на европейската проза в XX в., но в анализирания роман е свързано и с напълно съзнателен отказ да се забавлява читателят чрез разказ. И чрез отделните герои, и чрез цялостната си организация нехудожествената, „историографска" повествувателност вътрешно дискутира проблема за същността на художествената литература, за това, дали тя е необходима такава, каквато я намира, съмнява се в нейната функционална значимост за съвременния свят. Самата структура на романа вече предлага друг и по-различен начин за оценяване на съвременния човек и на обществото, в което той живее, в сравнение с традиционната, характерна за XIX в. романова структура.

Тъй като става дума за художествена историография, трябва да се запитаме какво е съотношението между факт и измислица в романа? Хъксли не се стреми да придаде достоверност на художествената измислица. Той преобръща нещата — преобразява измисленото в нехудожествена достоверност, която всъщност е скрито недоверие във възможностите на художествената литература, движение от символност към знаковост, от обобщаващ многозначен смисъл към еднозначно вярна документалност, която означава единствено самата себе си. Тази документална реалистичност в „Кроум" поражда безусловността в изображението на героите. Особеното в „Именето Кроум" е, че става дума не за документалност на факти, а на идеи, чието разнообразие се следи в поведението на героите. Героите на романа са повече тези, отколкото живи хора и затова възможността им за промяна и вътрешно движение е минимална. Те предоставят на Хъксли онова необходимо пространство, в което идеите и изобщо знанието могат да се изпробват като поведение и начин на живот.

От романа диалог в „Именето Кроум" е останала само рамката, защото макар че героите разговарят през цялото време и непрекъснато обсъждат това, което ги занимава, разговор в смисъл на нещо общо, което обединява двама души, като преминава през тях, без да принадлежи на никого поотделно, няма. „Успоредните прави се пресичат само в безкрайността — мисли Денис, докато разговаря с глухата Джени. До второ пришествие могат да си приказват така:

той — за магията на съня, която прогонва грижите, тя — за метеорология. Могат ли изобщо хората да установят контакт помежду си? Всички сме успоредни прави. Джени е само малко по-успоредна от другите."[1]

Убедени в своята значителност, героите на романа не желаят дори временно да се отделят от себе си, да се изпробват в друго, различно от постоянното им и свойствено състояние и да приемат друга роля. Ако им се случи, то е пародия — мистър Скоугън, който на панаира в Кроум в ролята на магьосницата Сезострис предсказва бъдещето. Затворени и вътрешно неподвижни, те говорят само за себе си, безразлични към другите, към въздействието на своите думи и към начина, по който се възприемат думите им. Определените, твърди очертания, в които героите съществуват през цялото време, ги правят не само неспособни да се видят отстрани, но ги принуждават да схващат и оценяват своето поведение винаги със скучна сериозност. От казаното следва тяхната монологичност. Тази монологичност е резултат на общата им тезисност, защото героите на романа са съпоставени и изразени идеи, които обаче не са в състояние да се свързват и да преминават в други идеи, между тях не е възможен качествен обмен — по-скоро те само се допират една в друга. Хората в Кроум не са приятели или близки, те са просто познати.

Случайно ли е това, че героите, включени в жанровата конструкция на романа диалог, не разказват никакви истории — нито истински, нито измислени? На мястото на веселите, тъжни и смешни истории са дошли скучните монолози-размишления на мистър Скоугън, които напомнят на части от обемист, но лишен от цялостна ръководна идея трактат. Чрез историите разказвачът се свързва със света — тълкува го, включва се в него и разкривайки се опосредствувано, той е трудно определим, защото се разтваря, става друг, приема различни лица. В този смисъл той е незавършен, но и цялостен, като постига и двете неща в самото разказване. Ето защо разказвачът на истории, този, който смесва неуловимо измислено и достоверно, има символно присъствие в света. За героите на „Имението Кроум" подобно символно съществуване, подобно превъзмогване на личните рамки е немислимо.

Между имението и външния свят няма отношения, светът остава извън пределите на имението. В самото начало на романа току-що пристигналият Денис не може да разкаже нищо от напълно готовите и подредени в главата му забавни клюки из живота на лондонското общество, защото Лондон макар и близо, макар и добре познат на всички, е друг, външен свят спрямо „затворения" Кроум. Но и светът вътре в пределите на имението — изкуствен и дестилиран, се разпада на собствения свят на всеки герой, който е дотолкова затворен и отделен, че изключва всички останали[2].

---

[1] О. Хъксли. Имението Кроум. С., 1980, с. 26. Всички цитати са по българското издание на романа. Преводът е дело на Мариана Коракова.

[2] Особено сполучлива е корицата на българското издание — градина-лабиринт, в която всички се виждат, но не могат и не желаят да се срещнат.

Внушението за разпадналата се цялост владее всички пластове на романа — човекът е отделен от другите хора, отчужден от самия себе си, разумното е разделено от чувственото, човекът се е отдалечил от природата. Проблемите за отношението на човека към природата, за социалното и биологичното, за различните типове знания интересува Хъксли през целия му живот. Заставайки последователно на гледните точки на героите на романа, на представяните от тях различни по същността си знания, Хъксли непрекъснато доказва една и съща идея — трагичната неспособност да се осъществи не само хармония, но дори и равновесие между човека и природата. Знанието е преграда, която разделя човека от природата, прави я неразбираема; нещо повече — то го отделя от другия човек, от самия него и вместо да помага, то пречи. Знанието, потънало в субективност, има едва ли не чисто психологическа функция — да обяснява не толкова света, колкото личните впечатления, представящи се за света.

Натрупването на огромни знания, както е при мистър Скоугън и Денис, не са изход. Те се превръщат в безжизнен интелектуализъм, чийто смисъл е в самата интелектуалност, без отношение към нещо друго извън нея. „Книги — казва Денис, — книги. Човек чете толкова много, а вижда толкова малко хора и такава малка част от света. Велики, дебели книги за вселената, за духа, за етиката. Нямаш представа колко много книги има на този свят. Трябва да съм прочел поне двайсет-трийсет тона през последните пет години. Двайсет тона умозаключения."[3] И по-нататък: „Животът, фактите, нещата изобщо са ужасно сложни, а дори и най-трудните идеи са измамливо прости. В света на идеите всичко е ясно. В живота всичко е тъмно и заплетено."[4] По друг повод дори мистър Скоугън има причина да каже: „И все пак аз лично бих се радвал, ако в този научен ентусиазъм имаше малко примес от жизнерадостния дух на Рабле и Чосър."[5] Единственото място, на което Денис се чувствува напълно сигурен и спокоен е построената през XVIII в. библиотека, така както Хенри Уимбъш се чувствува напълно защитен от хората сред мъртвите сенки на миналото. „На мен ми дай миналото. То не се променя; стои си написано черно на бяло и човек може да го опознае чрез книгите по всички правила на удобството и приличието, и най-вече, усамотен в стаята си. Само с четене научих много за Чезаре Борджиа, за свети Франциск, за д-р Джонсън; за няколко седмици се запознах изцяло с тези интересни личности и си спестих скучното и отвратително лично познанство, което щеше да е неизбежно, ако те бяха живи."[6] Панаирът в Кроум го измъчва със своя шум и пъстро, жизнено веселие: „Ако всички тези хора бяха мъртви — продължи Хенри Уимбъш — този празник щеше да е безкрайно приятен. Нищо не би било по-забавно от това да четеш в някоя добре написана книга за градинско увеселение, което се е състояло преди един век."[7]

---

[3] О. Хъксли. Цит. съч., с. 30.
[4] Пак там.
[5] Пак там, с. 117.
[6] Пак там, с. 224.
[7] Пак там, 225 — 226.

Но още по-малко изходът може да се намери в поведението на Ана, за която смисълът на живота е в самата жизненост, в това нещата да се приемат естествено, според случая, като се наслаждаваш на приятните и избягваш неприятните. Окултното знание на Барбикю-Смит и на неговата последователка Присила Уимбъш, както и учеността на Мери са изобразени като карикатурни подобия на знания. Крайно песимистичният тон, подкрепян от сатиричното изображение, представя героите на романа като безплодни, лишени от творческа сила хора. Знанието им е не само безплодно, то е и несъсредоточено. Лишено от център и организираност, то е знание за отделни, несвързани помежду си факти и идеи. Най-отчетливо и пародийно е представено това състояние на разпиляност у Айвър, който се появява в няколко епизода в романа. „Имаше необикновено много и най-различни таланти. Пееше с много приятен, макар и нешколуван глас и с изумителна виртуозност композираше на пиано бързи и шумни импровизации. Без да бъде професионалист, беше добър медиум и телепат и имаше непосредствени знания за отвъдния свят. Пишеше с необикновена лекота римувани стихове. Рисуваше ефектни символични картини и макар рисунъкът им понякога да не бе напълно издържан, цветовете им винаги пламтяха като фойерверки. Играеше превъзходно в любителски театрални представления и когато му се отдадеше случай, проявяваше блестящи готварски способности. И той, подобно на Шекспир, знаеше малко латински и още по-малко гръцки."[8]

Съпоставени, гледните точки на героите издават и значителни ценностни различия. Несъмнено Гомбо, Денис и мистър Скоугън са по-дълбоки от Барбикю-Смит и Айвър, което е и композиционно подчертано чрез нееднакво отделеното им място в романа. Поставено е обаче под съмнение не определен вид знание, а самата същност на знанието, възможността да се живее с него.

За Олдъс Хъксли човекът е „маймуна, която се е научила да говори" и в това е неговото трагично вътрешно раздвоение. У героите на романа често са съединени висок интелект и животински образ. „Външността на мистър Скоугън напомняше изчезналите летящи гущери, живели през терциера. Носът му беше същинска човка, а тъмните му очи бяха блестящи и живи като на червеношийка. У него обаче нямаше нищо нежно, благо или меко. Кожата на сбръчканото мургаво лице беше суха и се белеше на люспи, а ръцете му бяха като крака на крокодил. Движенията му приличаха на движения на гущер — смайващо резки и бързи, истински часовников механизъм."[9] Още по-добре илюстрират същата идея танцуващите Ана и Гомбо, които наподобяват звяр с два гърба и четири крака. Сякаш са били едно същество, разделило се в човешката история и обречено на изолация. Идеята за обречената разкъсаност на разум и природа у човека се повтаря почти натрапчиво в романа — присъствието на едното изключва другото. В това е връзката между образа на танцуващите Ана и Гом-

---

[8] Пак там, с. 125.
[9] Пак там, 19 — 20.

бо и портрета на Ана, който Гомбо рисува като съчетание на телесно великолепие с бездушно и апатично лице на кукла. Докато самият Гомбо би могъл да фигурира в някоя гравюра като прототип на Хомо сапиенс. В алегоричните образи на мистър Скоугън, Ана и Гомбо можем да открием схващането на Хъксли за човека.

На пръв поглед смисълът на романа може да се открие в изкуството на Гомбо. Изоставил кубизма, Гомбо е преминал към по-реалистичен рисунък, но дисциплината, на която го е научил кубизмът, го предпазва да не изпада в прекалено обожание на природата. „Той заимствуваше от природата нейните богати и сложни форми, но винаги се стремеше да ги обедини в едно цяло, което да носи вълнуващата простота и логика на една идея; стремеше се да съчетае краен реализъм с крайна простота. Пред погледа му непрекъснато се редяха грандиозните постижения на Караваджо: форми на пулсираща, жива реалност изплуваха от мрака и се нареждаха в композиции, лъчезарно прости и логични като математическа идея... Знаел е тайната този хитър негодник, знаел я е! Сега Гомбо я търсеше, търсеше я с жар. Да, би излязло нещо знаменито, само да може да открие тайната!"[10]

Живописта на Гомбо обаче едва ли може да служи за опора в този свят от парчета, защото ѝ липсват цялостност и въздейственост. Картините на Гомбо са незавършени — макар да работи над тях с ожесточение, не успява да постигне онова ново нещо, което би имало страхотно въздействие, стига само да го улови. Последната му картина изобразява огромен кон, застинал с вдигнати копита, миг преди да стъпче падналия под краката му човек. Картината наистина напомня с композицията си, с драматичното съчетаване на светлина и сянка платната на Караваджо, но идеята, която я организира, е съвсем различна. В картината е въплътена смъртната враждебност на природата към човека.

Нито веднъж картините на Гомбо не са обсъждани. Едва ли може да се смята, че мистър Скоугън и Денис наистина се интересуват от тях, когато отиват в хамбара, където Гомбо рисува Ана. Картините са само повод за поредния сциентистки монолог на мистър Скоугън: „... Нима всички философии и религии не са само едно метро на духа, което хората са дълбали откак свят светува? В тези тесни тунели веднага познаваш, че всичко е дело на човека, пътуваш през тях удобно и безопасно и успяваш да забравиш, че около теб, под теб и над теб се простират невидими пространства земя, безкрайни и неизследвани. Да, на мен ми дай метрото и кубизма, дай ми идеи удобни и подредени, прости и завършени и ме запази от природата."[11] Мистър Скоугън престава да обръща внимание на картините миг след като ги е видял.

Докато Ана разглежда картините, Денис гледа Ана. Всъщност той е дошъл заради нея, а не за картините на Гомбо, когото ненавижда, смятайки, че Ана е влюбена в него. Пред наредените карти-

---

[10] Пак там, с. 85.
[11] Пак там, с. 186.

ни, на които не обръща внимание. Денис прави на Ана своето дълго стаявано любовно признание. Какво е отношението на другите герои на романа към картините на Гомбо и на самата Ана към портрета и е без значение, защото картините и техният замисъл се съотнасят с другите части на романа по начин, който е характерен за „Именията Кроум". Живописта на Гомбо не интересува в действителност никого, защото интересът е вече отношение, определено взаимодействие, което би влязло в противоречие с общата непроницаемост на елементите на романа. Епизодите в романа не се свързват нито сюжетно, нито като съдържание помежду си, срещите на хората в тях са резултат на случая — накратко връзката е от друг разред — отделните епизоди и елементи да илюстрират идеите, извикали за живот самия роман.

На изкуството не е отделено високо място и в сциентистките утопии на мистър Скоугън. Стиховете на Денис, неясни, изкуствени, лишени от жизнена сила, както и цялото му поведение, предизвикват съжаление и смях. В първата глава на романа Денис мисли, че трябва да състави специално за писатели речник от френски думи като: заобленост, издут, ненаситен, ухание, кожа, извратен, пълничък, свян, добродетел, сладострастен. Или пише стихове като:

> От тишина и мрак бездънен арка
> обгръща блясъка на Луна-парка.
> И Блекпул в тъмнината на нощта
> изсича гробница от шумна веселба[12].

Поне в този си вид литературата не е способна да се занимава резултатно с проблемите на съвременния човек. Целият роман изразява съмнение, че изкуството такова, каквото е показано, е в състояние да реши основните човешки проблеми. Налице е общо, проявено на различни равнища разпадане на вътрешните връзки — глухотата на Джени, отправените към никого монолози на мистър Скоугън и изключената комуникативност при картините на Гомбо имат общо обяснение.

В романа повествователното внимание се спира и върху местния свещеник — преподобния мистър Боудиъм. Той е най-сатирично изобразената фигура в романа, затова и идеите му са най-силно пародирани. В проповедите на англиканския свещеник намираме концепция за историята, която пародийно подкрепя и обяснява безвремието, в което съществуват хората от имението. Цялата атмосфера отрича промените, движението, развитието. Действително върху смисъла на току-що завършилата война се разсъждава, макар и абсурдно, само в проповедите, докато в имението не става дума за нея, ако изключим едно или две споменавания, които са направени мимоходом. За разлика от безгрижния живот, който цари в Кроум, мистър Боудиъм е загрижен за света, поради което пророкува свършека му. Апокалиптичните му видения основани на мистични числови схеми и алегории, превръщат историята в нещо предварително готово, в непрекъснато

---

12 Пак там, с. 10.

реализиране на вече предначертаното, което ще завърши с второто пришествие. Проповедите са екстатично предупреждение и заплаха към паството, патосът им е спирането на историята, устремена към крайната си цел, която ще настъпи всеки миг и ще донесе мечтаното спокойствие и неподвижност, като заличи разликата между минало, сегашно и бъдеще.

Ликвидирането на историята в проповедите на мистър Боудиъм е оценено като безсмислие, което се открива не само в безплодната му дейност, но и в разсъжденията му за хората, които непременно ще загинат под тежестта на греховете си. Безсмислието е особено отчетливо проявено във вътрешната постройка на проповедите — в кухата им реторика и в мисловния им примитивизъм.

На така описаните особености на повествуването се противопоставя вътре в самия роман друг тип повествование, наречено „Историята на Кроум". Това са няколко вмъкнати разказа, които поне на пръв поглед нямат ясна връзка с останалата част от романа. Трудно е да се повярва, че сегашният собственик на имението — безцветният и скучен Хенри Уимбъш, лицето на когото дотолкова се слива с неразделното му сиво бомбе, че е почти неотделимо от него, може да напише „Историята на Кроум". В случая сър Хенри е само повод, за да се прояви авторовата гледна точка в произведението, защото размишленията на сър Хенри за миналото са обикновено скучно изреждане на факти. Сър Хенри не е тълкувател на миналото, той е негов хронист. Нито литературните достойнства на историята, нито осъзнатата концепция за миналото, която я поражда, са качества, които могат да се открият в собствения му израз. Ето защо нямаме основание да смятаме, че той е единственият герой на романа, който не попада в общата схема и съществува двойнствено — като лично присъствие и посредством историята на имението.

В определен смисъл разказите наистина са история — няколко хронологично подредени и вътрешно самостоятелно съществуващи епизода, съсредоточени около възникването и развитието на един род — около собствениците на имението Кроум. Обединява ги идеята за прекъснатата връзка между човека и природата, за изолираността на човека в създадената от самия него идейна рамка. „Историята на Кроум" проследява въздействието на основни идеи през XVII — XVIII в. върху поведението на човека. Основните идеологически положения същевременно са оценени чрез алегорично представящите ги характери. Изкуственият свят, който прадедите на сър Хенри си създават, е по правило брутално разрушаван, което предизвиква преки аналогии със сегашната затворена и идилична атмосфера в Кроум. Героите на романа обаче не изглеждат разтревожени, защото не виждат връзката между себе си и миналите събития. Причината можем да потърсим в безсъбитийното и почти извънвременно съществуване на хората в Кроум.

„Историята на Кроум" е история на характери-идеи, тя е художествена като израз, частите ѝ са литературни произведения, които могат да се четат самостоятелно, без да се свързват непременно с идейната теза, която преминава през тях. При това идеята е долови-

ма само в общия план на цялото[13]. Дори ако отнемем някой от основните разкази, съставящи историята на имението, тя пак ще остане история, защото съвсем ясно е, че сър Хенри и без това не чете цялото съчинение, а избира откъси от него. Като съществува двойнствено — като литература и история, „Историята на Кроум" се противопоставя с условността на своето изображение на останалата част от романа. На това, което можем да наречем художествена литература в собствен смисъл на думата се придава историческа конкретност и достоверност. За О. Хъксли това е една възможност да се преодолеят недостатъците на определен тип художествена литература, за да не се превърне литературата в безпроблемно забавление.

Една от основните характеристики на „Имението Кроум" е липсата на сюжет. Романът преднамерено е лишен от занимателност, която може да бъде носена и от сюжета. Дори когато се разказва занимателно и сюжетно, разказите са наречени история, с което им е отречено условно, функционално съществуване и ударението е поставено върху тяхната достоверност. Отказът от сюжет, който да организира случките в определена събитийна последователност, е същевременно възможност да се изключи развлекателността и да се пренасити романът с проблеми. „Имението Кроум" наистина е претоварен с проблеми, които не са изразени по художествен начин и не са поверени на разгръщането на сюжета.

Сюжетът обаче не е равен непременно на развлекателност; той е свързан и с проблемите за движението и промяната и може да организира елементите на литературното произведение в цялост, с което става носител на определен смисъл. Ето защо отказът от сюжет, който да мотивира развитието на повествуването, е довел до разпадане: формално в синтагматиката на текста, съдържателно — различните гледни точки, идеи и проблеми нямат обобщител, който да ги споява в нещо единно. На никоя от гледните точки на героите не достига такава степен на общност, която да ѝ позволи да обедини и да свърже всички останали. Повествуването лесно се плъзга от една гледна точка — истина, към друга; разгръща всяка една от тях по протежението на романа, като същевременно ги пародира, довеждайки ги до карикатура. Задължението на автора сякаш е само да опише и оцени поведенията — истини на своите герои, без да ги сведе към единна основа. Общата оценка е скептична, без собствена конструктивна позиция — на Хъксли просто му липсва перспективна гледна точка. С това че не се съгласява с нито един от героите на своя роман и че запазва през цялото време сатиричния тон на изложението, той не прави по-ясна собствената си позиция. Тъй като не може да застане над различните истини, Хъксли с еднаква лекота се настанява във всички гледни точки и със същата лекота ги напуска. Тази флуидност на автора противостои рязко на вътрешната неподвижност на героите, с което се очертават полюси без преход.

Защо все пак разказите са назовани истории, защо характерите са по-скоро илюстрации на идеи, отколкото живи хора, а повеству-

---

13 Епизодът за сър Херкулес е публикуван и като отделен разказ.

ването клони да се превърне от художествена литература в история на идеи? Основната причина изглежда е предварителната оценка за човека, която е вложена в романа и която той трябва само да подтвърди. Предварителните идеи на автора оформят литературния материал, а не произлизат от него. Във взаимното движение между готови идеи и литературен материал литературата се подчинява на външната идея. Този, пък и последвалите го наскоро романи на писателя, едва ли могат да бъдат прочетени по много начини. Те и не поставят това условие за своето разбиране; точно обратното — разчитат да се разпознаят определени идеи за света и човека, които се носят от особения тип литературен текст, създаван от Олдъс Хъксли. Търсена е една почти директна оценъчност, чието сатирично въздействие не би могло да се постигне по друг начин.

Романът на Хъксли е оценка на социално еднородна група хора, на литературата и изкуството, на човешкото знание, на религията, на исторически типове литературно поведение. За изучаването на Хъксли „Имението Кроум" е удобен отправен пункт, защото в него „виждаме в зачатък онова, което по-нататък ще се разгърне поотделно, в самостоятелни романи".

ЛИТЕРАТУРА

Aldous Huxley. A Collection of Critical Essays. New Jersey, Edited by Robert E. Kuehn, 1974.

Kuehn, R. E. Introduction to A. Huxley. — In: A Collection of Critical Essays.

Hoffmann, Fr. J. Aldous Huxley and the Novel of Ideas. — In: Aldous Huxley. A Collection of Critical Essays.

Marovitz, S. E. Aldous Huxley's Intellectual Zoo. — In: Aldous Huxley. A Collection of Critical Essays.

Meckier, J. The Counterpoint of Flight: Huxley's Early Novels. — In: Aldous Huxley. A Collection of Critical Essays.

Firchow, P. The Music of Humanity: Point Counter Point. — In: Aldous Huxley. A Collection of Critical Essays.

Greenblatt, St. J. Three Modern Satirists: Waugh, Orwell and Huxley, New Haven and London, Yale Univ. Press, 1974, 7th ed.

Атанасова, Т. Олдъс Хъксли. — В: Съвременни английски писатели. С., 1965.

Божилова, Ж. За автора и неговото творчество, послеслов. — В: О. Хъксли. Имението Кроум. С., 1980.

Бойка Цигова

ЗА ЯПОНСКАТА ТРИСТИШНА ПОЕЗИЯ *ХАЙКУ*

Всеки разговор за японската поезия неминуемо започва с поетичната антология от VIII в. „Маньошю". Интересно е не само името на тази книга — „Сборник от много хиляди листа" (листа от дървета или цветя). Със създаването на този пръв по рода си сборник от народни песни и стихове от древни поети се оформят нови канони. „Маньошю" определя цялото следващо развитие на класическата японска поезия.

Към края на VIII в. в Япония настъпва нова епоха. Столица става Хейан[1] (дн. гр. Киото). Влиянието на „Маньошю" не отслабва въпреки господството на поезията, създавана предимно на китайски език. Създателите на антологията смело и остро противопоставят националната японска поезия на китайската.

Създаденият през IX в. Комитет на поетите, възглавяван от Ки-но Цураюки — една от най-крупните фигури в японската литература, издава нова поетична антология „Кокиншю" или „Кокинвакашю" (Сборник от стари и нови песни от Ямато[2]) — 905 г. Предговорът към тази антология е и първата сериозна литературнокритична изява в Япония. В нея се разглежда и анализира смисълът на японската поезия, нейната история и значение за културното развитие на страната. Извършва се съзнателно разграничаване на поезията и по теми, и по форми — господствува вече предимно петстишието „танка". Изчезват подробните описания на природни явления, имена на местности и т. н. Често използуваните в „Маньошю" „сезонни думи" — пролетна омара, планини, славейче, снежен покров, роса, скреж и т. н., стават основа за нов, поетичен език. Засилва се значението им, в тях се влагат вече много повече чувства и нюанси. Поезията на „Кокиншю" е поезия на едва доловимите преходи, на задълбочените психологически структури и символи.

В края на XIII в. в Япония се установява властта на военното съсловие — самурайството. Столица става град Камакура. Развитото средновековие в Япония се характеризира с многобройни и кръвопролитни войни за земя и власт между отделните феодални родове. Ето защо и обликът на литературата от това време съответствува на дадената историческа епоха. На власт е героичният епос — или

---

1 Хейан — епоха от историята на Япония (X — XII в.).
2 Ямато — название на Япония в древността.

военно-феодалните епопеи, наречени *гунки* (записки за военни сражения): „Хоген моногатари", „Тайра моногатари", „Хейке моногатари", „Хейджи моногатари", „Тайхейки" и др. Въпреки че по същество това са повествувателни произведения, тяхната проза звучи строго ритмично, тържествено и величествено. В оригинал те се четат като стихотворения, тъй като в основата на ритмиката са традиционните за японската класическа поезия пет- и седемсричкови стихове. Наред с това характерни за сказанията са и преките обръщения към читателя (или слушателя), което приближава феодалния епос към устните сказания.

Японската поезия достига нови върхове в драмите, създавани за старинния национален театър *Но* през XIV в. Пиесите на театъра, наречени *йокъоку*, са първите в Япония пиеси, създадени като самостоятелни литературни произведения. Те са лирически драми. „Йокъоку" означава пиеси за песенно изпълнение. Текстът се изпълнява от актьори и хор и е наситен със стихове на известни поети от миналото. Авторите на пиесите използуват богатството на японската класическа поезия, свързвайки умело отделни стихотворения в едно цяло. Те сякаш ги „нанизвали" едно след друго. Съществувал даже специален термин „цугихаги" — едно „нанизване" като специфичен литературно-поетичен жанр.

Преди да се обособи като отделна поетична форма *хайку* е само елемент от композицията на верижните стихотворения *ренга*, появили се през епохата Муромачи (1334 — 1567). От гледна точка на метриката ренга се състои от множество петстишия *танка*. Интересен е обаче композиционният принцип в ренга: при създаването на тези стихотворения могат да участвуват много автори. Първият написва тристишие, с което поставя основната тема. Вторият автор прибавя към него двустишие — *агеку*, което трябва да е свързано и да допълва тематично началното тристишие — *хокку*. Едновременно с това *агеку* поставя и нова тема, във връзка с която друг автор ще добави свое ново тристишие, или, с други думи, ще започне „да нанизва" нова *танка*, чиито начални стихове (хокку) ще са свързани тематично с последните два стиха от предидущата.

През XVI в., откъснало се от „веригите" на ренга, тристишието хокку се обособява в отделен, самостоятелен поетичен жанр, който е наречен *хайку*.

Силно влияние върху японската култура по това време оказва будисткото учение на сектата Дзен. През XVII — XVIII в. японският феодализъм е в последната фаза на своето развитие. Династията Токугава (1603 — 1868) обединява страната, преживяла кървави междуособици и въвежда строг държавен ред. Освен дворянско-самурайското съсловие, което е все още на върха на йерархическата стълба, все по-силна обществена роля има съсловието на едрите и дребни търговци и занаятчии. Поезията хайку е новаторско изкуство, тясно свързано с традициите и бита на широките народни маси.

Тъй като фактически тристишието произхожда от класическата форма на японската поезия — петстишието, т. е. танка, най-ранните хокку са носели изцяло характера на „възвишена" традиционна поезия.

Поезията хайку много бързо придобива самостоятелност. Освен на историческата необходимост от появата на една близка на народа поезия, това се дължи отчасти и на тематичната завършеност на тристишието.

В началото произведенията от новия жанр хайку са били възприемани като поезия на гротеската, като леки развлекателни стихове, дори като вулгаризирани ренга и били наричани „поезия *хайкай*". Наистина много поети, въодушевени от възможностите за краткостта и лекотата на поетичната изява, която новият жанр им предлагал, започват да създават тристишия с хумористично съдържание, с опростен, общодостъпен стил. Такива са поетите Шокадо (1584 — 1639) и Рюхо (1599 — 1669).

През XVII в., след опустошителните феодални междуособици, в страната настъпва мир. С появата на новия поетичен хумористичен жанр хайкай японската поезия за пръв път след „Маньошю" се превръща във всенародна и общодостъпна поезия.

Хайку се появява в края на военно-феодалния строй, но своята пълноценна изява достига през XVII — XVIII в. — период, оценен като „златен век" в историята на японската култура. Хайкай отразява най-непосредствено поетичния дух на широките народни слоеве и се утвърждава в литературния живот на тогавашна Япония като новаторско творчество и своеобразно отрицание на официалната феодална литература. Роден като поетична изява с широка народна основа, жанрът хайку се утвърждава бързо и трайно в японската литература.

В историята на този вид японска поезия се очертават няколко етапа, всеки един от които има свои ярки представители, свои школи. Както вече споменахме, структурата хокку (начални стихове) се „откъсва" от „веригите" на ренга и се обособява в началото като нов хумористичен поетичен жанр — хайкай. Първият етап от неговото развитие е свързан с имената на поетите Аракида Моритаке (1472 — 1549) и Ямадзаки Сокан (1458 — 1546) — автор на многобройни хумористични ренга. Сокан „нижел" своите остроумни, весели стихчета на високо професионално равнище. Във връзка с това известният учен изследовател Доналд Кин подчертава, че „в Япония винаги е съществувала тенденция за туширане или цялостно замаскирване на грубия и вулгарен хумор. Дори средновековният театрален фарс „кьоген" — този най-простонароден жанр в японската литература, сравнен с европейския средновековен фарс, е далеч по-деликатен от своята западна аналогия"[3].

Моритаке и Сокан се стремели да вдъхнат нов живот във веселите хайкай-ренга, да ги приближат по дух и форма до възприятията на народа. С името на Сокан е свързана първата отпечатана в Япония антология на поезия хайкай, наречена „ину-но цукубашю" (Кучешко събрание от нанизвани строфи). Въпреки че се появило сто години по-рано в множество ръкописни варианти, произведението се издава едва през 20-те години на XVII в. На пръв поглед стихосбирката из-

---

[3] Д. К и н. Японская литература XII — XIX столетий. М., 1978, с. 15.

глежда доста лекомислена, но нейните достойнства и художествена стойност са признати още през онази отдалечена епоха.

В стихосбирката има и доста груби за ухото на японския читател и слушател стихчета, но и Сокан, както и други майстори на словото, е принадлежал на своята епоха, когато недодяланите феодали са се забавлявали с грубия хумор на майсторите на ренга. И въпреки това изключително показателни са думите на Доналд Кин: „Ямадзаки Сокан, без съмнение би останал доволен, ако можеше да разбере, че колекцията му от каламбури и остри шеги е повод за размисъл на много солидни учени литературоведи и ги е заставила да започнат внимателно изследване на старинните документи."[4]

Следващият етап от историята на поезията хайку е свързан с името и творчеството на Мацунага Тейтоку (1571 — 1653).

В многобройните си трудове академик Н. И. Конрад неднократно подчертава, че хокку „е една от най-трудните за разбиране японски стихотворни форми и за да бъде тя поне малко разбрана, трябва да се направи обзор на всички предшествуващи форми на японска поезия и особено на тези, които са подготвяли създаването на хокку"[5]. Тейтоку е един от най-значителните (хайку) поети, творил преди Башьо. Той произхожда от самурайско семейство, но още от ранна възраст получава солидно литературно образование. Преди да се отдаде на творчество Тейтоку подробно изучава поезията *вака* и ренга под ръководството на много известни по това време учители и най-вече от Хосокава Юсай (1534 — 1610). На поезия той се учи от баща си Мацунага Ейшю — професионален поет на ренга. Самият Тейтоку посвещава творческите си усилия главно върху произведения в стил вака и ренга и не обръща първоначално особено сериозно внимание на жанра хайкай, на който той гледал като на своеобразна основа за създаване на ренга и вака. Неговите ученици обаче проявяват голям ентусиазъм и активност за публикуването на много поетични сборници. По сведения на Кин[6] школата на Тейтоку е издала повече от 260 сборника със стихове хайкай. Най-известният, изглежда и най-популярен за своето време, е сборникът „Тенсуйшьо", бегли сведения за който имаме и днес. Постепенно школата „Тейтоку" се превръща не само в защитник, но и в съзидател на нови принципи и поетични закони в поезията хайкай. Оттук нататък жанрът започва свой самостоятелен и независим поетичен живот, напълно отделен от вака и ренга. Стихотворенията хокку от школата на Тейтоку са по-опростени, по-леки за възприемане и най-близко съответствували на епохата.

Тейтоку и неговите ученици последователи обръщат повече внимание на техническото оформяне на стихотворенията. Подсилва се ролята на „сезонните" думи (слънце, луна, кукувица, сняг, дъжд и др.). Изобщо вниманието се насочва към начина на използуване на поетичната лексика.

---

[4] Пак там.
[5] Н. Й. К о н р а д. Японская литература в образах и очерках. Л., 1927, с. 552.
[6] Д. К и н. Японская литература . . ., с. 24.

Въпреки че не оставя след себе си някакво значително поетично наследство, Тейтоку Мацунага става основоположник на все още новия за онова време жанр хайку.

След смъртта на Тейтоку Мацунага между някои от най-талантливите негови ученици започнала борба за приоритет в областта на поетичното поприще. Като резултат от тези борби възниква школата Данрин, чийто основател е Нишияма Соин (1604 — 1682).

Последователите на школата Данрин нарушават каноните на поезията, създадени от Тейтоку. Хайку стават по-натуралистични, по-отдалечени от вака. Интересен момент от развитието на жанра е, че на този етап създателите му започват да използуват езика на пиесите *йокьоку* от театъра *Но*. Като един от най-колоритните примери Д. Кин посочва стихотворението на Шигейори Мацуе (1602 — 1680):

ЯА ШИБАРАКУ — ХЕЙ, ПОЧАКАЙ ТИ!
ХАНА НИ ТАЙШИТЕ — КАМБАНИТЕ НЕ БИЙ — ВИЖ
КАНЕ ЦУКУ КОТО — САКУРА ЦЪФТИ!...

(Тези и останалите тристишия са превод на Б. Цигова—б. ред.)

Стихотворението се състои от три стиха с по шест срички във всеки. Това е едно съществено отстъпление от традициите, с които точно става известна школата Данрин. Текстът е свързан непосредствено с фрагмента от Но — пиесата „Миидера". Когато в хода на действието на пиесата побърканата героиня иска да бие камбаната в храма, свещеникът я възпира с думите: „Яа, шибараку, кьо джинох ми ни те кане о ба цуку дзо..." („Хей, почакай, какво правиш, луда жено! Защо камбаната да биеш искаш ти?"). Първите и последните думи от този диалог са били използувани в първия и третия стих на стихотворението; вторият стих съдържа намек за стихотворението на свещеника Ноин от „Шинкокиншю", в което разказва как цветовете на цъфналата сакура се посипват от звъна на храмова камбана[7]. Шигейори се обръща с молба към свещеника да не бие камбаната, за да не руши цъфтежа на дървото — символична форма на живота за всеки японец. Нещо повече, това хайку извиква във въображението и друга една картина: цветовете от дърветата около храма започват да окапват; спуска се здрачът, а на поета все още не му се ще да напусне това чудесно място.

Същият този поет — Шигейори, има и своя историческа заслуга към поезията хайкай, тъй като именно той успява да склони и убеди Соин да посвети творчеството си на жанра хайку. Подробности за житейския път на Соин, за приноса му в създаването на нов стил хайкай можем да намерим в книгата на Доналд Кин „Японская литература XVII — XIX столетий". Само ще отбележа, че Соин има твърде голяма заслуга за процъфтяването на школата Данрин, която, въпреки че не просъществувала особено дълго време, допринася за цялостното изграждане на зрялата поезия на великия поет Башьо.

---

7 Пак там, с. 30.

Преди появата на школата на Башьо много поети пишат в жанра хайку. Тяхното творчество изпълва т. нар. „преходен период". Това са поетите Такамаса, Цуненори, Сайкаку (1643—1693), Фуко (1619—1684), Райдзан (1654 — 1716), Саймаро (1654 — 1737), Дансуй (? — 1711), Гонсуй (1650 — 1722), Оницура (1660 — ?) и др. Всички те творят под влияние или на едната, или на другата поетична школа, но оставят сравнително малко на брой стихотворения с действително непреходна стойност.

Като по-крупни творчески фигури се очертават поетите Кониши Райдзан и Уеджима Оницура. Обединява ги стремежът към по-задълбочено преживяване, към по-просто и истинско разкриване на природната красота чрез съзерцание и пряко отразяване на нейната същина, без допълнителна намеса на чувствата и вълненията на собственото „Аз" на поета. Този възглед се превръща в естетически критерий на творчеството на Оницура, който го свързва с естетическия критерий *макото* — истина, искреност, честност. С други думи, основното кредо на тези поети е колкото се може по-естествено да се разкаже за природата, като по този начин най-ярко ще изпъкне нейната красота и неповторимост.

Простотата в поезията на Оницура обаче в никакъв случай не може да се разглежда само като прозаично отражение на действителността, като обикновен фотообраз на природна картина. Още при поетите, творили непосредствено преди появата на школата на Башьо, се чувствува влиянието на Дзен — будисткият критерий за красотата, за непреходността и величието на всеки миг от живота, за неразривното цяло на човешкото същество с природата:

МЭ ВА ЙОКО НИ	ОЧИ ЧОВЕШКИ — ХОРИЗОНТ,
ХАНА ВА ТАТЭ НИ	А ПЪК НОСЪТ — ПЛАНИНСКИ ВРЪХ,
ХАРУ НО ХАНА	КАКТО ЦВЕТЯТА В ПРОЛЕТТА.

За това тристишие Блайт предлага следния коментар: „Хоризонталът на очите и вертикалът на носа у човека са природна даденост. Те са самата природа. По същия начин цветята създават пролетта, а пролетта — цветята."[8]

Или друго едно стихотворение на Оницура:

УГУЙСУ Я	СЛАВЕЙ Е КАЦНАЛ
УМЭ НИ ТОМАРУ ВА	НА ЗЕЛЕНАТА КЛОНКА.
МУКАШИ КАРА	ГЛАС ОТ ДРЕВНОСТТА.

Като много други тристишия на Оницура и това може да бъде тълкувано по различен начин, но най-поетичният му смисъл е безсмъртието на живата природа — песента на птицата *угуису*, звучала през вековете и достигнала до нас от древността.

Поетът Оницура създава първите истински стихотворения в жанра хайку. Те са леки, мелодични и поетични. Великият Башьо

---

[8] R. H. Blyth. A history of haku. V. 1, Hokusciol, 1976, p. 99.

развива тази поезия, превръща я в несравнимо изкуство, с което Япония се слави и до днес.

През първите години на своето оформяне като бъдещ професионален поет Башьо бил под силното влияние на школата Теймон, която чрез поезията хайкай отхвърляла и осмивала класическите поетични форми. Този факт се е отразил особено силно върху стила на първата стихосбирка на Башьо. Използувани са доста жаргонни думи, дръзки и не особено сериозни фрази; личи една все още не съвсем зряла младежка амбиция. Този пръв литературен труд обаче има подчертан характер на протест срещу нарастващата тенденция за маниерничене в хайкай.

През 1672 г. Башьо се премества да живее в Едо (дн. Токио). Тук той най-усилено се стреми да си създаде име в столичния литературен свят. Стихотворенията, които той подарил на гробницата в Уено, били публикувани в Едо само година след неговото пристигане там. Този сборник нямал успех. Постепенно обаче името му започва да става известно в столицата, но едва след като той събира около себе си значителна група поети, обединили се в нова школа за поезия — Данрин. На тридесет и пет годишна възраст Башьо вече е утвърден независим и ненадминат майстор на поезията хайку. Той и многобройните му ученици и последователи започват да публикуват много нови, ползуващи се с огромен успех поетични трудове.

Според Н. И. Конрад терминът „хайку" би трябвало да се употребява в един определен смисъл, а именно като съвкупност на всички лирически жанрове от епохата Токугава[9]. Бих казала, че хайку е вид лирична японска поезия във форма на тристишие.

Тристишията, както и много други форми от японската поезия се характеризират със силабическо стихосложение. За хайку обаче е характерен строго определеният брой срички във всеки един от трите стиха, както и в тристишието като цяло. В първия стих сричките са пет, във втория — седем, а в третия — отново пет.

УТАГАУНА	НЕ СЕ СЪМНЯВАЙ —
УШИО-НО ХАНА МО	ПРОЛЕТ ДОШЛА Е В ЗАЛИВА,
УРА НО ХАРУ[10]	ВИЖ САМО ЦВЕТЯТА НА МОРСКИЯ ПРИЛИВ.

Общият брой на сричките във всяко тристишие е седемнадесет.

В статията си „Към въпроса за разпространението на стихотворната форма хайку в славянския свят" френският учен Р. Етиямбъл я разглежда като своеобразен моностих[11]. По този начин естествено той засилва още повече уникалността на тази поетична форма в света, но и исторически погледнато, и изхождайки от самата структура на хайку, твърдението, че то е моностих остава съвършено неоснователно.

---

[9] Н. И. Конрад. Японская литература. . ., с. 58.

[10] Башьо. Кушьо. Нихон котен бунгаку тайкей [Сборник поетични съчинения. Японска класическа литература. Т.45.]. Токио, 1971, с. 19.

[11] Сравнительное изучение литератур — сборник статей к 80-летию акад. М. П. Алексеева. М., 1976, 541 — 549.

За разлика от петстишията в хайку се използува интонацията на живата японска реч и разговорни фрази, които сближават човека с природата и красотата в живота. Според мнението на много съветски учени изследователи, като Н. И. Конрад, В. Н. Маркова, И. Л. Лвова, А. И. Мамонов, за японската поезия като цяло е несвойствена римата. Това се отнася и за хайку. Творецът на хайку не търси римата в речта. Естетичното в звуковите средства и асоциативните връзки в словесната поредица се изразяват чрез интонационния строеж на тристишието, което сякаш се изпява. Японската критика неведнъж е отбелязвала характера на интонацията в стиха. Хаттори Дохо, а също така и Тамоцу Хиросуе в книгата „Башьо. Пътешествия и критически бележки" (Токио, 1971) се спират подробно на явлението цезура в хайку, на съществуването на силна пауза, която разделя строфата на две части и „посочва смяната на изобразителните планове и прехода в сферата на асоциациите". Теорията на самия Башьо, потвърдена и доразвита от критика Дайсабуро Мацушита, се отнася за т.нар. „разрязваща дума" — *киреджи* (Д. Мацушита, „Киреджирон" — Теория за разрязващата дума). Мацушита тълкува киреджи като средство за отделяне на една фраза от друга, чрез което се оформя отделното изказване и отделният стих. Това явление хайку наследява от поезията танка.

Много характерна за звуковата организация на тристишията е употребата на много специфичните за японския език т. нар. ономато-поетични думи. Някои са словесен израз на звукови ефекти, каквито са: „тик-так", „бух", „цоп-цоп", „прас", „бум" и т. н., други — на светлинни явления като светкавицата, която не само проблясва „пика-пика". Или например думата „хира-хира" ни описва неуловимия с човешко ухо звук от веещото се ветрило, както е в стихотворението:

ХИРА̀ХИРА̀ ТО̀ АГУ̀РУ О̀ОГИ КУ̀МО НО̀ МИНЭ̀[12]

ВЕТРИЛОТО ТИХО СЕ ВЕЕ: ХИР А́ ХИР А́ ХИР А́... ОБЛАЧНИ ВЪРХАРИ.

Често Башьо употребява в творбите си звуци от обкръжаващата го действителност — песните на птиците, рева на различни животни, шума на гората, дъжда, падащия гръм и т. н.

Един от основните елементи на всяко тристишие е винаги присъствуващият фон на природата или по-точно самата природа като фон. Този фон се проявява или като определен сезон от годината (*ки*), или като някакво природно явление или състояние. Върху тази основна, може да се каже задължителна тъкан, се наслагват всички субективни мотиви в хайку. В тях има такова ограничено сплитане между обективното и субективното, че тристишието може да бъде характеризирано еднакво и като настроение, и като словесна рисунка. Душевното състояние на автора се изразява предметно, а рисунката сякаш сама преживява. В някои случаи настроението се предава с

---

[12] Башьо. Кушю. Т.45, с. 73, № 227.

третия стих, но преобладаващата част от тристишията се очертават като опредметено, зримо настроение. В нашата национална поезия такъв облик, но в четири стиха има неподражаемото творение на Ботев:

Настане вечер, месец изгрее,
звезди обсипят свода небесен.
Гора зашуми, вятър повее —
Балканът пее хайдушка песен

Оттук и голямата свобода на естетическото възприемане. Читателят или слушателят не само вниква в произведението, но и сам твори според личното си отношение към изобразяваното. Описаният предмет, събитие или явление дават простор на неговото въображение, улавят се най-разнообразни прояви, пораждат различни асоциации. В стихотворението:

КАРЕЁДА — НЍ НА ГОЛ КЛОН ГАРВАН
КАРАСУ̀-НО ТОМАРЍКЕРЍ КАЦНАЛ Е САМОТЕН.
А̀КИ-НО̀ КУРЀ ЕСЕНЕН СУМРАК.

поетът спира вниманието върху „кацнал е самотен" — израз, който, съчетан с думите „есенен сумрак", навява мисли за самота и старост, ала един млад читател например може да изживее и по друг начин картината в тристишието. Преживяването на поета става преживяване и на възприемащия, повод за някакво лично и неповторимо настроение. Именно тази свобода на съпреживяването търси творецът на хайку. Читателят е оставен свободно да акцентува върху различните елементи на описанието и да го тълкува според своето настроение. Хайку-поетът никога не натрапва своите чувства. Башьо смятал, че човек може да създаде хайку само тогава, когато се отърси от каквито и да било собствени емоционални преживявания и вълнения. Човек може да напише истинско хайку само когато се намира в състояние на озарение — *сатори*.

И тук, както и в цялата естетика на Башьо, ясно изпъква философското начало на Дзен. Един от основните десет постулата на Дзен гласи, че формите се раждат в пустотата. Когато някой се освободи от своите собствени умозаключения и съждения, от собствените си преживявания, той се приближава до своята първоначална природа и е *способен* да възприема правилно същността на нещата, *способен* да реагира най-точно и най-непринудено към света.

В един миг на съзерцание се ражда хайку. Така сътвореното тристишие не е нищо друго освен словесният облик на мига.

Да се постигне цялостно познание на структурата на естетическата система в поезията хайку е почти невъзможно. Цялата концепция за прекрасното чрез един творчески процес, насочен към постигане на сатори (озарението), е сложно вплетена в трите стиха на всяко едно хокку. Общувайки с тази поезия, ние се чувствуваме отлетели в друг, странен свят, където най-обикновените, естествени неща се превръщат в песен, в дух, в стил.

ЮКУ ХАРУ Я ПРОЛЕТТА ОТЛИТА,
ТОРИ НАКИ УО-НО ПЛАЧАТ ПТИЦИ, А И РИБИТЕ
МЕ ВА НАМИДА СЪС СЪЛЗИ НА ОЧИ СА [13]

Четейки хайку, нашето съзнание възприема прекрасното в неразделимо единство с нравствените закони, подсилени от будистката етика. Стремежът към разкриване на красотата води до самоусъвършенствуване.

Дзенската доктрина за пълното разтваряне на Аз-ът в пустотата на Вселената, залегнала в изкуството х а й к у, се реализира двупосочно: творец — читател.

Душата на поета е чиста и открита за обкръжаващия го свят. Той се чувства като част от природата, чиято съкровена същност свободно прониква в духовния му мир. Тази сложна, отворена система в сферата на духовното е израз на най-важния критерий в творческия процес за написване на хайку.

Другата страна — читателят, е сякаш малко ощетен. Това усещане се поражда от факта, че въпреки богатата й емоционалност, тази поезия не е пряко насочена към света на човешките чувства.

Дори нещо повече — докато целта на крайния продукт на всеки вид изкуство е да достави преди всичко естетическа наслада, то тристишната поезия хайку провокира предимно въображението, раздвижва и стимулира човешката мисъл. Читателят е разтревожен: Пред него е например стихотворението:

ФУРИКЕ Я СТАРО ЕЗЕРО —
КАВАДЗУ ТАБИКОМУ ЖАБА В ДЪЛБИНИТЕ МУ СЕ ГМУРНА:
МИДЗУ НО ОТО С „ЦАМБУР" ВОДАТА ПРОЗВУЧА.

Всички изследователи на тристишната поезия посочват това хайку като върховно достижение в словесното изкуство, като най-нагледен пример за това, как само с три стиха може да се даде израз на няколко основни принципа от цялата сложна и трудно разгадаема доктрина, каквато е Дзен. Дълбоко съзерцание сред тишина и неподвижност слива духа с природата, която крие толкова тайнства на исконна, девствена красота. Духът прониква в тази красота и в този миг се чува плясък на вода. Миг, който разрушава тишината, но не и пълната хармония, защото именно този миг е знакът на живота.

„В природата не съществува сигурност и непроменливост — гласи една от основните дзенски поуки — да приемем несигурността и да се обвържем с неизвестното, означава да се уповаваме на Вселената."

Вярата в несигурността и неизвестното допълва истината за преходността на човешкия живот и изобщо за всичко съществуващо. И хайку, наред с много други феномени на японското изкуство, ни приканва да гледаме на живота си като на безначален и безкраен низ от неповторими във времето и вечността мигове.

---

[13] М. Башьо-шю. Нихон котен бунгаку дзенсю. Т. 41. Токио, 1972, с. 102, № 142.

СЪДЪРЖАНИЕ

Симеон Хаджикосев — С устрема и дръзновението на младостта 5

ПРОБЛЕМИ НА СТАРАТА БЪЛГАРСКА И ВЪЗРОЖДЕНСКА ЛИТЕРАТУРА

Елена Томова — Жанрови особености на житията на Стефан Неман 7
Димитринка Димитрова — Темата на възникването на злото в старобългарската апокрифна литература 25
Сергей Райчинов — Житието на Никола Софийски в развитието на старобългарската литература 48
Анисава Милтенова — Към въпроса за сборниците със смесено съдържание като литературно явление през XV — XVII век 66
Трифон Банков — За книжовното дело на Висарион Дебърски 88
Румяна Дамянова — Някои характерни белези на писмовниците като явление 97
Катя Станева — Възрожденската литературна критика — документ за общественото усвояване на поезията 111
Лидия Михова — Пародийното в Славейковия „Нова мода календар" или началото на една жанрова трансформация 130
Наталия Гичева — Неизвестни връзки на Найден Геров с чуждестранни учени-слависти. Непубликувани писма из архива на Найден Геров 144

ПРОБЛЕМИ НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА СЛЕД ОСВОБОЖДЕНИЕТО

Вихрен Чернокожев — Многолик и единен в преображенията си. Бележки за Славейковата антология „На острова на блажените" 157
Александър Йорданов — Литературнокритическото творчество на Димо Кьорчев 168
Цветанка Атанасова — Отношението на българските символисти към родната литературна традиция 188
Мариана Тодорова — Поетичният свят на Александър Геров 208
Едвин Сугарев — Традицията, новаторството и младата българска поезия 225

ПРОБЛЕМИ НА ТЕОРИЯТА НА ЛИТЕРАТУРАТА И СРАВНИТЕЛНОТО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

Рая Кунчева — Стихът на Вазовата „Епопея на забравените" 247
Светла Гуляшка — Френски идейни влияния върху „Божествен размирник" на Стоян Михайловски 261
Ралица Маркова — Някои типологически паралели в творчеството на Йордан Йовков и Федерико Гарсия Лорка 274
Бисерка Рачева — „Водач на човешката душа" или „сантиментален естет". Особености в ранната рецепция на Херман Хесе в България. 297
Йонка Найденова — Унгарската художествена литература в оценката на българската литературна критика и история (1877 — 1944) 312
Александър Панов — За интимността, реториката и някои шаблони на критическото мислене 332
Ангел Ангелов — Между историята и литературата 339
Бойка Цигова — Японската поезия *хайку* 349

ЛИТЕРАТУРА, ОБЩЕСТВО, ИДЕИ

* * *

Редактор: *П. Атанасова*
Художник: *Г. Кънчева*
Худ. редактор: *В. Паунов*
Техн. редактор: *П. Илчев*
Коректор: *П. Станчева*

* * *

Изд. индекс 9867
Дадена за набор на 2.IX.1985 г.
Подписана за печат на 13.VI.1986 г.
Формат 700x1000/16 Тираж 600
Печатни коли 22,50 Изд. коли 29,16
УИК 26,61

Код 28 $\frac{9535372531}{5052\text{-}4\text{-}86}$

Цена 5,04 лв.

* * *

Печатница на Издателство на БАН
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев"
Поръчка № 2012