# Проблеми на сравнителното литературознание

П 4639

ΕΑΠ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

литур

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

*Институт за литература*

# Проблеми на сравнителното литературознание

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

*София · 1978*

ИЗДАТЕЛСТВО НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

II 4639

Б 3396/78

© Институт за литература
1978

c/o Jusautor, Sofia

ПРОВЕРКА
1979 г.

82 (05)



Българска академия на науките · Институт за литература
ПРОБЛЕМИ НА СРАВНИТЕЛНОТО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ
*София . 1978*

# Основи на общото и сравнително литературознание

*Емил Георгиев*

## I

Разгръщането на сравнителното литературознание през последното десетилетие у нас, в СССР и в другите социалистически страни като важна литературоведска дисциплина налага да огледаме неговото състояние, да определим ясно неговите задачи, да изложим неговата методология, да спрем поглед върху перспективите на неговото развитие. Все още като че ли не можем да заявим категорично, че сме създали марксическо сравнително литературознание. Това литературознание се нуждае както от своя теория, така и от конкретни разработки.

Марксическата наука признава значението и необходимостта от тая дисциплина. В 1957 г. АН на СССР публикува „програма“ за работа в областта на литературознанието, в която тя получи пълно признание.[1] Ето някои от съображенията, обосноваващи нейното широко разгръщане:

1. Сравнителното изучаване на литературата трябва да се смята условие за действително историческо изучаване на всяка отделна литература, както и на процеса на развитието на световната литература.

2. То има голямо политическо значение, разраснало се особено в наше време, когато идеята за мирно съществование придобива все по-широко разпространение и когато навсякъде крепнат единството и сплотеността на прогресивните сили в борбата за мир, демокрация и свобода на народите. Историята на световната литература, разглеждана под ъгъла на взаимовръзките и взаимодействието между националните литератури, дава благодарен материал, поддържащ идеята за дружба между народите и за международна солидарност на прогресивните сили от целия свят.

---

[1] АН СССР. Вопросы советской науки. Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур, 1957. Програмата бе съставена „от група специалисти“ „под ръководството“ на проф. И. И. Анисимов.

3. В основата на процеса на взаимовръзките и взаимодействието между литературите лежат общи закономерности на историческото развитие на народите при всичкото своеобразие на историческия път на всеки от тях. В развитието на взаимовръзките и взаимодействието между литературите имат голямо значение конкретните исторически връзки между народите.

4. Класиците на марксизма-ленинизма сочеха, че пролетариатът, създавайки социалистическата култура, се опира на най-добрите постижения на цялата човешка култура. Това предполага широко и задълбочено изучаване на световната култура, съставена от множество национални култури, съществуващи и взаимодействуващи в различните епохи от историята на човечеството. Самото формиране на марксизма върху основата на *френския* утопически социализъм, *английската* политическа икономия и *немската* философска мисъл свидетелствува за взаимодействието на различните идеологически явления, сложили се в различни национални условия.

Освен Академията на науките на СССР и други центрове за социалистическа наука набелязаха подобни програми. Ще посоча *„Принципите на сравнителното изучаване на литературите“*, с които излезе в 1968 г. Институтът за световна литература и езици на Словашката академия на науките.[2] Тук се излагат тезиси, които според съставителите могат да послужат като отправен пункт за преодоляване „кризисните моменти“ в развитието на сравнителното литературознание (на „литературната компаративистика“) и за по-нататъшното задълбочаване и развитие на сравнителните студии.

Както програмата на АН на СССР за изучаване на литературните взаимовръзки и взаимодействие, така и тая на Института за световна литература и езици на Словашката АН се появиха, защото сравнителното литературознание изживяваше криза. Може да се каже, че като научна дисциплина то бе в немилост в нашите среди. Култивираше се главно в западните страни. Въпреки неговата популярност обаче работата в областта му будеше „безпокойство“. За това свидетелствува известният френски литературовед Ж.-М. Каре, който писа още в 1951 г.: „Сравнителната литература (така френските компаративисти наричат сравнителното литературознание) се радва понастоящем във Франция на една слава колкото насърчителна, толкова и обезпокояваща. Повече от 200 дипломни работи са зарегистрирани в Сорбоната от Освобождението“ (т. е за около 5 години).[3]

Кризата на сравнителното литературознание се дължеше на онова състояние, в което се намираше дотогавашният компаративизъм. Той бе взел една насока, която не водеше към действителни научни резултати, към значителни научни постижения.

В центъра му стоеше и още стои в компаративизма на Запад издирването на влияния и заемки. Покойният чехословашки литературовед Фр. Волман обичаше да нарича, разбира се, изявявайки пренебрежение и насмешка към него, това сравнително литературознание, което се бе превърнало в издирване на влияния и заемки, „вливология“ („vlivologie“)[4] и се изстъпваше срещу онези,

---

[2] Вж. Ústav svetovej literatúry a jazykov Slovenskej akadémie vied. Princípy komparatívneho skúmania literatúry. — Slavia Slovaca, r. 3, 1968, č. 2, s. 113—120.

[3] В предговора към M.-Fr. Guyard. La littérature comparée. Paris, 1951.

[4] Срв. например Zpolitizovaná komparatistika. — Slavia, t. XXVI, 1957, s. 473. „Vliv“ = „влияние“. Названието (на полски „wpływologia“) бе употребено най-напред в един фейлетон на Адам Гжимала-Седлецки.

които го бяха превърнали в „лов на влияния“ („honba za vlivy“, „Einflussjägerei“).[5]

Разбира се, марксическото литературознание не може да се задоволи с издирване на влияния и заемки, нито с повърхностно съпоставяне на литературните явления. Марксическата наука има много по-важни задачи: да разкрие връзката на литературата с действителността, да проследи и обясни литературните процеси, да покаже и оцени художественото произведение като единство от социалистическо съдържание и национална форма и т. под. Не без основание в периода, когато започна развитието си марксическото сравнително литературознание, Д. Ф. Марков критикува В. Г. Реизов за това, че в своята студия „Сравнително изучаване на литературата“[6] свежда понятието сравнително изучаване на литературата до издирване на литературни влияния.[7]

Повърхностността и безплодността на компаративизма, както и заблудите и реакционната му идеологическа насоченост в Западния свят, където те са характерни черти на хуманитарните науки, трябва да ни доведат не до снемането на дисциплината, която стои зад посочения термин, а до нейната реабилитация, до нейното развитие, до превръщането на нейния метод от проста съпоставка в действително научен метод, в марксистко-ленински подход към явленията на литературната действителност. Като отхвърляме компаративизма от стар тип и, разбира се, буржоазния компаративизъм, ние приемаме задачата да създадем марксистко-ленинско сравнително литературознание.

## II

Какво собствено искаме от литературоведската дисциплина, която ни интересува?

Ако тя е *сравнително* литературознание, нейна задача е да *сравнява* и при *сравнението* да установява връзки и влияния, сходства и взаимодействия. Дори когато търсеше път за марксическото сравнително литературознание, известният съветски специалист в тази област, вече покойник, В. М. Жирмунски не излезе из кръга на сравненията. Определяйки основните проблеми на „сравнително-историческото изучаване на литературата“, той набеляза три основни типа сравнение: 1. Историко-типологично; 2. Историко-генетично и 3. Сравнение, което следва културната взаимност, взаимодействията.[8] Но с какво завършват тези сравнения? Водят ли те до онези големи задачи, които поставя пред интересуващата ни дисциплина програмата на АН на СССР за разгръщане на литературознанието: до литературните процеси, до общия литературен процес и до закономерностите на литературното развитие или спират пред тях? Според Жирмунски най-важна задача на сравнителните изследвания е установяването на типологични сходства, които се обясняват с действието на общи закономерности. Жирмунски спря дотук. Както отбе-

[5] Срв. Jednota obsahu a formy a umělecká struktura ve srovnávacím bádání slovesném. — Sborník prací Filosofické fakulty Brněnské university, D 4, 1957, s. 5 n.

[6] Б. Г. Реизов. Сравнительное изучение литературы. — Вопросы методологии литературоведения. М.—Л., 1966, с. 170 сл.

[7] Д. Ф. Марков. Вопросы теории и методологии сравнительного изучения славянских литератур. — Славянские литературы. VII международный съезд славистов. Варшава, август 1973. Доклады советской делегации. М., 1973, с. 32.

[8] Срв. В. М. Жирмунский. Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур. — Изв. АН СССР, XIX, и Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. М., 1961, с. 52—66.

лязва Фр. Волман, в започналата дискусия по посочените типове сравнение възгледите се разделят според това, коя категория от тях трябва да се смята по-важна за закономерностите на литературния процес.[9] Една дискусия по основните проблеми на научната дисциплина трябва да постави не само въпроса за нейната методология и нейната целесъобразност, но и за нейния предмет, задачи и обем, за насоките на нейното изследване и за нейните изследователски области.

Авторите на тезисите на Института за световна литература и езици на Словашката академия на науките не виждат „литературната компаративистика" като самостоятелна дисциплина в рамките на литературознанието, а по-скоро като метод на изследване или като помощна дисциплина, която се добавя към другите литературоведски дисциплини. Това не означава, че съставителите на „принципите" подценяват „литературната компаративистика". Напротив, те говорят за нея с най-голям пиетет, с най-голяма загриженост, стараейки се да я изведат от „кризата", която според тях тя изживява. Но свеждайки научната дисциплина до метод, не се ли отказват те от онези големи задачи, които чакаме от нея: да бъде създадена нова марксическа литературоведска дисциплина, със свой предмет и теория, която да изучи литературния процес и международната литературна общност?

Изчерпват ли се със „*сравнението*" възможностите на нашата дисциплина? Нейна задача ли е да отговори на изискването на съветската „програма" „за действително историческо изучаване на всяка отделна литература", както и „на процеса на развитието на световната литература"? В състояние ли е тя да изпълни искането на същата „програма" за „широко и задълбочено изучаване на световната култура, съставена от множество национални култури"? Ако приемем мнението на Института за световна литература и езици на Словашката академия на науките, че тя е само помощна дисциплина, на коя литературоведска дисциплина ще помогне при разкриването на световната литература или на международната литературна общност? Нейна задача ли е създаването на История на родствените литератури, например на славянските литератури, на История на зоналните литератури, например на балканските литератури, и на коя дисциплина трябва да я възложим?

Не, сравнителното литературознание наистина е в състояние да даде съществени положения, основен градивен материал, но по-нататък не би могло да отиде. Силите му не биха стигнали! Тук се иска нещо много повече: освен *сравнително изучаване* на явленията, на процесите, на литературното развитие, и *общо изучаване* на същите, за да стигнем до големи обобщения, до очертаване на международни процеси или на световната литература, взета като процес. Лингвистите добре знаят преимуществата на *общото и сравнително* изучаване на езиците и затова съответната дисциплина у тях се нарича *общо и сравнително езикознание*. Ако ние определим нашата дисциплина като *общо и сравнително литературознание,* и в нашата работа нещата съществено ще се променят. Предмет на научната ни дисциплина ще станат не само взаимовръзките и взаимодействията, но и литературните процеси и международната литературна общност. А трудове като История на славянските литератури, История на балканските литератури или История на световната литература ще получат мястото си в една научна дисциплина със свой предмет, методология и задачи. И тая научна дисциплина ще стане една от най-важ-

[9] Срв. Fr. Wollman. Typologičnost v srovnavácí literární vědě. — Slavia, XXXI, 1967, s. 280.

ните литературоведски дисциплини, защото ще включва в изследователската си работа най-важни проблеми, ще сумира най-важни постижения, ще решава най-крупни задачи.

Така изградена, нашата научна дисциплина ще стане действително област на марксистко-ленинската наука, която се интересува особено от процесите и закономерностите на развитието, които могат да бъдат разкрити най-пълно и най-сигурно, когато се проследят в повече литератури, от международната литературна и културна общност.

## III

Сравнителното литературознание, бидейки научна дисциплина, се нуждае от дефиниция. Една твърде дълга и несъмнено богата и дори пълна за компаративистите, бих казал, от стар тип дефиниция срещаме в най-новия обобщителен труд „Сравнително литературознание" от френските литературоведи-компаративисти К. Пишоа и А.-М. Русо. Цитирам дефиницията по немското издание на труда, където тя е дадена както на немски, така и на френски език: „Сравнителното литературознание е методическо изкуство (наука), което (която) има за задача чрез издирването на връзките на аналогията, на родството и на влиянието да доближи литературата до другите области на изразяването или на познанието или да доближи литературните факти и текстове помежду им, отдалечени или не по време или по място, като се има пред вид, че те принадлежат на много езици и на много култури (а могат да бъдат съставки и на една и съща традиция), за да ги опише по-добре, да ги разбере и да ги оцени."[10]

Колкото и да е дълга и сложна, приведената дефиниция не изчерпва проблемите, с които се занимаваме или искаме да се занимаваме в областта, която ни интересува. В сравнение с нея нашата дефиниция на общото и сравнително литературознание изглежда много по-скромна. Тя гласи: *Общото и сравнително литературознание се занимава с процесите и явленията на литературата в тяхната целокупност и в техните взаимоотношения; с типовете творчество, автори и произведения; с международните литературни връзки в миналото и настоящето; с отражението на отношенията между народите в литературата.* Колкото и да изглежда скромна, мисля, нашата дефиниция на общото и сравнително литературознание обхваща много по-съществени за литературознанието неща, дава възможност да се проучат общите процеси и световният литературен процес, международните литературни отношения и международната литературна общност, да се създадат История на световната литература, История на родствени литератури, История на зонални литератури и т. н., разкрива пред работата ни неогледни перспективи и пр.

Като разширяваме обема на дисциплината, превръщайки я в *общо и сравнително литературознание,* ние трябва да решаваме проблеми с различен характер и обсег. Предлагаме следната схема на изследователските сфери на общото и сравнително литературознание:

1. Първите места можем да дадем на сферите, които изучават *литературните взаимоотношения* — връзки и взаимодействия, доколкото изучаването на тези взаимоотношения постави основите на нашата дисциплина. Разглеж-

[10] Cl. Pichois-A.-M. Rousseau. Vergleichende Literaturwissenschaft. Düsseldorf, 1971, S. 169.

дането на литературните взаимоотношения може да започне с *генетичните връзки,* които предшествуват другите подобни връзки — контактологичните и типологичните връзки или сходства.

2. От сравнителното литературознание от стар тип общото и сравнително литературознание получава в наследство като широко популярна област *литературната контактология.* В общото и сравнително литературознание литературните контакти остават обект на проучване, но престават да бъдат самостоятелна изследователска област, получават по-широка функция и се добавят като важен компонент в развойния процес на националната литература и в общия литературен процес, където се включват в общите закономерности на развитието.

3. Непосредствено след контактологията трябва да поставим изучаването на *литературната рецепция,* доколкото се свързва с нея. Изследването на литературната рецепция установява проникването (приемането) на една литература, на един автор, на едно произведение в чуждоезична среда. Изследват се законите, условията и обемът на проникването. Когато разглежда въздействието на проникващата литература, автор или произведение, изследването на литературната рецепция се слива в голяма степен с контактологията.

4. Широк раздел в общото и сравнително изучаване на литературата трябва да предвидим за *литературната типология,* интересът към която днес измества интереса към контактологията. Сравнителната типология изследва подобия и сходства, които не се дължат на контактни връзки. Днес тя буди много спорове в литературознанието.

5. Ново за нашата дисциплина, но изключително важно място в марксическото общо и сравнително литературознание трябва да получи изучаването на *общите процеси,* на *международната литературна общност,* на *световната литература,* на *родствените* литератури, на *зоналните* литератури. Тяхното изучаване налага не аритметичното сумиране и механичното конфронтиране на литературните факти, на отделните литератури, а подчиняването им на един исторически монизъм, който се изгражда в здрава връзка с развитието на отделните народи.

6. Общото и сравнително литературознание спира вниманието си на *отражението на живота на един народ в чужда литература* — област, която сравнителното литературознание от стар тип не можеше да смята за своя, въпреки че сравнителният метод играе в нея голяма роля.

7. За сфера на общото и сравнително литературознание трябва да смятаме изучаването на *художествения превод,* който се включва в общото и сравнително литературознание с голям брой проблеми, засягащи две литератури и техните взаимоотношения — тая, от езика на която се превежда, и тая, на езика на която се превежда.

8. Общото и сравнително литературознание трябва да постави въпросите и на *художествения прогрес,* който е повече проблема на общото и сравнително литературознание, отколкото на националното литературознание.

## IV

Някои по-млади наши литературоведи, главно литературни критици, гледат „от високо“ на онези литературоведи, които се занимават с проучването на литературните връзки и взаимодействия. Ето защо не смятам за излишно да приведа оценката на тоя вид изследователска дейност, оповестена

в съветската програма „Въпроси на съветската наука“: „Игнорирането и недооценяването на исторически обусловените многообразни връзки между отделните литератури — четем тук — води до извращаването на действителната история на тези литератури, до систематично опростяване. Историята на всяка национална литература може да бъде осмислена по-пълно в нейната национална специфика, когато тя се изучава във връзка с историята на литературата на други народи, когато се изяснят взаимовръзките и взаимодействието на дадена литература с други литератури.“[11]

Отбелязах, че разглеждането на литературните взаимоотношения може да започне с *генетичните връзки,* които предшествуват другите подобни връзки — контактологичните.

Генетичните литературни връзки са присъщи на литературите с общ произход или образуващи общност, обусловена от етническо и езиково родство. Те отбелязват най-голяма потенция в едно по-ранно време, когато съответните народи пазят общността си с родствените народи. Разбира се, народите съхраняват общи черти с родствените народи и по-късно и ведно с тях съхраняват и генетичните си литературни връзки. Генетичните връзки определят съществен дял от общите закономерности в развитието на родствените литератури. Те са основа и на значителна типологична близост в тях, която е по-голяма от типологичната близост, обусловена от всички други развойни фактори. Типологичната близост в случая се свързва с общите закономерности в литературното развитие.

Генетичните връзки ентропират в езиковата близост между родствените литератури, в общата им фолклорна основа, в общите им източници, в общата им традиция и т. под.

Особено значителен генератор на общ живот и фактор в общото развитие на родствените литератури е езиковата близост. Тя определя развитието на сходна поетика в тесен смисъл на думата, на близост в поетическата реч, в стила, в строежа на стиха и т. под. Тя дава възможност и за литературна взаимност и въздействие, за влияние в по-голяма мяра, отколкото е литературното влияние от неродствените литератури, и изявата му и в такива области, в които неродствените литератури почти не влияят.

Славянската литературна общност например се изгражда в най-голяма степен върху родството и близостта на славянските езици. Близостта между славянските езици е една забележителна тяхна особеност.[12] Тая близост не може да не играе изключителна роля при общото развитие на славянските литератури, като се вземе под внимание, че литературата е езиково оформяне на идеи, чувства и стремежи с художествена задача. В най-голяма степен тя лежи в основата на понятието „славянски литератури“. Първата история на „славянската литература“ се изгражда съвместно с историята на „славянския език“. Това е трудът на П. Й. Шафарик „История на славянския език и литература по всички наречия“ от 1826 г.[13] В ново време известният езиковед и литературовед-славист Р. Якобсон изгради концепция за сравнителна славянска литература върху средствата за художествен израз и главно върху

---

[11] Вопросы советской науки, с. 4.

[12] Срв. Е. Георгиев. Една забележителна особеност на славянските езици. — Просвета, I, 1936, кн. 5, с. 566 и сл.

[13] P. J. Šafařík. Geschichte der slavischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten. Prag, 1826.

близостта на славянските езици.[14] Значителна роля на езика в концепцията за „славянски литератури“ определя Ф. Волман. Това личи и от самото заглавие на труда му „Славянизмът в езиково-литературното възраждане у славяните“.[15]

В създаването на поетическата реч в широкия смисъл на думата, включваща стила, образността и изобщо поетическата кумулация и експирация, голямо участие взема фолклорът. Тъй като фолклорът на родствените народи има по-голяма или по-малка обща основа и развитие върху близки езици и условия и върху сходни дух и характер, изследователят може да установи и в случая общи появи, еднакви тенденции.

С фолклора е интегрирана митологията, която също като фолклора се включва в общите източници на генетично свързаните литератури. Съществен общ източник е и религията с нейните митове, култове и богословски установки, обществено-морална проповед и литературата, в която те са фиксирани. Някои религии обхващат повече народи, като са преминали от народ в народ заедно със своята литература. Религиозните литератури и изобщо литературите, които се развиват рано, получили живота си най-вече от тях, но също и от фолклора, стават източници за цели групи литератури, които се развиват по-късно. Ранните литератури събират културното и литературно наследство на човечеството и го предават на народите, които започват по-късен културен и литературен живот. Така българи, руси, сърби и румънци получават културното и литературно наследство на човечеството от Византия, от византийската литература. Средновековната руска, сръбска и румънска литература са подхранвани в продължение на векове от старобългарската литература, с която са свързани генетично. В случая обикновено се говори за влияние,[16] но трябва да се вземе под внимание, че това влияние се разгръща върху генетична свързаност.

Общата традиция и съпровождащата я близост в развитието извикват на живот многобройни подобни появи — замисли, сюжети и образи, литературни структури и форми.

Във връзка с термина „генетични връзки“ се налага да се направи една бележка.

В своята книга „Проблеми на литературната компаративистика“ Д. Дюришин, разглеждайки основните типове литературни връзки и отношения, ги дели на генетични и типологични.[17] В термина „генетични връзки“ обаче влага по-друго съдържание от онова, което влагаме ние и „което се е установило в литературознанието и фолклористиката“: означение на общност, която се дължи на общ произход. За Дюришин генетични връзки са връзки с нещо, което предшествува и което оказва въздействие, например връзката на поезията на Жуковски с поезията на немските романтици, връзката на творчеството на словашкия писател Светозар Хурбан Ваянски с творчеството на И. С. Тургенев. Както добре отбелязва Н. И. Кравцов, тук би трябвало да се

---

[14] R. Jakobson. The Kerneb of Comparative Slavic Literaturc. — Harvard Slavic Studies, I, 1953, p. 1—71; Studies in Comparative Slavic Metrics, Oxford Slavonic Papers, III, 1952, p. 21—66.

[15] F. Wollman. Slovanství v jazykově-literárním obrození u Slovanů. Brno, 1958.

[16] Срв. още А. И. Соболевский. Южнославянское влияние на русскую письменность в XIV—XV веках. СПб., 1894.

[17] D. D'urišin. Problémy literá rnej komparativistiky. Bratislava, 1967.

говори не за генетични връзки, а за приемственост на развитието и за традиции, за усвояване на предшествуващия художествен опит.[18]

Към казаното от Н. И. Кравцов бих могъл да добавя може би само: терминът „генетични литературни връзки" трябва да се запази за явления и процеси, които имат важно значение за литературната общност, за общността на родствените литератури.

## V

Сравнителното литературознание от стар тип, респ. компаративизмът днес на Запад поставят в центъра на изследователската си работа *литературните взаимодействия* или *влияния* и *литературната рецепция*. В тях компаративистите виждат преди всичко интернационалния живот в областта на литературата. За „интернационалния литературен обмен" К. Пишоа и А.-М. Русо пишат: „Изучаването на интернационалния литературен обмен е най-старата и по броя на публикациите най-значимата област на сравнителното литературознание и заема и днес най-важно място в изследователската работа на всеки компаративист."[19]

Сравнителното литературознание от стар тип и съвременният западен компаративизъм — въпреки някои немалки успехи — се разминават с високите цели на действителното литературознание. Както изтъкват авторите на отбелязаната съветска програма за изучаването на взаимовръзките и взаимодействието между националните литератури, съвременните изследвания на Запад страдат от субективизъм и емпиризъм.[20] Работата им — ще добавим ние — се включва в общата реакционна научна дейност на империалистическия Запад, която има за задача да отхвърли или скрие прогреса, а с космополитичните тенденции на сравнителното литературознание обслужва империализма.

Значителни научни резултати при изследването на взаимодействията могат да бъдат получени — както отбелязват това и авторите на съветската „програма" за тяхното изучаване[21] — само ако изследването им се води върху здрава историческа основа, с отчитане на националното своеобразие на всяка литература, ако влиянието, оказвано от една литература върху друга, бъде разглеждано в широката перспектива на историческото развитие на народите.

Изучаването на литературните взаимоотношения трябва да започне с изучаването на най-простите *контакти,* които са основа на *контактните литературни връзки.*

Литературният контакт е един факт от немаловажно значение. Както добре отбелязва И. Неупокоева, без изучаването на литературните контакти не може да се изучат взаимодействията между литературите на различните народи.[22]

Необходимо е да се отбележи, че литературните контакти са извънредно широки и многообразни. Срещата с чуждата литература може да стане на

---

[18] Срв. Н. И. Кравцов. Проблемы сравнительного изучения славянских литератур. М., 1973, с. 64 сл.

[19] Cl. Pichois, A.-M. Rousseau. Vergleichende Literaturwissenschaft, S. 54.

[20] Вопросы советской науки, с. 8.

[21] Пак там, с. 5.

[22] И. Неупокоева. Проблема литературных связей и взаимодействий. — Вопросы литературы, 1959, кн. 9, с. 118.

чужд терен, но всяка литература има отворени врата за нея. През тая врата преминават автори и произведения, идеи и форми.

Контактът разбива традиционните структури и дава тласък за създаване на нови структури. И в първия, и във втория случай можем да говорим за въздействие, което представя фактор в литературните взаимоотношения и в литературното развитие. Достатъчно е едно чуждо произведение да „повиши температурата" на един автор, за да представя тоя контакт интерес за литературоведа, който изследва творческото развитие на един автор, психологията на творчеството изобщо или духовното общуване между два народа.

Важен въпрос за литературоведа е какви форми извикват, създават или получават литературните контакти, респ. литературните взаимодействия. С тоя въпрос е свързан и въпросът за техния обем.

Изучавайки литературния контакт или въздействието, общото и сравнително литературознание решава най-напред въпроси от психологията на литературното творчество. Ред процеси в тая област не могат да бъдат изяснени, без да се проследи литературният контакт, литературното въздействие. Контактът или въздействието играят голяма роля във възникването и развитието на творческия процес.

Най-съществен момент в творческия процес, оплоден от литературните взаимодействия, е влиянието. Чуждото влияние най-често оформя смътната идея на повлияния автор. Авторът получава помощ да изрази своята идея, импулс да я превърне в елемент на поетическото творчество, в организационна схема, за да я издигне от хаотична и безформена маса в стройно, органично свързано цяло със свое съдържание и форма. Влиянието у възприемащия автор е процес, чийто анализ води литературоведа не само до вглъбяване в психологията на творчеството, но и до решение на въпроса, какво, защо и как въздействува.

По общо правило литературното влияние се преработва от онези, които го приемат, според техния дух и характер, според техния вкус и нужди. То се приспособява към новата среда. За това добре пише В. В. Виноградов: „Всяко литературно влияние е свързано със социална трансформация на заимствувания сюжет, образ, т. е. с неговата творческа преработка и приспособяване към новите културно-исторически условия, към особеностите на националния живот, на националния характер и особено — към творческите течения и стилове на националното изкуство. Принципите на историзма, на национално-историческите своеобразия на развитието на художествените стилове на онази литература, в структурата на която влизат тези или онези елементи на „чуждата" или на „другата" литература, играят решаваща роля в методиката на сравнително-историческите литературни изследвания."[23]

Поради своя вътрешен живот и творческата си обстановка в широкия смисъл на думата писателят преработва възприетите елементи понякога дотолкова, че търпеливото изследване дори не е в състояние да ги открие и само авторовата откровеност ги прави явни.

Когато влиянието остава лишено от оригинална творческа изява на повлияния автор, то се превръща в подражание. Най-грубата форма на литературните взаимоотношения е плагиатът, литературната кражба.

---

[23] В. В. Виноградов. Сюжет и стиль. Сравнительно-историческое исследование. М., 1963, с. 15.

Много често трябва да се говори не за влияние и заемане, а за художествена адаптация.[24] Като художествена адаптация трябва да бъдат възприети голяма част от т. нар. „побългарени произведения" през епохата на Възраждането. Когато се създава една нова литература, адаптацията е необходимост, рационален маниер, въвежда един народ в изкуството на словото.

Кога и в какви условия се появяват литературните взаимодействия?

На тоя въпрос се опита да отговори Г. В. Плеханов. Според него „влиянието на литературата на една страна върху литературата на друга е право пропорционално на сходството между обществените отношения на тия страни". По-нататък Плеханов добавя, че „влиянието е едностранно, когато единият народ поради своята изостаналост не може да даде нищо на другия нито в смисъл на форма, нито в смисъл на съдържание". И най-после отбелязва още: „Влиянието е взаимно, когато поради сходство на обществения бит, а следователно и на културното развитие всеки от двата обменящи се народа може нещо да заеме от другия."[25]

Според нас може да се каже най-общо, че за да има творческо общуване с един писател, с една литература, с едно произведение, нужни са съответни условия. Литературоведът трябва да ги установи и да ги вземе под внимание. Работата обаче не е съвсем лесна.

## VI

*Литературната рецепция* заслужава нашето внимание, доколкото има съществено значение за създаването на международната литературна общност. Тя придава на литературата международен характер, приобщава широките читателски слоеве към произведенията, които принадлежат не само на националните литератури, но и на общочовешката литература.

Чуждата литература прониква в другоезична среда главно чрез преводи. Преводите се включват в развитието на дадена литература. Преводната литература у нас нарасна в последните години до обема на оригиналната.

Изследването на литературната рецепция не спира вниманието си само върху разпространението на една литература, на един автор, на едно произведение и т. н. в чужда среда. То се интересува от онова влияние, което те оказват върху тая среда, както непосредствено върху читателите, така и върху нейния литературен живот, върху нейното литературно развитие.

В чуждоезична среда проникват много писатели и много произведения. Проникват не само най-крупните представители на световната литература, но и по-малко значителни писатели; някои, защото са засвидетелствували известни открития, други, защото са станали модни, трети, защото при различни случаи са преминали границите на родната си литература.

По общо правило обаче един народ взема от други народи това, от което се нуждае, което му е близко. Както изтъква Хр. Ботев, по негово време — време на все още неособено висока литературна култура у нас, на робство и националноосвободителни борби, българският народ не се нуждаел от Гьотевия „Фауст". Може би още по-малко би препоръчал Ботев повестите и разказите на неизвестния днес в родината си Кристофор Шмит. Но сантименталният читател на епохата от гражданската класа е търсел произведенията на

[24] Срв. D. D'u r i š i n. Problémy literárnej komparatistiky, s. 82.

[25] Г. В. П л е х а н о в. Към въпроса за монистическия възглед върху историята. С., 1947, с. 183.

тоя именно писател и на български биват преведени и издадени почти две десетици негови произведения в едно сравнително ранно време, така че със своите повести Кр. Шмит проправя пътя на българското разказно изкуство.

Проникват и влияят обикновено значителни писатели. Те въздействуват както в своята среда, така и в чужда среда с идеите си и с художествените достойнства на произведенията си. У. Шекспир например е влиял в Германия не по-малко, отколкото в Англия, поради което е бил наричан „континентален" писател, т. е. писател не на Британските острови, а на Европейския континент. Същото може да се каже и за Байрон.

Интересът към един писател може да бъде по-дълготраен или ограничен по време. Онова, което са чели нашите предшественици от чуждите литератури, днес може да не ни интересува. Онова, което е влияло в миналото в областта на литературното творчество, днес може да не влияе. Ако един В. Юго например е влиял някога върху Ив. Вазов, той отдавна вече не оказва влияние в нашата литература. Няколко десетилетия вече най-влияещ поет в световната литература е В. Маяковски. Но Маяковски не влияе върху всички поети, а главно, ако не изключително, върху прогресивните и революционните.

Как, защо, колко дълго един автор се приема в чужда среда, как и защо се чете и влияе и колко дълбоко прониква, колко време се задържа в съзнанието — това са въпроси, на които общото и сравнително литературознание търси отговори.

Един автор и едно произведение могат да попаднат в различни чуждоезични среди. Общото и сравнително литературознание сравнява тези попадения, за да установи тяхната социална обусловеност и функция в различните среди, идейната и художествена близост на народите, които се обменят взаимно или приемат чуждия автор и дори техния характер, който отваря или затваря вратите пред едни или други литературно-художествени стойности. Така например произведенията на Кр. Шмит освен в България се разпространяват и в Сърбия, но не и във Франция, Англия или Русия.

Изобщо, изучавайки рецепцията, общото и сравнително литературознание прави изводи за ред явления и тенденции на литературния живот сред отделните народи и в народностната общност, за взаимното обогатяване на народите.

## VII

Марксистко-ленинското литературознание, което се стреми да проникне в същността на явленията и процесите, прави своя област особено *литературната типология*.

Литературната типология е област на теорията на литературата, когато разкрива типовете писатели, типовете творчество, типовете литературни форми, произведения, литературни течения и т. н., но е област и на общото и сравнително литературознание, доколкото типовете писатели, типовете творчество, типовете произведения и т. н. могат да бъдат установени само върху широка сравнителна база.

Някои смятат типологичното изучаване на литературата за самостоятелна литературоведска област. При това се тръгва в две посоки: да се замести с него сравнителното изучаване на литературата или да се противопостави то на сравнителното й изучаване.

Като изтъква, че типологичното изследване на литературата понякога се разглежда само като разновидност на сравнително-историческото ѝ изучаване, М. Б. Храпченко отбелязва, че двата подхода към литературните явления са в определена мяра близки едно на друго, но не са идентични.[26] Според нас типологичното изучаване на литературата не е разновидност на сравнително-историческото ѝ изучаване, то само си служи със сравнително-историческия метод. То не би могло да бъде област на сравнителното литературознание, доколкото за него сравнителното изследване е повече метод, отколкото домен. Но много добре би могло да бъде област на общото и сравнително литературознание, доколкото това литературознание има за задача да разкрие типовете творчество, типовете писатели и т. н. във връзка с разкриването на общия литературен процес. Няма друга литературоведска дисциплина, която да поеме тая задача, а не виждам необходимостта сравнителната типология или литературната типология да стане самостоятелна литературоведска дисциплина.

Чешкият изследовател Р. Паролек е склонен да замести компаративизма с литературната типология.[27] Сравнителното литературознание и особено общото и сравнително литературознание обаче имат по-други и по-широки задачи от литературната типология, ето защо последната не може да ги замести.

Тук няма да се спирам на онези задачи, които сравнителната типология решава при определянето на основните понятия на поетиката. Ще отбележа само, че решението на тези задачи е немислимо без нея. Няма да се спирам и на приноса, който дава в осветлението на историческото развитие на една литература. Ще отбележа само, че конкретното литературно произведение, което се включва в литературната история, получава от нея своята основна характеристика. Няма да се спирам и на заслугите ѝ за критическия анализ на литературните произведения. Ще отбележа само, че тя въоръжава литературната критика с обобщения и измерения за необходимата многостранна интерпретация на даден текст.

Ще се спра главно на специфичните нейни изследователски обекти и проблеми, които я определят като дисциплина, решаваща основни задачи на общото и сравнително литературознание.

Сравнителната типология се интересува особено от подобията и сходствата в различните литератури. Нейна област са подобията и сходствата, които не са плод на контактни връзки. Тези подобия и сходства са едно неизбройимо множество, което чака обяснение: защо и как те възникват, какъв е техният характер, каква е тяхната роля в общия литературен процес. Изследването на подобията и сходствата ни води до по-пълно разбиране на литературното развитие. То предлага аргументи и познание за общите закономерности в развитието както на литературата, така и на човечеството.

Т. нар. типологични подобия и сходства са забелязани отдавна. В своите сравнителни изследвания А. Веселовски изхождаше от положението, че съответни обществено-битови предпоставки раждат сходни мотиви, а някога и цели сюжети. Срещу това положение едва ли би могло да се възрази. То лежи и в основата на новите изследвания.

---

[26] М. Б. Храпченко. Типологическое изучение литературы. — В книгата му Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1970, с. 255.

[27] R. Parolek. K problematice literárněvědné typologie. — Bulletin Ústavu ruského jazyka a literatury při Universitě Karlově, č. VI, 1963, str. 13 n.

Проблемът за сравнително-типологичното изследване на литературата постави в ново време на няколко пъти В. М. Жирмунски.[28]

Като критикува компаративизма от стар тип, респ. буржоазния компаративизъм, Жирмунски поставя въпроса за марксическо сравнително литературознание, в което според него най-голяма роля играят „типологичните подобия". Изходна позиция за него е „марксическото схващане за единството и закономерността на общия процес на социално-историческото развитие на човечеството". Единството и закономерностите водят до „типологично подобни черти". У различни народи, които се намират на еднаква степен на общественото развитие, се наблюдават ясно „аналогии", т. е. типологични подобия. Сравнителното им изследване е важно поради това, че с тяхна помощ могат да се установят „общите закономерности на литературното развитие в тяхната обществена обусловеност и същевременно националните своеобразия на сравнените литератури".

Сравнителната типология прави съществен принос като дисциплина на общото и сравнително литературознание при разкриването на международната литературна общност, на световната литература.

Международната литературна общност изисква от сравнителната типология да изучи сравнително, респ. сравнително-исторически езика и поетическите средства на произведенията, сюжетите и образите, формата и литературните жанрове, закономерностите в развитието на отделните литератури, които водят до създаването на литературни школи, и типовете писатели. Целта е да се установят сходствата. При действието на общи закономерности наблюдаваме значителен паралелизъм в развойните процеси на отделните литератури, наблюдаваме многобройни общи мотиви, сюжети, образи, жанрове, форми и течения в различните литератури.

Сравнителната типология ни помага да разкрием закономерно възникващите литературни течения както в националните литератури, така и в световната литература. Поставяйки въпроса за сравнително-типологичното изучаване на класическия реализъм от XIX в., Н. И. Конрад така определя възможния негов резултат: „Като резултат от изследването в тоя случай може да се постигне, първо, по-добро разбиране същността на реализма като творчески метод в цялата негова сложна природа; второ, разкриване разновидностите на реализма, възникнали в литературите на страни, влизащи в дадена литературна общност."[29]

Както бе загатнато, сравнителната типология ни помага да разкрием своеобразието на националните литератури. В случая те трябва да бъдат съпоставени една на друга. Бързо ще станат явни ред техни особености. Ще се очертае пътят, по който се развиват. Ще се открият техните оригинални постижения. Ще се покажат техните характерни теми и проблеми. Ще стане явна тяхната народност. Ще се види онова, с което изостават, и онова, с което печелят преднина пред другите литератури.

---

[28] Цитирах вече неговите Проблемы сравнительно-исторического изучения литера тур. — Изв. АН СССР, XIX, и Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур М., 1961. Вж. от по-ново време студията му Methodologische Probleme der marxistischen historisch-vergleichenden Literaturforschung. — Aktuelle Probleme der vergleichenden Litera turforschung. Berlin, 1968, S. 1—16.

[29] Н. И. Конрад. Проблемы современного сравнительного литературоведения. — Запад и Восток, М., 1972, с. 295.

На изучаването на спецификата на националните литератури — отбелязва М. Б. Храпченко — съветските литературоведи отделят много внимание и сили.[30]

Изучаването на типологичните сходства и подобия трябва да върви задружно с изучаването на генетичните и контактните връзки. Изследвайки отношението между типологичните подобия и контактологичните връзки, можем да утвърдим извода: колкото типологичните подобия са по-значителни, толкова контактологичните връзки са по-интензивни. Отношението между типологичните подобия и сходства и контактологичните връзки обаче понякога е такова, че е трудно да се отличат едните от другите.[31]

Можем да говорим за типологичен анализ, тъй както можем да говорим и за генетичен и контактологичен анализ. В случая имаме пред вид типовете сравнения, установени от В. М. Жирмунски. Не бих могъл да кажа обаче, че изброеният вид анализи изчерпват работата на изследователя. Генетичният и контактологичният анализ, от една страна, и типологичният, от друга, трябва да доведат изследователя до литературния процес, в който те не са проста сума от назованите литературни взаимоотношения, а представят едно ново взаимоотношение, свързано с неговата същност или посока.

## VIII

Несъмнено общите литературни процеси, общият (световният) литературен процес и международната литературна общност са и трябва да бъдат изследователски обект на общото и сравнително литературознание. Би могло да се спори по това, дали всеки литературен процес, включително и на националната литературна история, трябва да се приеме за обект на общото и сравнително литературознание. Някога полският литературовед М. Ман писа: „Сравнителната литературна история собствено е действителната, истинската литературна история. Прибавката на прилагателното „сравнителна“ е очевиден плеоназъм, който не е оправдан.“[32] Може би Ман стига до крайност. По-близък до истината ни се струва Р. ван Тигем, който така определя значението на сравнителното литературознание за вникването в националните литератури: „Сравнителното литературознание (la littérature comparée) влиза в състава на историята на всяка национална литература, разкривайки на всеки етап на нейното развитие връзките ѝ с литературите на другите народи. По тоя начин сравнителното литературознание повишава в най-голяма степен научната стойност на историко-литературните изследвания на националната литература сравнително с предишните изследвания.“[33]

Като се съгласяваме с казаното от П. ван Тигем, имаме да добавим към него и следното.

В развитието на националните литератури се наблюдават две тенденции. Едната тенденция го отправя по път, отдалечен от пътищата на другите литератури, поставя пред него задачи с ярък народностен и национален характер, изисква от него да решава тези задачи със средства, извадени от рудниците на народната култура. Втората тенденция го доближава до развитието на дру-

[30] М. Б. Храпченко. Типологическое изучение литературы, с. 255.
[31] Срв. F. Wollman. Typologičnost v srovnavácí literární vědě. — Slavia, XXXI, 2, str. 282.
[32] M. Mann. O literaturze porównawczej. Kraków, 1918, s. 20.
[33] Л. van Tieghem. La littérature comparée. Paris, 1931.

гите литератури, свързва го с него, включва го в родствената, зоналната или световната литературна общност. Двете тенденции са в известна борба помежду си, но литературното развитие ги слива в едно цяло, гонейки високите си цели. Първата тенденция е твърде възхвалявана от литературните критици и историци. Втората тенденция, макар и да не е толкова възхвалявана от критици и историци, обогатява литературата с нови или с общочовешки ценности, включва я в общите процеси или в общия литературен процес, прави я част от международната литературна общност, извежда я върху пътя на художествения прогрес. „Усамотеността“ на развойния път задържа литературното развитие, връзката с другите литератури го ускорява.

Втората тенденция най-вече интересува литературоведа от областта на общото и сравнително литературознание. Общите литературни процеси, общият (световният) литературен процес произтичат от нея. Върху нея се изгражда международната литературна общност.

Изключвайки всяка крайност при решаване проблемите на националните литератури, ние се задоволяваме да определим като сфера на общото и сравнително литературознание предимно общите литературни процеси, общия (световния) литературен процес и възникналата върху тяхната основа международна литературна общност.

Общите литературни процеси, общият (световният) литературен процес и международната литературна общност интегрират националното движение на литературата с литературните взаимовръзки и взаимодействия, генетични, контактологични и типологични. Международните процеси се разгръщат в кръга на родствените литератури, в цикъла зонални литератури, в световната литература. Очевидно всичко това може и трябва да се изследва от общото и сравнително литературознание.

Националната литература обаче е литература с ясно изразена своя физиономия, със свои традиции, със свой развоен процес. А когато се говори за световна литература или за зонални и родствени литератури, за какво собствено става дума? Несъмнено става дума за известна литературна общност, респ. за един литературен процес в „световен“ мащаб, съответно в зонален мащаб или в родствен цикъл. Но съществува ли литературна общност или, все едно, литературен процес в „световен“ мащаб, съответно в зонален мащаб или в родствен цикъл? Какво представя т. нар. световна литература и обхваща ли тя действително един общ за литературите на отделните народи развоен процес? Какво представя зоналната литература, какво представят родствените литератури и обхващат ли те действително един общ за известна част от света, в която живеят повече народи, развоен процес? Съществува ли връзка между литературите на народи, които са отделени един от друг от своя език, от своята история, от своята култура?

Всичко това са въпроси, на които трябва да отговори общото и сравнително литературознание. Като припомняме обаче, че световната литература според някои е една хипотеза, ние тук желаем да защитим положителното решение на поставените въпроси. Още Волтер е забелязал, че литературното развитие представя световен процес. Гьоте говори категорично за световна литература, дори изтъква, че е минало времето на националната литература и е дошло нейното време: „Националната литература не иска сега много да каже, дошла е епохата на световната литература.“[34]

[34] Изказване на Гьоте пред Екерман от 31. I. 1827 г. Ето цялото изказване на Гьоте, засягащо интересуващия ни въпрос: „Ich sehe immer mehr, dass die Poesie ein Gemeingut der

Общият литературен процес не представя хипотеза, а е една реалност, както е реалност общото развитие на човечеството. Той възниква като историческа необходимост поради общите закономерности на развитието. Както е известно, за общественото развитие, разкрито в неговата същност от марксизма-ленинизма, не е характерна произволна пъстрота, характерна е монолитност, възникваща от действието на общи закономерности. Монолитният характер на развитието определя наличието на подобни процеси и явления в историческия живот, включително и в литературната история, чието разкриване води до познание от по-висш разред в сравнение с познанието, което ни принася литературознанието, ограничаващо се в кръга на близките до нас явления.

В общия литературен процес се включват със значителна роля и взаимодействията. Известно е, че значителните постижения на човечеството в областта на културата не са резултат от изолирани творчески процеси сред отделните народи. Народите и тогава, когато са градили стени като китайската, са общували помежду си: те използуват и асимилират ценности, създадени от други народи, развиват свое и заето по-нататък и сами предлагат завоеванията си в областта на културата на други народи. Така с общи усилия се е градила и се гради общочовешката култура.

Литературата си народите творят по същия начин: от една страна, върху нея слага отпечатък племенният, народностният или националният гений; от друга страна обаче, се използуват и развиват литературното наследство на човечеството и множество прояви на разноезичната съвременност; творейки по тоя начин литературата си, един народ прави своя влог в световната литература, като предлага произведения и на чужди читатели и влияе и върху чужди автори.[35]

Обект на общото и сравнително литературознание са по-нататък родствено или зонално  вързаните литератури. В тях наблюдаваме общи процеси и общи закономерности, които трябва да бъдат установени и проучени.

Родствено свързани са например *славянските литератури.*

Понятието „славянски литератури" се е утвърдило още с възникването на модерната европейска наука. В своето развитие науката за литературата у славянските народи познава много „Истории на славянските литератури".[36] Широко развитие в ново време получи сравнителното изучаване на славянските литератури. Тематиката по история на славянските литератури и по (общо и) сравнително изучаване на славянските литератури заема почти изцяло програмите по литературознание на конгресите по славистика. Специално темите по (общо и) сравнително изучаване на славянските литератури получиха централно място в литературоведската тематика на последните конгреси по славистика — в Москва, София, Прага и Варшава.

---

Menschheit ist und dass sie überall und zu allen Zeiten in Hunderten und aber Hunderten von Menschen hervortritt . . . Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muss jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen."

[35] Срв. Е. Георгиев. Общо и сравнително славянско литературознание. С., 1965, с. 5 сл.

[36] Добре познати са P. J. Šafařík. Geschichte der slavischen Sprache und Literatur. Prag, 1826; А. Н. Пыпин и В. Д. Спасович. История славянских литератур, I—II, СПб., 1879—1884; J. Mácha l. Slovanské literatury, I—III. Praha, 1922—1935; O. O. Karasek Slavische Literaturgeschichte, балг. изд., С., 1919; F. Wollman. Slovesnost Slovanů. Praha, 1928. В ново време излязоха и моите Очерки по история на славянските литератури. I—II, второ изд. С., 1964—1971.

Какво е извикало на живот понятието „славянски литератури"? Какво дава живот на това понятие? Оправдано ли е възникването и съществуването на едно общо и сравнително изучаване на славянските литератури?

На славянските народи е присъща племенна, езикова и обществено-историческа близост, която води до близост в областта на културното и литературно развитие, до общи закономерности в това развитие. Разкриването на близостта в областта на литературното развитие, на закономерностите в това развитие не само укрепва понятието ни за родствена литературна общност, но поставя изучаването на историята на славянските литератури на действително научна основа.

Зонално свързаните литератури се разкриват пред общото и сравнително литературознание като литературен цикъл с обши черти, респ. като известна литературна цялост, като цялост, в която действуват общи закономерности. Зонален литературен цикъл представят например *балканските литератури.* Балканският литературен цикъл и балканската литературна общност се определят от близките географски условия, в които живеят балканските народи, от общата историческа съдба на тези народи, от близката културна сфера, в която възникват техните литератури, от взаимодействията между тези литератури, от родствената връзка между голяма част от тях, имам пред вид литературите на балканските славянски народи.

Като зонален цикъл можем да определим *западноевропейските литератури.* Тяхното развитие е подчинено на изявяващи се в немалка степен общи закономерности. Общите закономерности се допълват от значителни взаимодействия. И едните, и другите обуславят развитието им като общ процес.

Западноевропейският литературен цикъл се включва широко в световната литература и за известно време е водещ в литературното развитие на Европа и голяма част от света. Това обаче не ни дава право да го смятаме за основа на общия литературен процес, на световната литература.

Като зонален цикъл можем да определим и *източноевропейските литератури,* макар че тоя цикъл не е популярен като зонално цяло в литературознанието. Във всеки случай той е напълно резонен, след като съществува цикълът на западноевропейските литератури. И узнаваме, че Унгарската академия на науките е поставила задачата да бъде написана История на източноевропейските литератури.[37] При това станало ясно, че със сегашните налични сили това не може да стане бърже. Поради това било предложено найнапред да бъде изложено литературното развитие през епохата на Ренесанса и през периода от средата на XVIII до средата на XIX в.

Според цитирания по-горе унгарски литературовед Сиклай литературите на източноевропейските народи представят „особен тип" и това трябва да се вземе под внимание при едно тяхно съвместно изложение.[38]

Най-голям интерес представя един извънредно широк зонален, казано обаче твърде условно, цикъл, който може да носи означението *„Литературите на европейските езици"*. В тоя цикъл имат право да получат място освен европейските литератури и литературите на Съединените щати, на Канада, Южна Америка, Австралия. В случая не става дума за някакво географско понятие

[37] Вж. L. Sziklay. Zum Projekt einer Geschichte der osteuropäischen Literaturen im Zeitalter der Renaissance und der Aufklärung. — In: Aktuelle Probleme der vergleichenden Literaturforschung. Berlin, 1968, S. 83.

[38] L. Sziklay. Zum Projekt einer Geschichte der osteuropäischen Literaturen, S. 87.

а за историко-типологично.[39] В цикъла литературното развитие се носи от добре видим общ процес. Ето защо привържениците на сравнителното литературознание от дълго вече са решили да се напише сравнителна литературна история на цикъла.[40] Впрочем те имат предшественици.[41]

Колкото и да е обширен цикълът „Литератури на европейските езици", той не обхваща цялото литературно развитие на нашата планета. Той не изчерпва съдържанието на понятието „световна литература". Понятието „световна литература" се основава на мисълта, че в нея трябва да вземат участие всички литератури.

## IX

Изследването на общите литературни процеси, на общия (световния) литературен процес, на международната литературна общност трябва да установи близостта между две или повече литератури, техните взаимоотношения в развойния процес, размера на приноса на всяка една поотделно, посоката на тяхното общо развитие, културната сфера, в която се развиват. Социално-политическите и културни условия определят разстоянието — по-голямо или по-малко, интерференцията, пропорциите и диспропорциите на националните традиции и контактните връзки. Разбира се, в случая ще играят голяма роля контактите и рецепцията, онези от тях предимно, които носят развитието напред. Общото и сравнително литературознание не само ще разкрие взаимното обогатяване и развойните посоки, но трябва да даде оценка и на всичко, което увеличава художествената стойност на творчеството и художествения прогрес.

Изследването на литературните процеси довежда до установяване приноса на една литература или на цикъл литератури, които са подчинени на общи закономерности или си взаимодействуват — в родствените литератури, в зоналните литератури, в световната литература. Така ще опознаем по-добре картината на международната общност и на силата и значимостта на всяка литература поотделно. Но не само това. Общият литературен процес си има своите кулминации, които представят най-голям интерес в оценъчната и насочващата дейност на литературознанието. Литературознанието трябва да ги открие, за да дигне семафора на литературното развитие. Изследването на общия процес дава принос за художествения прогрес.

Изследвайки общия литературен процес, общото и сравнително литературознание трябва да установи ролята на една литература в общото литературно развитие. В общото литературно развитие някоя литература може да излезе или да излиза напред като водеща. Такава литература би могла да носи названието *„генерална литература.* (littérature générale). Понятието „генерална литература" предложи на нашата литературоведска работа Фр. Волман на VI международен конгрес на славистите, състоял се в Прага през 1968 г.[42] Както отбеляза Фр. Волман, това понятие не е ново, то е изработено от френ-

[39] Вж. G. M. Vajda. Information über das Projekt einer vergleichenden Geschichte der Literaturen in den europäischen Sprachen. — In: Aktuelle Probleme der vergleichenden Literaturforschung, S. 378.

[40] Пак там.

[41] Срв. P. van Tieghem. Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique de la Renaissance à nos jours. Paris, 1946.

[42] F. Wollman. Generální literatura, její funkce světová a mezislovanská. — Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů, Prag, 1968, str. 181—188.

ската компаративистика, за да бъдат обгърнати и изследвани група литератури, конвергиращи в едно и също културно пространство. Обръщайки понятието към славянските литератури, Фр. Волман го прилага към тяхното развитие в културното пространство на съветската литература и същевременно на средноевропейско-балканската зона. Старите връзки и традиции между източнославянските, западнославянските и южнославянските литератури продължават да функционират, като поддържат посочената двустранна конвергенция.

Фр. Волман смята изработването на понятието „генерална литература" за сполука на френската позитивистична компаративистика, доколкото „формалистичната инфлуология" и „интегрализмът" в литературното изследване не са в състояние да обгърнат световната литература и да решат основния въпрос за нейното възникване и протичане.

Успоредяването на литературите в общ процес дава възможност на изостаналите литератури да догонят напредналите, развивайки се в една сфера с тях. Такова развитие наблюдаваме например в литературите на Славянското възраждане. Тоĸу-що излезли из своето Средновековие, тези литератури изведнъж се изравняват с напредналите. При това те взаимодействуват и помежду си, за да се „оживят" и да си предадат една на друга онова, с което се изравняват с напредналите.[43]

Говорейки за взаимодействие (у Фр. Волман „конвергенция"[44]) в областта на литературата, изкуството и идеологията в наши дни, не е излишно да подчертаем, че то е мислимо като движеща сила в развитието само между литературата, изкуството и идеологията на социализма и прогреса в различните страни. Литературата, изкуството и идеологията на социализма и прогреса имат противоположни цели и задачи на литературата, изкуството и идеологията на империализма. Ето защо развитието на литературата, изкуството и идеологията на социализма и прогреса изключва взаимодействието („конвергенцията") с литературата, изкуството и идеологията на империализма.

## X

Разширявайки кръгозора на общото и сравнително литературознание, виждаме една интересна негова сфера в изследователската работа върху *отражението на живота на един народ в чужда литература,* върху *образите от чуждестранна среда в една литература.*

Писателите обичат да рисуват живот и образи от чуждестранна среда. У тях тези живот и образи будят интерес със своята необичайност от гледна точка на родна действителност и жизнена позиция, те искат да запознаят читателите с онова, което е породило въображението им, но също така те целят да проведат тенденции, да дадат положителен или отрицателен пример.

С какво изследването на живота и образите от чуждестранна среда прави принос в нашето познание?

Нека най-напред отбележим, че принадлежността на подобно изследване към общото и сравнително литературознание е вън от всяко съмнение. Само

[43] Срв. K. K r e j č í. K otázce integrace a dezintegrace jazykové v obrozenských hnutích slovanských — Československé přednášky pro VII. mezinárodní sjezd slavistů ve Varšavě. Praha, 1973, str. 83—89.

[44] За конвергенцията и „усамотеността" в литературното развитие срв. F. W o l l m a n, K methodologie srovnavácí slovesností slovanské. Brno, 1936, str. 39 n.

общото и сравнително литературознание е в състояние да навлезе в проблемите на чуждата действителност, възсъздадена с изкуството на словото, да проникне във всички гънки на душевността на героите, която е присъща на друга национална сфера, да изтълкува тенденциите, които са вложени от представител на други или вариантни идеологически системи.

Едно изследване на отражението на живота на един народ в чужда литература, на образите от чуждестранна среда в една литература добавя черти към опознаването на литературите и народите, разкрива моменти от международните литературни отношения и изяснява отношенията между народите.

Чуждият писател, пристъпващ към своите изображения от друга среда, улавя черти, които допълнят картината на живота и характерологията на тая среда. Чрез него читателят на тая друга среда получава ново познание за себе си, читателите изобщо получават ново познание за народа, чиито живот и образи се възсъздават — ново познание в сравнение с онова, което са получили от литературата на дадения народ.

Общото и сравнително литературознание изследва гледната точка на автора, който въвежда в литературата на своята страна чужд живот и чужди образи. Как например французинът е видял българина? Как го е видял русинът? Как го е видял неговият съсед от близките балкански страни? Правилно ли са го видели и описали? Негови добри или лоши страни са показали? Как оценяват неговото жизнено поведение?

Писателят, възсъздаващ чужда среда, може да утвърди някои важни черти, които вече са посочили писателите на тая среда. Неговото утвърждение допринася да се укрепи мнението, което последните са искали да създадат. Възсъздаващият чужда среда писател с по-голям авторитет утвърждава особено положителните черти на тая среда, доколкото се смята за по-обективен в своите преценки, за по-сдържан в любовта и ревността.

Чуждите образи в една литература изясняват връзките на народа, от който изхождат, с народа, в литературата на който са получили живот.

Така българските образи в славянските литератури[45] не са изваяния на чужденец, който, срещнал се с интересни и непознати на неговия народ представители на друга народност, иска да запознае с тях своята среда. Славянският писател, който се е срещнал с българина, е видял в негово лице свой съплеменник-славянин и е сметнал, че е негово право и задължение да го включи в литературата на своя народ, за да разшири и разнообрази нейната тематика, образност, проблематика. Стремящите се към задружен живот славяни искат да видят българина редом с излъчените от тяхната среда герои, в интимен разговор с тях, в общо усилие да извоюват ценностите на живота.

Пресъздавайки българина, славянските писатели са го показали с прекрасни, обайващи черти. Читателят може да срещне български образи в славянските литератури, притежаващи физическа красота и сила, нравствена висота, смелост и героизъм, свободолюбие. Ще излезе пред него образът на необикновения патриот, готов за пожертвува всичко за родината си. Българинът със своите познати добродетели или със своята решимост да свали робския ярем е можел да послужи като пример — като пример, който се приема без възражение и сърдечно. Ако всичко това е така, разкриването на българските образи в славянските литератури допринася за самочувствието на нашия народ.

---

[45] Е. Георгиев. Български образи в славянските литератури. С., 1969.

Един народ трябва да знае кой какво отношение има към него, кой е негов истински приятел, кой е равнодушен към него, кой е негов враг. Яснотата в отношенията между народите е яснота за пътя на един народ.

Българските образи са изведени в славянските литератури като въплъщения на братско чувство, на радост и гордост поради величие и страдание, на стремеж да се извоюва щастие за свой близък, на желание да му се помогне. Те са получили своята човешка топлота от оная братска дружба, славянската, която е фактор в развитието на малките славянски народи.

Чрез чуждия живот и чуждия образ писателят може да даде плът и кръв на своя идея, да посочи пример на своите съотечественици, да ги поведе по желания от него път. Епизод от чужд живот или чужд образ могат да бъдат използувани за намеса в живота на родния народ, за издигане на нов жизнен идеал, дори за посочване на нов развоен път. Такъв е случаят с възникването на романа „В навечерието“ от И. С. Тургенев. Изграждайки в него образа на българина Инсаров, Тургенев се изстъпва като критик на руската дворянска интелигенция. Освен това тя трябва да види своите задачи и начините на тяхното изпълнение в светлината на задачите, които решава Инсаров, и на начините, по които ги решава.

В произведенията с чужди теми и образи нерядко се казва истината за един народ, като се защищава той от чужди домогвания, от чужда агресия, от обществена и политическа несправедливост.

Така пресъздавайки българина, славянските писатели са разкрили неговата правда. Какво притежава той, какво го погубва, към какво се стреми? Мнозина са искали да го ограбят, да го обезсилят, да го унижат: да вземат от земята му, да отнемат от славата му, да преиначат историята му. Разкритата в произведенията на славянските писатели правда е негов щит, тя се противопоставя на чуждите домогвания към него, тя воюва за свободното му развитие.

Вгледайте се в тая правда! Разкрива я нерядко представител на самия тоя народ, из средата на който изхожда заблужденият опонент, фалшификаторът, агресорът. Най-често я разкрива безпристрастен свидетел, авторът, който се е срещнал с нашия народ, с наши исторически събития. Разкрива я най-сетне автор, когото вие уважавате, комуто не можете да не вярвате.

Изследването на чуждия живот и чуждите образи в една литература си поставя задачата да направи принос в литературознанието, като посочи до каква степен правдиво изследваният писател е отразил живота на чуждия народ и е изваял неговите образи. Като съотечественик на изследваните образи авторът на изследването естествено е в по-благоприятно положение да направи това от литературоведа-съотечественик на писателя.

В заключение следва да се каже, че изследването на отражението на живота на един народ в чужда литература, на образите от чуждестранна среда в една литература има немаловажно значение както за литературознанието, така и за осветлението на обществения и политическия живот.

## XI

В „Немската идеология“ К. Маркс и Ф. Енгелс посочиха, че „езикът възниква само от потребността, от настоятелната нужда за общуване с другите хора“. *Преводът* отговаря на същата „потребност“, на същата „настоя-

телна нужда" за общуване с другите хора, но с хора, говорещи *друг* език. Художественият превод води до общуване с чужда литература.

Преводът може да бъде изучаван от езиковедски позиции и от литературоведски позиции. Езикознанието изучава преводите на художествени произведения, на научни трудове, на статии от периодичния печат, на документи и т. под. Литературознанието се интересува от художествения превод. Тъй като преводът пренася художественото произведение от една етническо-езикова среда в друга, от една литература в друга, поради което изучаването му засяга две етническо-езикови и литературни среди, той е обект на изследване от общото и сравнително литературознание.

Общото и сравнително литературознание разкрива подбора на произведението, като отговаря на въпросите, защо и как произведението е привлякло вниманието на преводача, издателя и читателите на чуждата среда. Разкрива по-нататък ролята на превода в развитието на националната литература, доколкото националните литератури интегрират в своето развитие националната и международната литературна традиция. Освен това художественият превод е негов изследователски обект, доколкото превръща в общо достояние литературно-художествените завоевания на народите и подпомага задружното изграждане на световната литература. Най-сетне общото и сравнително литературознание разкрива неговата роля в създаването и развитието на международните културни, обществени, а и политически отношения.

Освен от тези въпроси, които водят към интереса му в областта на международната литературна общност, общото и сравнително литературознание се интересува и от превода като изкуство. То изучава както преводаческата практика, така и теорията на превода. И практиката, и теорията го подпомагат да реши своите сложни проблеми, свързани със същността и развитието на преводаческото изкуство.

Пренасянето на едно произведение или изобщо на един текст в една чужда действителност със средствата на родния език не е един прост механически, технически процес. То представя сложна творческа дейност. Рецепцията на едно произведение и изобщо на един текст в чужда среда е подчинена на свои закони. Има своя специфика, представя не замяна на дума с дума, а — по определението на Пушкин — представя „преизразяване". Трябва да предаде всичко, което оригиналът предлага на познаващия неговия език читател: идейно, респ. идейно-емоционално съдържание, лексикален колорит, респ. терминологични отсенки, стилово-интонационни особености, естетическа стойност и пр.

Теорията на превода предлага натрупания опит в областта на преводаческото изкуство. Критериите на добрия превод не се придобиват само от практиката и не са продукт само на добрия вкус, те са плод в голяма степен на теоретично задълбочаване в преводаческото майсторство.

Със съжаление трябва да констатираме, че нашите преводачи рядко са запознати с теорията на превода. Това несъмнено е техен недостатък. Теорията и историята на превода са в състояние да спасят преводача от много недомислия и грешки, от много лутания, от надводни и подводни скали, ще го въведат в спокойната повърхност зад вълнолом, в който се разбиват вълните на неовладяната стихия.

В областта на теорията на превода съществува значителна литература. У нас обаче тая литература е бедна.[46] Необходимо е тя да заеме своето място

[46] Вж. Изкуството на превода, С., 1969.

и в нашия книжовен живот и да влезе в ежедневието на нашите преводачи и изобщо книжовници. Необходимо е да се изяснят теоретическите положения на превода с оглед превеждането на български език и изобщо, да се извлекат поуки от постижения и слабости. Придвижването на теорията на превода допринася за повишаване културата на превода и изобщо за повишаване равнището на книжовната, езиковата и културната дейност.

Изучаването на превода поради неговото значение в обществения и културен живот на народите днес все повече се превръща в самостоятелна научна дисциплина.

## XII

Проблемът за *художествения прогрес* е твърде сложен. Познати са думите на Карл Маркс, отбелязани в увода към икономическите ръкописи: „Относно изкуството е известно, че определени периоди от неговия разцвет съвсем не се намират в съответствие с общото развитие на обществото, а следователно и с развитието на материалната основа на последното, съставящо като че ли скелет на неговата организация. Например гърците в сравнение със съвременните народи или също Шекспир."

Привеждайки цитираните от нас думи на Маркс, М. Б. Храпченко отбелязва, че понякога противниците на марксизма ги интерпретират в смисъл, че Маркс не държал на зависимостта на изкуството от обществените отношения, за неговата обусловеност от социалното развитие. На тая интерпретация съветският литературовед възразява: „Но в дадения случай става дума не за генезиса на изкуството, не за неговата обществена природа, които за Маркс са били съвършено несъмнени, а за спецификата на връзките на изкуството с обществото, за своеобразието на неговото постъпателно развитие."[47]

Когато говорим за художествен прогрес, ние имаме пред вид преди всичко придвижването на литературното развитие към идеи и форми, които най-пълно и най-вълнуващо отразяват действителността, изразяват нейното съдържание и я уловят в художествени образи, които я отвеждат към по-високи развойни етапи в художественото мислене на един народ или на народите изобщо, като с всичко това един народ или народите изобщо получават ценности, благодарение на които увеличават мащабите и темповете на своето развитие.

Художественият прогрес в казания смисъл следва да бъде изследователска сфера най-вече на общото и сравнително литературознание. Той е резултат от усилията на значителните художествени творци и теоретици от всички страни. Писателите, които търсят да уловят жизненото съдържание на своята епоха и да го отлеят в нови форми, и литературоведите, които насочват литературното развитие към по-високите развойни етапи, принадлежат не само на своите народи, но и на човечеството. Обхващайки литературното развитие на една широка територия, общото и сравнително литературознание най-вече е в състояние да направи явни факторите, които способствуват на художествения прогрес или му пречат. То изучава новите постижения, оценява ги от гледището на международното им значение и ги популяризира в повече литератури. Очевидно неговата изследователска работа е перспективна, то има въз-

[47] Срв. М. Б. Храпченко. О прогрессе в литературе и искусстве. — В: Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы, с. 291.

можност не само да регистрира новаторските дела, но и да насочва литературата да ги създава.

Общото и сравнително литературознание е призвано да изпълни изключителната си роля в съвременния литературен процес. То има възможност да разпространи нашия опит навсякъде, където се твори литература, и с това да го превърне в световен опит. Има възможност да подпомага развитието на социалистическия реализъм, като пренася опита на съветските писатели в другите социалистически литератури и обратно: опита на писателите социалистически реалисти от социалистическите страни в съветската литература. В състояние е да обогатява националните литератури на страните извън социалистическия лагер с постиженията на социалистическия реализъм от Съветския съюз и от литературите на социалистическите страни. Връзките на социалистическите литератури в тях трябва да се ориентират към прогресивната, възходящата им линия. Занимавайки се с тях, литературоведът може да разкрие и дори да подтикне развитието им към социалистическия реализъм.

Общото и сравнително литературознание подпомага опознаването и сближаването на народите помежду им. Борбите, строителството и вдъхновените от тях герои в социалистическите страни, изобразени в нашите социалистическо-реалистични литератури и разкривани от общото и сравнително литературознание успоредно с деградацията, егоизма и робството в капиталистическия свят, стават пример за милионите в световен мащаб.

С всичко това, разгръщайки дейност от подобен характер, общото и сравнително литературознание е в състояние да ускори съвременното развитие по пътя на прогреса.[48]

В заключение можем да кажем, че особено марксистко-ленинското общо и сравнително литературознание, което разкрива процесите и прозира в утрешния ден на човечеството, разполага с методите, които са необходими, за да се изучи литературното развитие в най-висока степен и да се насочи то към все по-нови и все по-големи завоевания.

* * *

Както дефиницията на общото и сравнително литературознание, така и изследователските сфери, които се определят от предмета, задачите и обема му, говорят за една извънредно важна литературоведска и хуманитарна дисциплина, която трябва да бъде създадена и насърчена, да получи пълното си развитие и да разкрие необятните си възможности. Създаването на тая дисциплина е една необходимост, доколкото ни въвежда в нови сектори на познанието, а същевременно придвижда напред литературното развитие. С нейното създаване се преодолява и кризата, която преживяваше в недалечното минало и която все още не е преодоляло и не може да преодолее окончателно сравнителното литературознание. Общото и сравнително литературознание е истинското марксическо литературознание, главен метод на което е сравнителният или сравнително-историческият. То не само ни въвежда в литературните процеси и в общия литературен процес, но става научна дисциплина за международната литературна общност и за световната литература.

---

[48] Срв. L. Illés. Die Rolle internationaler Literaturbeziehngen im Entwicklungsprozess der sozialistischen Literaturen nach der Oktoberrevolution und die Aufgaben der vergleichenden Literaturforschung. — Aktuelle Probleme der vergleichenden Literaturforchung, S. 267.

Създаването на дисциплината няма да се извърши върху празно пространство. В същност тя няма да бъде една непозната литературоведска дисциплина, а ще продължи традициите и ще използува всичко положително от сравнителното литературознание, което съществува вече второ столетие. Като употребявам думата „създаване", имам пред вид ново конституиране на сравнителното литературознание с твърдо включване на някои области, които досега са били добавяни колебливо, плахо, неуверено към нея.

Общото и сравнително литературознание има нужда от много научни сили, защото е перспективно, защото работата в областта му непрекъснато ще расте. Тя ще расте с разрастването на международната общност на нашата планета, с разгръщането на общите процеси сред човечеството, с увеличаване на общия процес на литературното развитие. Ако Гьоте още на прелома XVIII—XIX в. е стигнал до мисълта, че е дошло времето на световната литература, не бихме ли могли да кажем това ние днес по-уверено? Да, все повече течения, водещите писатели и значителните произведения принадлежат на световната литература. А заедно с това и на общото и сравнително литературознание.

Българска академия на науките · Институт за литература
ПРОБЛЕМИ НА СРАВНИТЕЛНОТО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ
*София · 1978*

# Сравнително литературознание и национални литератури

*Боян Ничев*

Близо вековното развитие на сравнителното литературознание като теория и практика в областта на литературната наука и четвъртвековното бурно развитие на тази дисциплина в условията на съвременния живот налагат една проверка на нейните резултати и постижения. Такава проверка, разбира се, е правена и в миналото — всяко време и всяка идеологическа доктрина се е опитвала да пригоди постиженията на сравнителното литературознание към своите нужди, потребности и основни идеологически изисквания. Тук става дума за проверяване основните възможности на сравнителното литературознание чрез „връщането му“ към националните литератури или по-точно чрез съотнасяне на всичко онова, което днес представлява тая дисциплина, взета като постижение и като научна докрина, към потребностите, изискванията и нуждите на националните литератури.

Решението на подобна задача значително се затруднява от факта, че по самата си природа сравнителното литературознание днес съществува и като повече или по-малко самостоятелна разновидност на литературната наука, и като неин частен метод за решаването на специфични въпроси. Всичко това прави необходимо разглеждането преди всичко на общото състояние на сравнителното литературознание в условията на съвременната хуманитаристика.

Трудностите, свързани с общите теоретически разработки на въпросите на сравнителното литературознание, са много по-сложни, отколкото обикновено се представят. Не става дума само за разглеждане на възможностите, изискванията и претенциите, които различни школи и литературоведчески традиции предявяват към тази дисциплина. Тук става въпрос за отнасяне основните специфични методологически особености на тази литературоведческа дисциплина към своеобразието на литературния процес изобщо. Трябва да отбележим нещо, което обикновено избягва от вниманието на изследователите и теоретиците на сравнителното литературознание. *Сравнителният момент, взет сам по себе си, е заложен в самата природа на художественото възприятие.* Действителността, от една страна, и художественото отражение,

в литературната творба, от друга, се явяват постоянно в творческия акт и в литературния процес като цяло, в ролята на компарандум и компаратор. Разбира се, това съпоставяне на действителност с художествено отражение става по твърде сложен начин и път, често пъти опосредствувано чрез художествената конвенция. При цели епохи от естетическото развитие на човечеството, каквато е например тая на фолклорното естетическо съзнание, съотнасянето на отразяваната действителност към нейното отражение в художественото произведение, както имахме вече възможност да обърнеме внимание върху това,[1] се извършва чрез посредничеството на традицията, обобщена в постулатите на фолклорната поетика. Именно в тая особеност на художественото възприятие, съществуваща в диалектически снет вид и в самия литературен процес, се коренят трудностите на съвременната методология да отдели в сравнителното литературознание моментите на отделна методика от амбицията тая методика да се обособи в отделна дисциплина.

Поради всички тия причини днес се сблъскваме с едно твърде интересно положение, що се отнася до общия статут на сравнителното литературознание в системата на другите литературоведчески и хуманитарни науки. Днес сравнителното литературознание е научна дисциплина, която твърде грижливо и уютно се е обзавела с всичко, което ѝ е потребно — с многобройни научни издания, излизащи в почти всички по-важни културни центрове на света; с голямо количество катедри, в които тя се изучава и ѝ се посвещава специално внимание; с една международна асоциация, където членуват многобройни национални дружества по сравнително литературознание. Обзавела се е с всичко това освен с едно — най-главното: свой *определен и отчетливо разграничен предмет и метод на изследване,* т. е. с онова, което оправдава и обуславя съществуването на всяка научна дисциплина.

Може би тъкмо поради това интересът към сравнителното литературознание и опитът да му се наложат най-различни сфери на изследване днес продължава с непрекъсваща сила. Разбира се, има и определени социологични и конкретно-исторически причини, които предизвикват и стимулират засиления интерес към тая наука през последните десетилетия и растящото внимание към нея. Както всеки дял от знанието, и компаратистиката има своя социология и следва свой социално-исторически обусловен развой, който сам по себе си е твърде интересен. Една от най-съществените причини, изостряща интереса към тоя дял на литературознанието и стимулираща развитието му, е несъмнено естественото сближаване и засилване контактите между народите в днешните сложни условия на тяхното политическо и идеологическо съществуване. Със засилване на връзките между народите през последните десетилетия след краха на доктрината за студената война се засили несъмнено и интересът към категорията литературен контакт. Съвременното литературознание обаче не пожела да остане при тоя единствен и най-главен феномен, основно изследван и добре познат и на старата компаративистика. Движейки се от повърхността на литературния процес към неговата същност, то разработи и разви и редица други категории, като типологическите връзки и съответствия в сферата на общото литературно общуване между народите.

Друга причина, която изостря интереса на учените от различни страни и с различно идеологическо въоръжение към сравнителното литературознание, е желанието да се подчини и овладее многообразният сложен и противоречив

[1] Б. Н и ч е в. Увод в южнославянския реализъм. С., 1972, с. 28—36.

материал на международните литературни отношения от позицията на определена идеологическа и политическа доктрина. В тоя смисъл далеч не е без значение да отбележим, че тъкмо теренът на сравнителното литературознание е давал повод за проява както на космополитизма, така и на национализма и шовинизма. Единствено марксическото литературознание и идеология предоставят възможност за вярно цялостно решение на този въпрос без заплитане в една или друга крайност. За съжаление не може да не отбележим все още малкия интерес на марксическото литературознание към проблемите на компаративистиката. Въпреки че напоследък опитите в това отношение стават все по-чести и по-чести. Между тях трябва да отбележим обобщителните книги на Дионис Джюришин[2], Е. Георгиев[3], Д. Ф. Марков[4], както и редица по-конкретни изследвания на такива известни съветски литературоведи като И. Г. Неупокоева[5], Алексеев и др. Именно в съветското литературознание бяха извършени и най-сериозните опити за преодоляване ограниченостите на старата традиционна буржоазна компаративистика, превърнала се от научна литературоведческа област в обикновена дисциплина на университетската пропедевтика в университетите на Франция, Съединените щати, Западна Германия. Върху необходимостта от преодоляване на догматичната пространствено-временна ограниченост на метода на сравнителното литературознание обърна например с особена сила внимание и настоятелност в последно време известният съветски литературовед С. Жирмунски. Говорейки за средновековните литератури като предмет на сравнителното литературознание, Жирмунски посочи правомерността на разпространението на тоя метод върху различни епохи, възможността и необходимостта за съотнасяне на литературни феномени, принадлежащи на различни времена и регионални области. Опитът на съветското литературознание в това отношение е твърде поучителен и категоричен: налага се да се сравняват често твърде отдалечени литературни феномени от различни епохи; оказва се, че са напълно съпоставими и историко-функционално идентични в рамките на националната структура, твърде отдалечени по време и място явления. Още преди десетилетие и половина акад. Н. И. Конрад например показа типологическата близост между европейската, т. нар. хофпоезия, и сродни явления в китайската литература от твърде различен, но съответстващ, общо взето, типологически на европейското Средновековие период.

Ние обърнахме внимание върху идентичността на явлението спондогелоион (т. е. на прехода от античност към елинизъм), върху структурообразуващото и жанрообразуващото значение, на което обърна внимание още Бахтин, с баладното течение в южнославянския фолклор. Самият факт, че на славянския Юг откриваме във фолклора естетическо решение на редица сложни художествени въпроси, които други литератури са решили в процеса на литературния си развой, говори, че „превръщаемостта" на литературните феномени, че вариантността и инвариантността на литературните процеси е такава, че ни кара да търсим общото и различното в литературния развой на различни места и в отдалечени епохи, без да робуваме на догматично ограниченото пространствено-временно обособяване на тия явления, както правеше това на-

[2] D. Ďurišin. Vergleichende literaturforschung. Berlin, 1972.
[3] Е. Георгиев. Общо и сравнително славянско литературознание. С., 1965.
[4] Д. Ф. Марков. Проблемы теории социалистического реализма. М., 1975.
[5] И. Г. Неупокоева. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. М., 1976.



БАН Институт за литература БИБЛИОТЕКА

пример класическата френска компаративистика. Причината, поради която буржоазната компаративистика и някои представители на позитивизма у нас бяха склонни да ограничават във времето и пространството сравнителния метод, притъпявайки по този начин най-силната и характерната му особеност в сравнение с всички други частни литературоведчески методи, неговата теоретична сила — тая причина е по-сложна и на нея си струва да се спрем, защото тя засяга редица слаби и силни страни на съвременното литературознание. С пълно основание Жирмунски писа, позовавайки се на Пол ван Тигем: „Ограничаването на сравнителното литературознание на Запад хронологически в границите на т. нар. „ново време“ се обяснява преди всичко, както ми се струва, от растящата професионална специализация на хуманитарните науки от кръга на интересите и знанията на самите учени, както и от програмите на университетите и на предлаганите теми за докторски дисертации. Но колкото повече сравнителното литературознание се доближава по своите задачи до всеобщото, толкова по-чувствително се изявява тази ограниченост. Тя стеснява историческата перспектива на научните изследвания, стеснявайки културно-географската област на тяхната сфера с Европа и Америка, т. е. със западните литератури („евроцентризъм“) — въпрос, по който неведнъж съм писал.“[6]

Но извън тези причини има още и други, които обуславят посочените недостатъци на съвременната буржоазна компаративистика. Най-главната от тях е, че както ван Тигем, така и редица представители на тая дисциплина на Запад не можаха да стигнат до идеята за *историческия характер на категорията художественост*. Овладяването на тая категория, върху която с особена настойчивост през последното десетилетие обърна внимание съветското литературознание в лицето на редица изследователи, като например акад. Д. Лихачов, бе и си остава важно постижение на съвременната литературна наука, постижение все още неоценено, което ще има значителни последици и за сравнителното литературознание. Усвояването на съзнанието за историческия характер на художествеността обогати критерия за научната зрелост на едно литературознание или на една литературоведческа концепция. Най-просто и огрубено казано, това значи, че на художествеността трябва да се гледа в развитие; а тук методът на сравняването и съпоставянето се оказва необходим вече сам по себе си и води до интересни резултати, защото на художествения феномен не се гледа като закостеняла, веднъж завинаги определена даденост. Трябва, разбира се, макар и мимоходом, тук да отбележим, че историческият характер на категорията художественост е твърде сложно явление. При неговото усвояване е необходимо да се имат пред вид редица особености на художественото развитие, като например художествено-съзнателният и художествено-несъзнателният характер на естетическия феномен и т. н.[7]

* * *

Поставената от нас задача налага конкретното разглеждане и типологизацията на редица феномени, които принадлежат към сферата на сравнителното литературознание. Или с други думи, тя ни връща към необходимостта да обърнем внимание върху *цялата сложност на литературно-историческата инвариантност, взета като най-обща категория на сравнителното литерату-*

[6] С. Жирмунски. Средневековые литературы как предмет сравнительного литературоведения. — Изв. АН СССР. Серия литературы и языка, в. 3, 1971, с. 185—199.

[7] Б. Ничев. Увод в южнославянския реализъм. С., 1972., с. 189.

*рознание*. Неслучайно тук употребявам тоя термин. Той включва в себе си както литературния контакт, така и типологическата близост, но не се изчерпва с тях, а ни отпраща към едно друго явление, твърде важно за литературната теория, принос към изясняването на което може да даде сравнителното литературознание — повторителността в литературния процес, водеща ни до закономерностите на неговото развитие. Ако хвърлим дори най-общ поглед върху естетическия развой например на такива сродни народи като южнославянските, ще се сблъскаме с редица явления, принадлежащи по традиция към сферата на тяхното сравнително литературознание и неполучили задоволително обяснение. Такива са например общите теми, мотиви и принципи на поетиката в областта на южнославянския фолклор. От тоя род са и редица общности в областта на сатирата и хумора, характеризиращи важни моменти от развитието на южнославянските и балканските народи. Заедно с това тук има и редица основни общности, изследването на които ни дава повод и основание да заговорим за написването на сравнителна история на южнославянските народи. Преди нейното създаване обаче е необходимо да се извърши щателно проучване и внимателно категоризиране на явленията на общност в южнославянския и балканския естетически развой. Изхождайки от постиженията на съвременното сравнително литературознание и връщайки се към тези отделни национални литератури, които условно обединяваме в една регионална общност, искам тук, макар и само мимоходом, да обърна внимание върху сложността и трудностите на типологизацията на сродните явления в техния развой.

Южнославянските литератури например се развиват при редица общи условия и при много сродни черти в културно-историческия процес на Балканите. Правят поразително впечатление многобройните прилики помежду им в самия момент на възникването им като нови литератури. Така например и до ден днешен е останал почти незабелязан и недооценен един твърде любопитен и, струва ми се, многозначителен факт — почти всички южнославянски литератури се развиват в *двуезична или многоезична среда*. Причината за това е, че някои от тях са възникнали в условията на емиграция. Българската литература от епохата на Възраждането се създава в няколко крупни културни центъра извън България: Букурещ, Цариград и др. Сръбската литература от същия период има няколко културни центъра, но повечето от тях се намират в чужди държави— Нови Сад, Пеща, Сент Андриа и др. В двуезична и многоезична среда работят Христо Ботев, Любен Каравелов, Людевид Гай, Франце Прешерн, Бранко Радишевич, Станко Врас, Петър Прерадович, за да не изреждам повече имена. Някои от тях пишат първите си произведения или ред свои произведения на чужди езици — Прешерн, Бранко Радишевич на немски, Любен Каравелов — на руски и сръбски, и т. н. Но какво значение има всичко това за развитието на родните им литератури? Работата е в това, че билингвизмът и многоезичието се оказват важен фактор при формирането на новите европейски литератури и при кодификацията на литературните им езици. „Многоезичието — както писа Бахтин — е съществувало винаги (то е по-древно от каноничното и чисто едноезичие), но то не е било творчески фактор, художествено преднамереният избор не е бил творчески център на литературно-езиковия процес. Класическият грък е различавал и „езиците", и епохите в развитието на езика, разнообразните гръцки литературни диалекти (трагедията е многоезичен жанр), но творческото съзнание се е реализирало в

затворени в себе си езици (та макар и действително смесени). Многоезичието е било регламентирано и канонизирано между жанровете.

И тъкмо тук проличава значението на многоезичието при конкретните условия на литературния развой на южнославянските народи през XVIII и XIX в. Защото — както продължава Бахтин — „новото културно и литературно творческо съзнание съществува в активно многоезичния свят. Светът е станал такъв веднъж завинаги безвъзвратно. Свършен е периодът на глухото и затворено съществуване на националните езици. Езиците се осветляват взаимно: та нали един език може да види себе си само в светлината на друг. Сложен е край и на наивното и трайно съществуване на езиците в рамките на даден национален диалект, т. е. на съвместното съществуване на териториалните диалекти, на националните и професионалните диалекти и жаргони, на литературния език и на жанровите езици в рамките на литературния език, на епохите на езика и т. н. Всичко това е приведено в движение и е стъпило в процес на активно взаимодействие и взаимно осветление. Думата, езикът вече се възприемат по-иначе и обективно са престанали да бъдат онова, което са били. При условията на това външно и вътрешно взаимно осветляване всеки език, дори при абсолютната неизменност на езиковия му състав (фонетика, речник, морфология и т. н.), сякаш се ражда отново, става качествено друг за съзнанието, което твори на този език. В този активно многоезичен мир между езика и неговия предмет, а това е реалният свят, се установяват съвсем нови отношения, бременни с огромни последици за всички готови жанрове, формирането през епохата на затворено и глухо едноезичие.

Очевидно е, че една такава обща черта като многоезичието в литературния процес на южнославянските народи, която при тях е обусловена от конкретни, присъщи само тям, непознати за други литератури, като френската, английската, условия (съществуването им в многонационални империи, задължителната емиграция при която се развиват), само условно може да бъде сравнена с езиковата опозиция между латински и нови езици на Запад.

Явно е, че се сблъскваме с една обща и същевременно специфична черта на южнославянския естетически развой — многоезичието и неговото значение за възникването на новите южнославянски литератури. Това многоезичие балканските и южнославянските литератури изживяват по свой начин, неприсъщ нито на френския, нито на английския, нито на италианския естетически развой. То е свързано със специфични особености на историческото и политическото им развитие — съществуването на техните народи в многонационални империи, задължителната емиграция на тяхната художествена интелигенция извън границите на родината и т. н. Но тази по специфичен начин обща черта на литературното развитие сближава южнославянските литератури с европейския художествен и литературен процес, прави го част от тях, дава ни възможност да утвърдим представите си за някои общи закономерности на тоя процес и същевременно потвърждава участието на българската литература и на отделните славянски литератури в най-значителните естетически движения на новото време, подчертава за сетен път тяхната историчност и художествена значимост.

Ако това явление е от твърде общ характер и ни сблъсква лице в лице с възможностите на сравнителното литературознание да доставя ценен материал и заключение за общата теория на изкуството и литературата в рамките на един по-голям или по-малък район, то редица други явления имат по-частен характер. В тях повторителността на литературния феномен се осъще-

ствява на друго равнище, те носят литературно-историческа инвариантност от по-друг порядък и затова типологизацията им ще бъде друга.

Да вземем например два твърде любопитни и изобщо неспоменавани факта на конкретна литературна близост. Единият е между известния сръбски сатирик Радой Домановић и Христо Смирненски, а другият засяга две твърде популярни стихотворения на двама големи южнославянски поети — „Майци си“ на Христо Ботев и „Санта Мария де ла Салуте“ на Лазар Костич.

Вече имах възможност да посоча на друго място поразителната прилика в сюжета между известната „Приказка за стълбата“ на Христо Смирненски и не особено популярния фейлетон на Радой Домановић „Сънят на един министър“. Произведенията са написани с различно художествено умение. Приказката на Хр. Смирненски е разгъната във всичките си части, докато фейлетонът на Р. Домановић носи следите на прибързана журналистическа практика. Въпреки това и двете творби третират една и съща тема: темата за социалното предателство. У Домановић решението е повече журналистично-фейлетонно, у Смирненски — литературно-пародийно (социална сатира под формата на приказка). Такива явления обикновено се обясняват чрез контактологическа връзка: единият автор (това може да бъде случаят само със Смирненски) се е запознал с творбата на своя предшественик и в една или друга степен тя му е повлияла. Обикновено традиционната компаративистика остава на това равнище. За нея нищо не променя и фактът, че Смирненски е имал конкретен прототип на своя приказничен герой и конкретни фактологични индикации, идващи от самата съвременност и от събитията, развиващи се пред очите му. Ние обаче не можахме да открием следи на конкретно влияние от страна на същия сатирик върху българския автор. По това време големият майстор на „Страдия“ и „Крали Марко за втори път между сърбите“ не е бил популярен у нас. Очевидно тук трябва да се търси някой друг, трети, който е породил така неочаквано явна сюжетна близост между двама непознаващи се творци.

Много по-труден за обяснение е феноменът на литературна близост, на който се натъкваме, сравнявайки „Майци си“ на Хр. Ботев и известното стихотворение на Л. Костич „Santa Maria della Salute“ (1904). Творбата на сръбския автор датира почти тридесет години след текста на нашия писател. Интонационно-ритмичната близост между двете стихотворения е очевидна. Достатъчно е само да процитирам няколко куплета от известното стихотворение на Л. Костич:

Опрости, мајко света, опрости,
што наших гора пожалих бор,
на ком се, устук свакоје злости,
блажено теби подиже двор;
презри, небеснице, врело милости,
што ти земаљски сагреши створ:
Кајан ти љубим пречисте скуте,
Santa Maria della Salute?

Зар није лепше носит лепоту,
сводова твојих постати стуб,
него грејући светску грехоту
у пепо спалит срце и луб;

тонут у броду, трунут у плоту,
Ђаволу јелу а врагу дуб?
Зар ни је лепше вековат у те,
Santa Maria della Salute.

Опрости, мајко много сам страдо,
много сам грехе покајо ја;
све што је срце снивало младо,
све је то јаве сломио ма ;
за чим сам чезно, чему се надо,
све је то давно пепо и пра,
на угод живу пакости жуте,
Santa Maria della Salute!
. . . . . .

Достатъчно е само да припомним известния Ботев стих:

Много аз, майко, много мечтаях
щастие, слава да видим двама,
сили усещах, що не желаях,
но за вси желби приготви яма.

и да го съпоставим с последния куплет на Костичовото стихотворение, за да стане ясна тази прилика. Но колкото е очевидна тя външно, толкова е трудна за обяснение. Тук моментът на контактологична връзка не само че не е изключен, но и очевидно е налице. Но работата не се изключва само с това. Става дума за общи тенденции в южнославянския стих и южнославянската поезия, един от началните моменти на които бележи Хр. Ботев и чието покъсно развитие намираме у Л. Костич, който очевидно се е опрял на традицията и опита на нашия поет едва ли не като на своя собствена национална традиция. Несъмнено е, че пътищата на южнославянската психологическа лирика минават през такава значителна традиция като Ботевата, за съжаление до днес недостатъчно оценена от тая ѝ страна. И двете стихотворения изразяват състояние на дълбоко вътрешно потресение и самоанализ, но особено важно е да се подчертае, че общото между тях е, че тоя анализ е пречупен през призмата на женския образ, пречистен е през филтъра на деликатното и сложно чувство на пиетет към жената.

Разбира се, тези два случая подлежат на по-нататъшна детайлна разработка, аз ги привеждам само като пример за различните равнища, на които се явява инвариантността на литературните феномени и за различните начини, по които тя трябва да бъде типологизирана.

* * *

Стремежът към по-прецизна категоризация на *повторителността на литературния феномен* ни навежда към нуждата от сравняване на по-далечни факти. Тук ще приведем един твърде отдалечен паралел, свързан с общи явления и процеси при отразяване на важни народопсихологически особености в две такива различни литератури като българската и немската — паралела между Адриан Леверкюн на Томас Ман и популярния герой на Алеко Кон-

стантинов — Бай Ганьо. Това сравнение е толкова по-интересно, колкото по-различни се явяват тези образи. Тяхната съпоставка може да изглежда дори провокативна. Тя идва обаче да докаже за сетен път обръщаемостта на литературно-историческите феномени на различни равнища. Какво общо в същност може да има между „балканския примитив", дребния левантински мошеник" и немския аристократ на духа, затворения от света и отчужден от хората, вглъбен в себе си артист, с отровена от бледата спирохета кръв в жилите си. Наистина външно образите са твърде различни, но зад тяхната твърда националноспецифична кора се крият аналогични процеси и проблеми. За изясняването им е необходимо обаче да направим малко по-далечна екскурзия в историята на трактовката и на двата типа.

Днес ние притежаваме вече значителна литература върху образа на Алековия герой. За него са ни оставили свои оценки едни от най-значителните литературни мислители в историята на новата ни литература — автори като Димитър Благоев, Георги Бакалов, Боян Пенев, д-р Кръстьо Кръстев. Свое мнение са изказали и многогодишни усърдни изследователи и тълкуватели на литературата ни — Михаил Арнаудов, Георги Цанев, Георги Константинов — или ерудирани чуждестранни познавачи на духовния свят на южния славянин, като проф. Геземан и др. Те повдигнаха редица важни въпроси, някои от които получиха вече интересно решение, а други чакат все още своя отговор. Кой е Бай Ганьо. Трябва или не трябва да се срамуваме от този образ; неговите черти въплъщават ли националния характер на българина или са му чужди? Към тия основни проблеми се прибавиха и някои на пръв поглед чисто литературни въпроси, които имат обаче тясно отношение към социално-психологическото съдържание на байганьовския проблем.

Много автори отрекоха художественото единство на Алековата творба и образа на героя, за д-р Кръстев, Р. Пенев, Г. Константинов Алеко си остана фейлетонист, общественик, моралист, но не и художник, създал един цялостен, което невинаги значи жанрово строго регламентиран тип. Затова пък покъсните му изследователи (Арнаудов, късният Цанев, Ал. Ничев, Елена Димитрова) единодушно дават положителен отговор на горните въпроси, решават ги в полза на автора, единството на книгата и нейните художествени качества. Трябва да кажем, че тези отговори, които са по-близки до истината, си остават все още по-малко обосновани, отколкото неточните и исторически преодолени разбирания на д-р К. Кръстев, Б. Пенев и др. Работата е в това, че нашето съвременно литературознание все още не е разработило комплексно целия кръг от проблеми на Алековото дело. Основополагащо за проучването и литературната интерпретация на байганьовския тип си остава ранномарксическата критика за него на Д. Благоев и Г. Бакалов.

Изхождайки от социалната основа на тоя тип, налага се да обърнем внимание върху друга особеност на неговото тълкуване, покрай която досега неговите тълкуватели обикновено само са минавали. Тя е свързана преди всичко с отчитане *динамиката* на социалните и социално-психологическите процеси, което ни доближава до тълкуването на образа като една своеобразна *негативна метафора* на отдавна улегнали, често пъти положителни черти в психологията на човека от нашите географски ширини. Тъкмо с подобна негативна метафора на редица по начало положителни черти на немския човек и немския дух се стреми и Томас Ман, повече или по-малко съзнателно, да обясни негативните страни в образа на Леверкюн, поставяйки големия въпрос

за виновността на немския народ пред историята за всичко онова, което стана през последните десетилетия.

Нашият Бай Ганьо носи в същност едно трагедийно-комично превъплъщение, което при новите условия на бързо и неудържимо развиващата се буржоазна действителност, помитаща пред себе си устоите на стария патриархален живот и нравственост, превръща в отрицателни черти ред стари ценни практически качества на нашия човек, натрупани усърдно през петвековното иго в процеса на неговото самоотстояване. Под магьосническата палка на новата действителност тук бързо пестеливостта се оказва скъперничество; трезвостта и житейската практичност се превръщат в грубо сметкаджийство; добрата патриархална фамилиарност — в просташка безпардонност; самостоятелността пред чуждото — в провинциална хвалипръцковщина от своето. Да, тук добродетели и пороци играят истински карнавален фарс. И той превръща едните в другите, защото сменя светкавично, като на сцена, сферата и обществената среда на тяхното проявление. Това най-добре може да се почувствува, като се сравни суровият анекдотичен материал, върху който са израснали отделни епизоди и сцени от „Бай Ганьо", с окончателния им вид в произведението на Алеко.

Характерен в това отношение е един изнесен от Михаил Арнаудов и често използуван от различни автори за доказване на Алековата творческа самостоятелност спомен на Димитър Илков за първообраза на историята с Иречек. „Именно, както ни разправи госпожа Иречек, която познавах като доста смела жена — спомня си Илков, — един ден се позвънява у тях и когато тя излиза да отвори, вижда един млад българин с куфарче в ръка, води го някакъв слуга. Този българин искал да види сина ѝ. „Без да подозирам нищо, като чух че е българин, приех го чистосърдечно и го въведох в кабинета на сина си. Какво излиза? Този човек носи собственоръчно поръчително писмо до сина ми Константин от Търновския митрополит Климент. Последният моли синът ми да се погрижи за този българин, сиромашко момче, като го настани нейде да слугува, за да може да следва в политехниката. Син ми остава като поразен; заявява му, че такова нещо той не може да направи сега; че няма изгледи да го направи и в скоро време." „Нищо, отговаря момъкът, аз можех да остана и при вас, да слугувам и да се уча." Син ми го изби в пот . . . За да избавя сина си от неловкото положение, в което го постави този българин, явих се сама в кабинета и казах на тогова, че нямаме нужда от прислуга, пък и нямаме място и легло за чужд човек. "Е, нищо, възрази той, аз и на това канапе мога да спя" — и посочи канапето в кабинета на сина ми. Тогава мене ме взеха дяволите и като повиках прислужницата ми, изпратих го с нея до председателя на дружеството „Българска седянка". Той си отиде заедно с куфарчето си. Българите се погрижили да го настанят в едно семейство със скромен наем, но той доста време не преставаше да идва всеки ден при нас и да ни се налага на трапезата."

Някои автори използуват този запазен спомен, за да докажат силата на Алековата инвенция, превърнала дребния отхвърлен анекдот в белетризиран самостоятелен разказ. И с основание: литературната трансформация тук е значителна и очевидна. Постъпките на Байганьовия прототип са доста далеч от грубата вулгарна безцеремонност на Алековия герой и все още на прага на наивната патриархална фамилиарност. И ученолюбието на момчето, и патриархалната му доверчивост, и неговото чувство за гостоприемство (което го кара да предполага и изисква същото и от другите), както и непозна-

ването порядките на чуждия свят все още не са пороци, а, напротив — дребни патриархални достойнства, които в най-лошия случай го правят нетактичен, но не и вулгарен. Тия качества ще добият окраска на лека нетактичност само при срещата им с една нова социална и битова конвенция. Но те имат своя логика. От срещата на тези две конвенции, на тези две различни логики се ражда ситуацията на комично недоразумение. Но трябва да кажем, че логиката на момчето с нищо не е безнравствена от гледище на балканския етикет и патриархалната битова конвенция. Помислете си само, как може такова нещо: него да го изпрати митрополит Климент, че да не го приемат в някой дом. И после: да имат празно канапе в дома си хората, а той да няма къде да спи?! Той е свикнал, като дойде гостенин у дома му, от птичка мляко да му изнесат, с козяк на земята да му постелят, ако няма другояче как, и пак ще го посрещнат, както трябва . . . Но тук няма още недостатъци, няма още пороци. А тъкмо напротив. И все пак — всичко е вече така близко до бай Ганьо. Чудно ли е след това, че немският славист Геземан счете, че Бай Ганьо носи положителните черти на българина. Той имаше своите основания за това. Само не бе си поставил въпроса, кои са силите, които трансформират тези положителни черти в . . . байганьовщина.

Друга тенденция най-добре и най-аргументирано е развита (още преди дискусията във „Философски преглед") от Б. Пенев. Той допринесе много за изясняване универсалността на някои байганьовски недостатъци. Но разпространението на байганьовските черти извън България, както прави той, внасяйки нови, важни аспекти в проблема, още не го обяснява. Байганьовски черти можем да срещнем не само при среща на представители на една понапреднала среда с по-изостанали култури, но и при обратното съотношение.

Не е трудно да се види, че и двете тези концепции страдат от един и същ недостатък: те търсят обяснението на байганьовския тип извън него, извеждат го вън от средата или времето му. Б. Пенев го изнася извън България, търсейки географските му модификации, а Геземан, за да докаже позитивното значение на образа, го пренася във Възраждането, откъсвайки го от конкретно-историческите корени в 90-те години на миналия век, когато е възникнал. Едната конвенция абсолютизира общочовешките черти, каквито Бай Ганьо, както всеки сатиричен образ, носи. Другата — фактът, че байганьовските недостатъци имат свои положителни превъплъщения в характериологията на народа ни. Едните не могат да разберат как така Бай Ганьо може да бъде отрицателен герой, след като те, същите тези черти, са положителни качества у дедите му. Други не могат да си представят как може същите тези отрицателни черти понякога да бъдат и положителни качества. Те съвсем правилно противопоставят байганьовския тип на всичко хубаво в нашата история (какво общо може да има карикатурният образ на този казанлъшки търговец на розово масло с Раковски, с Левски, с Ботев — пита един от тях), без да разбират, че наистина то е тяхно *нравствено отрицание*, но е и тяхна *историческа метаморфоза*. То е само един деформиран вариант, в който се проявяват черти от българския национален характер. Вариант, възникнал при дадени социални условия и обречен на гибел заедно с тях. И ако той се повтаря и извън рамките на даден социален строй, то е, защото се повтаря и байганьовската ситуация в историята на народите, оная ситуация, при която в резултат на бърза и остра дислокация на социални пластове се предизвиква неочаквано смесване на социални среди, социални групи и типове цивилизация.

Динамиката на подобна негативна метафора на положителни по начало черти от немския национален дух и характер носи и образът на главния герой на Томас Мановия „Д-р Фаустус“. Почувствувал се длъжен пред историята да отговори за всичко, което стана с „Германия и германците в средата на тоя век“, Томас Ман подлага на своеобразни изследвания тоя проблем в образа на Адриан Леверкюн. Не случайно той многократно казва, че „Д-р Фаустус“ за него е книга на немската съдба. В образа на Леверкюн той проследява как такива особености на немския дух като абстрактността на немското мислене, склонността за обобщено мислене на немския дух, за откъсване от конкретното, за свободно и продължително витаене и опериране в света на идеята се обръщат в негативни черти, дехуманизират се, откъсват се от човека и от историята, противопоставят им се, за да доведат през доктрината на Нитче до практиката на Бухенвалд или Освиенцим. Целият път на проблема е подробно осветлен от самия автор в неговата автомонография за „Д-р Фаустус“ и особено в прочутата му статия „Германия и германците“, прочетена като беседа на една американска трибуна в 1945 г., времето, когато той работи най-усилено над „Д-р Фаустус“. „Според Томас Ман — пише справедливо съветската изследователка А. В. Русакова — главното своеобразие на немския дух и на немската съдба се заключава в раздвоение на човешката енергия на абстрактно-спекулативен и обществено-политически елемент при пълното преобладание на първия над втория.“[8] „Няма две Германии — добра и зла, пише сам Т. Ман в споменатата си статия, — има една Германия — единствена Германия, най-хубавите свойства на която под влиянието на дяволската хитрост се превърнаха в олицетворение на злото. Злата Германия — това в същност е добрата, тръгнала по лош път, попаднала в беда, затънала в престъпления и стояща пред катастрофа.“

За нас не е толкова важен случаят, че великият автор на „Д-р Фаустус“ не може да си обясни всички социални причини, предизвикали тая пагубна трансформация на положителните черти на немския национален дух в негативни. По-важно е, че той си дава ясна сметка за тях, че те го занимават, че на тоя проблем е отделена голяма част от творческото му внимание в „Д-р Фаустус“. А това е проблем, твърде сроден с проблема, който поставя пред нас образът на Бай Ганьо. Неговата разработка ни изправя пред *приноса, който сравнителното литературознание може да даде за разработка на проблемите на народопсихологията.*

* * *

Ако случаят с близостта между Хр. Ботев и Л. Костич беше пример за естетическа повторителност на художествено равнище, ако изследването на динамиката на възникването на образа на Бай Ганьо и Адриан Леверкюн ни сблъсква лице в лице с проблемите на народопсихологията и сравнителното литературознание, то в следващия раздел ще разгледаме общото идеологическо единство като причина за ред типологически общности в литературния процес. Възможност за подобно наблюдение ни предоставят двама също твърде различни автори от българската и немската литература — Никола Вапцаров и Бертолд Брехт. Оказва се, че твърде далечно и самостоятелно един от друг двамата големи художници на европейското изкуство са решили всеки по своему твърде сродни и идентични задачи. Общата задача, която те си по-

[8] А. В. Русакова. Итальянский эпизод в романе Т. Манна „Д-р Фаустус“ — В: Проблемы международных литературных связей. Л., 1962, с. 165.

ставиха, бе създаването на такава поетика и естетика, която да провокира масите към активно участие и съучастие в историческия процес. За тая цел трябваше читателят и зрителят да се превърнат от пасивен консуматор на изкуството в активен сътворец, помощник на автора при неговото създаване. Към решаването на тая задача са привлечени главните постулати от теорията и практиката на брехтовския неаристотеловски театър и драма и основните категории на този театър — ефектът на отчуждението и свързаната с него брехтовска непримиримост спрямо абсолютните форми на превъплъщението и вживяването.

За Вапцаров трябва да кажем, че той не разработи творчески основите на своя нова поетика като Брехт. Но затова пък той създаде за разлика от Брехтовия епичен театър своя драматична лирика. При това трябва да отбележим, че тук не става дума само и просто за психологически драматизъм в лириката. Него българската поезия достигна още в началото на века в творчеството на такива високи образци като поезията на П. Яворов, Д. Дебелянов, Д. Бояджиев и др. Тук става дума за една нова гледна точка на лиричния герой, за специфична изобразителна позиция на авторския субект. Както е известно, почти всички стихотворения на Вапцаров са диалогични. В тях се води разговор, спор, дискусия пред очите на читателя (както е в „Кино", „Песен за човека", „Писмо", „История" и др.), разиграва се понякога малка сцена („Песен за човека"), призовава се направо и пряко читателят да мисли, възразява заедно с автора („Как мислиш, читателю, ти" — ще попита понякога авторът). Вместо потопяване по законите на класическата лирика в отделни настроения или чувство и внушение на определено светоусещане чрез него при Вапцаров това светоусещане се култивира естетически по друг, бих казал, брехтовски, неаристотеловски път — чрез разгъване пред читателя самата „лаборатория" на откриване на истината, диалектическия и противоречив път на нейното достигане и чрез привличане на читателя в активно сътрудничество по утвърждаване на тая правда на живота. Така Брехт и Вапцаров се стремят да превърнат читателя или зрителя от консуматор на естетически ценности в активен сътрудник на търсенето чрез изкуството на истината за живота и пътя към неговото изменение.

И двамата намират свое решение на един и същ проблем, създават спонтанни и независими един от друг естетика, която вътрешно е твърде близка и сродна. Това е естетика на доверие към широките читателски и зрителски маси, това е естетика, породена от надеждата да се привлекат колкото се може повече и по-съзнателни и самостоятелно мислещи хора в антифашистката борба. Но онова, което трябва широко да бъде подчертано тук, е, че те и двамата тръгват към решаването на тази задача, всеки по свой път, и стигат до значителни сродни резултати, защото вървят не по периферията на проблема, а навлизат в самата му естетическа дълбочина, търсят не тематично пригаждане към задачата, а нейното решение в създаването на нова поетика и естетика. И в това е коренът на тяхната творческа значимост.

* * *

Дотук ние проследихме явяването на литературно-историческата инвариантност на различни равнища, но, общо взето, в частни случаи. По-долу ще се опитаме да изследваме и приведем един случай, който най-ясно показва значителността на сравнителния метод и резултатността на сравнителното изучаване на литературите за изясняване дълбоките специфични особености на националния литературен процес. Става дума за някои съществени особе-

ности на нашата литература, които си остават недостатъчно оценени и осмислени от литературознанието ни, защото за тяхното откроряване е необходима по-сложна литературно-историческа оптика, потребна е преди всичко сравнителна перспектива и дълбочина на литературно-историческия поглед. И освен това — определена селективност на тоя поглед, т. е. способността да бъде разграничен културно-историческият, литературно-книжовният етап в развитието на една литература от естетическия и художествения й развой. Особеността, за която говорим, се състои в това, че ако разгледаме възникването на новите южнославянски литератури като проява на ново изкуство на словото, ще се окаже, че те — литературите на южните славяни, в същност започват с върхове. Това значи, че те нямат, така да се каже, своите естетически предпланини, преходни била и седловини в литературния развой. Те започват със стръмни, с крути върхове, които като че ли изникват от нищо. Но какви са литературно-историческите факти по тоя въпрос?

В продължение на не по-малко от петдесет години от началото на века, точно от 1800-ата година, когато в словенското село Вербас се ражда геният на южнославянската поезия Прешерн, до 1848 г., когато в Калофер „се пръква на бял свят" през една януарска нощ първенецът на калоферския даскал Ботьо и първенецът на българската поезия, големият европейски поет Христо Ботев — през тоя период от по-малко от петдесет години на славянския Юг се раждат четирима гениални поети. Това са словенецът Франце Прешерн, черногорецът Петър Петрович Негош, хърватинът Иван Мажуранич и българинът Христо Ботев. Преди Прешерн в словенската поезия има само един значителен поет — Валентин Водник. Но гениалният автор на „Сонетен венец" и „Кръщение при Савица" трудно може да бъде изведен от своя предшественик. Преди него в сръбската поезия стоят само двама стихотворци: словеносербският поет Лукиян Мушицки и необузданият предромантик Сима Милотинович Сарайлия. Какво имаше преди Ботев в нашата поезия, е добре известно. По-иначе стоят може би нещата привидно само в хърватската литература при Иван Мажуранич. По литературно-историческа презумпция той синтезира в поезията си дубровнишко-далматинската поетическа традиция, явяваща се за него и за съвременниците му солидно класическо наследство. Но тя е отдалечена от тях с няколко столетия. Иначе преди Мажуранич и неговите големи съвременници Петър Прерадович и Станко Враç има също малка естетическа пустиня. Това, разбира се, не значи и не може да значи, че тези поети не са свързани с авторите и явленията преди тях: че Прешерн не е задължен на Водник, че Негош не се влияе от своя учител Сарайлия или че за Ботев са без значение поетическите опити преди него или по негово време у нас. Тъкмо историчността в разбирането на естетическия феномен ни задължава към най-голямо внимание точно по тоя въпрос на художествената приемственост. Но тук става дума за това, че тези четирима големи поети естетически са неизмеримо и неочаквано далеч и високо от своите непосредни предшественици, до които са близко исторически, че от тази гледна точка по законите на тази литературно-историческа оптика изглежда, че те не са „получени" в резултат на плавен и последователен развой.

Вече в средата на миналия век Сен Бьов се оплакваше, или, ако искате, разсъждаваше не без известна носталгична нотка в известната си статия „Що е това класик?" върху обстоятелството, че до XVIII в. във френската литература няма големи творци. „У нас, във Франция — писа той, — нямаме велик класик от времето на Людовиг XIV, на нас са ни липсвали дантевци

и шекспировци, тези изконни авторитети, към които рано или късно се връщат в години на духовно разкрепостявяне. У нас е имало само намеци за велики поети — такъв е един Матюрен Рене, такъв е и Рабле. На тях не им достига идеал, страстност и сериозност, а без това няма велики писатели.“[9] И така — един литературно-исторически релеф, които познава своите предпланини, възвишения, подготвящи големите върхове, водещи към тях, това е френската литература. И друг път на литературно развитие, който започва направо с върхове. На френската литература е трябвало три века от началото и като изкуство на словото, за да достигне, мерено с нейните собствени мащаби, до свои върхове. По този път тя има и своя Рабле, и своя Рене. На южнославянските народи за това са били достатъчни само няколко десетилетия. Очевидно тук става дума за два различни модела на развитие и тая разлика ние обясняваме и затваряме от формулата закъсняло ускорено развитие. Но няма ли тук една измама на литературно-историческата оптика? Не се ли заблуждаваме, отказвайки се да търсим другаде обяснение за този парадокс? Обикновено и на ум не ни минава, че това, с което обикновено почваме нашата нова литература, е само част от пътя, последната му част — началото и средата на който са невидими от тоя зрителен ъгъл, от който ги гледаме, с тая традиционна литературно-историческа оптика, на която сме привикнали. Тук в същност има *литературно развитие от айсбергов модел*, ако ни бъде позволена една терминологическа метафора, защото над повърхността се подават само върховете, а техният масив е дълбоко под безкрайните води на народното изкуство на словото. Става дума за това, че ние не можем да си обясним всички тия факти, защото не включваме в нашия естетически развой всички естетически процеси, които са станали във фолклора, разбран не като етнография, а като изкуство на словото.

В същност тая особеност е правила впечатление и на други автори в литературоведческата ни книжнина. Изправен пред пресния гроб на народния поет, Иван Д. Шишманов се пита многозначително на първата годишнина от смъртта на Вазов в известната си статия „Българският poeta laureatus Иван Вазов“ как е възможен изобщо феноменът Вазов? Защото на пръв поглед се касае почти за едно чудо. Как се обяснява наистина, че само четиридесет и четири години след появата на първата българска печатна книга (1806) малкият народ можа да роди един поет, способен да извика с големия си роман „Под игото“, преведен след 1890 г. на почти всички културни езици, високата оценка на такъв критик като англичанина Едмунд Грос. „Нашето удовлетворение обаче — продължава Шишманов — се покачва, когато помислим, че първият книжовен паметник, с който изобщо се начева българското духовно възраждане — историята на неукия атонски монах Паисий, пропита с горещ патриотизъм и разпространявана десетилетия между народа като ръкопис, — се появява едва към края на XVIII в. (1762), само осемдесет и осем години преди раждането на Вазов.“[10]

Както личи, феноменът не е новооткрит, наша е само методиката за неговото ясно откриване и обяснение.

Най-съществено в случая е, че сравнителното литературознание и като метод на конкретно литературно изследване, и като отделна дисциплина може да ни даде богати възможности за обогатяване и задълбочаване картината на националния литературен процес.

[9] Сент Бьов. Литературние портрети, критические очерки, с. 319—320.
[10] Ив. Шишманов. Избр. съч. С., 1966, с. 320.

Българска академия на науките · Институт за литература
ПРОБЛЕМИ НА СРАВНИТЕЛНОТО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ
*София · 1978*

# „Славянските литератури“ на Мицкевич и основните въпроси на славянското сравнително литературознание

*Ванда Смоховска-Петрова*

На 22. XII. 1840 г. в парижкия Колеж дьо Франс се стекла многобройна и разнонационална публика. Френските студенти шумно искали от университетските власти по-обширна аудитория. Прочутият вече по онова време полски поет Адам Мицкевич започвал да чете своя курс по славянски литератури.

„Това е най-голямото литературно и научно събитие — писа A. Dumesnil — през тази година в Quartier Latin“ . . . „Нито един курс не ни изглежда по-достоен за нашето внимание . . . откриваме неизвестно досега съкровище“ — отбелязва френският печат.[1] Историкът, Адолф Лебр, автор на „Mouvement des peuples slaves, leur passé, leurs tendances nouvelles“ (1842), заявява една година по-късно във в. „Le Semeur“ с нескриван възторг: „Вярвайте ми, че чувате огромни маси народи, които дълго са били неми и най-после проговориха. Славянският гений прекъсва мълчанието си и разкрива своите тайни . . .“ През февруари същата година министърът на просвещението Кузен пише в „Revue des Deux Mondes“: „Смятам, че направих двойна услуга на Франция и на науките, дарявайки Франция със славянската катедра и с г-н Мицкевич.“[2]

Жив интерес към лекциите на Мицкевич проявяват Сен Бьов и Жорж Санд. Последната посещава курса и пише за него с възхищение във френската преса. Виктор Юго нарича Мицкевичевите лекции „истинска заря на народите, отправена към четирите страни на света“[3]. Цитираният вече учен Дюмезнил пише на приятеля си Е. Ноел през март 1844 г.: „Няма днес нищо по-голямо в Париж от тази тройка от Колеж дьо Франс — г. Мишле[4], г.

[1] Всички данни за отгласа на „Лекциите“ в съвременната на Мицкевич Европа са почерпени от Kronika życia i twòrczości Mickiewicza, paźdź. 1840 — maj 1844, PIW, 1968, c. 51 и сл. По-нататък ще цитираме този източник съкратено „Хроника“.

[2] Хроника, с. 74.

[3] Вж. A. W a k i c k i. Filozofia a mesjanizm, Warszawa, 1970, c. 29.

[4] Й. Мишле, френски професор по история и моралните науки.

Кине[5] и г. Мицкевич. Това е бъдещето."[6] Кине, завършвайки лекциите си в 1844 г., заявява, вдъхновен от курса на полския си колега, че славяните са призвани да възродят човешкия род, а поляците са днес „авангард на Франция", която трябва да прояви смелост да ги следва.

Швейцарският печат помества ласкави отзиви още за първата лекция и продължава да информира читателите за протичането на курса през всичките години, докато е траял той, т. е. до май 1844 г. Избрани фрагменти излизат на немски в 1843 г. в Лайпциг. В Париж са публикувани под заглавието „Les Slaves" през 1849 г. (3 тома) и в 1845 г. под заглавието „Cours de la littérature slave".

Сред слушателите на Мицкевич има французи, швейцарци, немци и англичани, но най-многобройни са естествено славяните, които гледат на тази катедра, по израза на един полски емигрант, „comme un drapeau et presque comme un poste militaire"[7]. Курса на полския поет посещават поляци, чехи, словаци, сърби, хървати, а може би и някои от тези българи, които по това време учат в Париж, но засега не са намерени доказателства за това.[8] Русите идват масово и „всеки образован русин, пребиваващ през 40-те години в Париж, смята за свой дълг да посети курса и да изпрати в страната си описание", което за съжаление рядко стига до официалния печат, а и когато стига, името на професора не се споменава.[9] Курсът се следи внимателно от руските слависти. Свидетелство за това е писмото на професора по славянски литератури в Москва Осип Максимович Бодянски до Пьотр Александрович Плетньов от 10. IX. 1846 г., в което Бодянски препоръчва на Плетньов сръбския поет Сима Милутинович. „Той трябва да Ви е известен — пише московският професор, — макар и от отзива, който дава за него Мицкевич в един от парижките си курсове."[10] Известни са отзивите на Ю. Ф. Самарин за III и IV курс. С най-голямо внимание следи лекциите Александър Херцен. Те играят известна роля в идейната му еволюция от западничеството на 40-те години до позициите на руския социализъм. Във връзка с курса той отбелязва в дневника си, размишлявайки и за руското славянофилство: „Несъмнено славянизмът има истинската си красива страна и този красив аспект на вярата в бъдещето е най-хубав у Поляка (т. е. у Мицкевич, б. а.), у поляците, които избягали от ужасите и екзекуциите, носят със себе си Отечеството си."[11]

Мицкевич не е чел лекциите си, а направо е говорил, като си служил само с кратки бележки, често импровизирал с голямо вдъхновение. Курсът му, стенографиран от сънародниците на поета, веднага бил превеждан от френски на полски и издаван в Париж с трудно събираните средства на емиграцията. От 1841 г. се появяват в словашкия и в хърватския печат, а по-късно и в сръбския бележки за лекциите. Сп. „Квети", излизащо в Моравия (Бърно), помества по-обширна кореспонденция, посветена на Курса, хърватската „Даница Илирска" информира на няколко пъти за протичането му. През 1843 г.

---

[5] Е. Кине, професор по езиците и литературата на Южна Европа.

[6] Хроника, с. 565.

[7] Като знаме и почти като военен пост, Хроника, с. 211.

[8] Обстойното проучване на „Славянската философия" от Петър Берон би ни помогнало да разберем дали Берон, който през 40-те години е идвал в Париж, е слушал лекциите на Мицкевич.

[9] Институт литературы АН СССР — Ленинград, Пушкинский дом, ф. 234, оп. 3 а. е. 77. Тези данни дължа на Лиляна Минкова.

[10] M. Jakóbiec. Literatura rosyjska w wykładach paryskich A. Mickiewicza, 1956, na prawach rękopisu.

[11] 12 февруари 1844 г.

в „Српске Новине“ Милош Попович пише за Мицкевич като преподавател по славянските литератури. Дори и до българския възрожденски печат стига далечно и закъсняло ехо от Курса във вид на поместеното в „Цариградския вестник“ съобщение за уволнението на Мицкевич от Колеж дьо Франс.[12]

Събудили толкова жив интерес у съвременниците, лекциите на Мицкевич не дочакаха и до днес едно по-обширно и по-основно изследване. Върху това изключително дело не е написан досега монографичен труд, и то не само в другите славянски страни, но дори и в самата Полша. Парижките лекции продължават да бъдат „дело пълно с тайни и щекотливо, защото е непригодно към каквито и да било схеми“[13]. Причините за този голям пропуск в проучванията на творчеството на Мицкевич са много. Преди всичко лекциите завършват със скандал. Със своята принципност и безкомпромисност Мицкевич неведнъж е предизвиквал скандали. Обвинили поета, че проповядва от университетската катедра мистичните идеи на Товянски[14] и лекциите му били спрени от френското Министерство на просветата през 1844 г., макар че декретът за уволнението от Колеж дьо Франс, и то не само на Мицкевич, но и на Й. Мишле и Е. Кине е излязъл едва през април 1852 г. Месианизмът е отблъсквал дълго време от лекциите учените-позитивисти, убедени, че професорът се е провалил тъкмо поради мистичните си увлечения. Едва през последните години полските философи и литературоведи-марксисти, освободили се от наследеното от позитивизма „срамежливо премълчаване“[15] на Мицкевичевия месианизъм, на който поетът е дал най-пълен израз именно в лекциите си, смело пристъпиха към задълбочено проучване на този въпрос. И в резултат се стигна до изненадващ извод. Установи се, че Мицкевичевият месианизъм е бил един вид „религиозен революционизъм“, предвестник на съветския революционизъм. Това парадоксално наглед откритие е едно от големите постижения на най-новия период в развитието на марксическата ни хуманистика, скъсала с опростеното и схематично разглеждане на явленията. По също тъй смел и откривателски начин пристъпиха през годините 1968—1969 съветските учени към проучването на дълго и не по-малко „срамежливо“ отминавания въпрос за руското славянофилство. И в този случай се оказа, че както в доктрините, така и в практиката на руските славянофили може да се открие известен революционен заряд. Изтъкна се значението на борбата на славянофилите за свободата на словото, за правото на проявлението на вътрешната свобода срещу външната доктрина, налагана от самодържавието, значението на славянофилския култ към народа и на копнежа за древната староруска община, в която частната собственост не е съществувала. Неслучайно граф Н. Граб е нарекъл статията на Константин Аксаков „Публика и народ“ „подпален фитил, хвърлен в зимника, пълен с барут“, а В. Соловьов е наричал славянофилите „архаични либерали“, тъй като правителството ги е преследвало за либерализма, а либералите — за архаичността. Теологическите трудове на „рицаря на православната църква“ Александър Хомяков са

---

[12] Цариградски вестник, 26 апр. 1852 Външни новини, с. 529.

[13] Z. Stefanowska. Legenda Slowianska w prelekcjach paryskich Mickiewicza. — Pamieznik Literacki, 1968, 2, c. 17.

[14] Анджей Товиянски е представител на едно от теченията на полския месианизъм, основател на религиозно-мистична секта.

[15] Изразът на А. Валицки (A. Walicki. Prelekcje paryskie Mickiewicza a słowianofilstwo rosyjskie — Przeglad humanistyczny, 1964, 1, c. 35).

могли да излизат само в чужбина, предимно във Франция, защото в царска Русия били строго забранени.[16]

Спряхме се бегло върху тези нови постановки, защото между тях и откритията на учените, изследващи месианизма на Мицкевич, могат да се намерят немалко аналогии.

Солидна основа за проучванията на Лекциите сложи изтъкнатият полски философ и социолог Анджей Валицки. Той разгледа полския месианизъм върху широк общоевропейски фон. Оказа се, че в съвременната на Мицкевич Европа полският месианизъм не е бил никакво „анахронично чудовище", а явление, напълно естествено за епохата. Той е бил пряко свързан с търсещата европейска мисъл през първата половина на XIX в. и може да бъде разбран и правилно оценен само тогава, когато се постави в контекста не на религиозните месианизми, а на месианизиращите социално-политически утопии от миналото столетие. В Европа и особено във Франция през 30-те и 40-те години е цяряла месианистична атмосфера. Мацини е вярвал, че борещият се за свобода италиански народ е народ-месия, сенсимонистите виждали в своя водач нов месия, а Фурие се е наричал „месия на разума". Този начин на мислене и изразяване не е бил чужд дори и на Белински. През 1837 г. Белински пише в писмото си до Д. Р. Иванов: „Германия е Йерусалим на съвременното човечество, към нея с надежда и очакване трябва да се обръщат всички погледи, оттам ще дойде пак Христос, но вече не преследван, не покрит с рани, не с венец на мъченик, а в лъчите на славата."[17]

Европейските месианизми са били очакване на пълното възраждане на човечеството, на радикалното преобразяване на света. В тях се съсредоточавали надеждата и смелостта на протеста срещу съществуващите обществени и църковни организации. Тяхната идея за обществения прогрес ги е сродявала със социалния радикализъм. „В онази епоха — пише М. Грабовска — месианизмът не е бил откъсване от действителността, а, тъкмо обратното — опит да се овладее тази действителност."[18] Фактът, че полският месианизъм е изразявал едновременно националната трагедия на полския народ — подчертава Валицки, — не е намалявал неговото значение, а напротив, защото полският въпрос в съзнанието на прогресивните хора е бил тогава общоевропейски въпрос. Съвременният изследовател на европейските месианизми Vittorio Lanternari нарича месианизма „религия на потиснатите" в труд със същото заглавие (Лондон, 1963). Тъкмо от становището на потиснатите е повдигнал своя глас Мицкевич. Абсолютизирането на народа му е било напълно чуждо. Неговият патриотизъм е бил „вписан в системата на прогреса на цялото човечество"[19]. На политическите престъпления, вършени по отношение на народа му, той отговарял с призив към въвеждането на етиката във всичките области на живота и преди всичко в отношенията между народите. Той заявявал: „Полша трябва да бъде начало на нов свят, иначе ще бъде излишна. . ." — и на друго място: „Народите само тогава растат и дотолкова имат правото да живеят, доколкото служат на целия човешки род."[20] Изтъкнатият съвре-

[16] Вж. интересния труд, посветен на този въпрос от A. Walicki, W kręgu konserwatywnej utopii. Struktura i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa. Warszawa, 1964.

[17] Философски съчинения, I, с. 152; W. Bieliński. Pisma filozoficzne. 1950, List do P. Iwanowa z 7 sierpnia 1837 r.

[18] M. Grabowska. Legenda romantyzmu a współczesność. — Polonistyka, 1971, 4, c. 8.

[19] Вж. M. Piwińska. Legenda romantyczna i szydercy. Warszawa, 1973, c. 43.

[20] Лекциите, т. VI, с. 94; цит. по изд. Jubileuszowe. Warszawa, 1955.

менен френски литературовед-полонист Jean Fabre е обърнал вече вниманието на факта, че общият за целия романтизъм мит за избрания народ е у Мицкевич напълно свободен от презрението към другите народи и от всякаква мегаломания на свръхчовеците.[21] Докато Георг Лукач не без основание обвини немския романтизъм, че е подготвил почва за появата на фашизма, към полския месианизъм не могат да бъдат отправени подобни упреци. Той е водил борби на барикадите за свободата на цяла Европа, защото се е обявил срещу всякакъв външен и вътрешен терор и в патриотизма е включил универсалния човешки копнеж за издигането на човечеството като цяло, за построяването на съвършения свят.[21а]

Периодът на товянизма в живота на Мицкевич не е бил, както дълго се е смятало, период на творческа немощ и интелектуална деградация. В светлината на най-новите проучвания Мицкевич-професорът се оказва мислител от висок ранг, а неговите лекции — извънредно важно интелектуално събитие в европейския живот през 40-те години, като същевременно са най-великолепният синтез на полския романтизъм. Товянски и неговите привърженици са били незначително малцинство, порицавано и остро критикувано от полската емиграция в Париж. Но, както показа друг изтъкнат съвременен полски философ — Адам Сикора, — техният месианизъм е бил „жива доктрина", най-кондензиран и най-мощен израз на надеждата, че наближава тоталното възраждане на човечеството. Товянизмът е привлякъл Мицкевич с категоричното му искане етиката да бъде реализирана в живота. Товянизмът искал любовта да престане да бъде област само на частен живот, а да стане и основна социално-обществена категория.[22] Ако в първия курс на Мицкевич е имало известен еклектизъм, то след всяка изминаваща година е нараствала мирогледната му монолитност, за което немалка заслуга е имал тъкмо Товянски като „инспиратор на единната перспектива"[22а]. В Лекциите Мицкевичевият месианизъм е изиграл интегрираща роля, като е предал „на традиционните елементи ново значение, а на новите — традиционна конотация". Той прехвърлял мостове между миналото и бъдещето, разкривал по какъв начин индивидуалният дух черпи сили и могъщество от стремежите на народните маси, пренесъл върху народа светостта и достойнството, които по-рано се приписвали само на монарха, и направил народа самовластен с неговата историческа задача, важна и необходима в общия план на развитието на човечеството. Проповядвал идването на велик идеен вожд, който ще застане начело на армията от освободителите на народите. Лекциите на Мицкевич са били синтез на активистичния героизъм, който изисква максимално напрягане на волята, непрестанен труд на духа, смело превъзмогване на индивидуализма в името на общите цели. Мицкевич не се е побоял да заяви, че светските хора — борци за свободата, са изпреварили вече официалната църква. „Хората — членове на една политическа организация — заявява той в Лекциите си, — които престанаха да се грижат за собствената си съдба и от затворническите килии се мъчат да узнаят нещо за надеждите и дейността на своите другари, войникът, който на бойното поле, забравил страданието си, пита победен ли е неприятелят: тези хора са се доближили повече до бъдещето от всич-

[21] J. Fabre. Mickiewicz a romantyzm europejski, tłum. J. Rogoziński в A. Mickiewicz, 1798—1855.

[21а] Вж. M. Piwińska. Op. cit., c. 103, 104.

[22] Вж. A. Sikora. Posłannicy słowa (Hoene — Wroński, Towiański, Mickiewicz). Warszawa, 1967.

[22а] Пак там.

ките теолози и чиновници на църквата.“ Между месианизма и революционизма на Мицкевич нямало противоречие. Обединявала ги общата революционна перспектива. Той е поддържал идеята, че пропастта между идеала и действителността може да се премахне само с действието. Славянството, а заедно с него и всички поробени народи — трябва, гласи професорът, да намери в себе си силата не само да понася несправедливостта, но и да си извоюва свободата. Лекциите на Мицкевич са били велико романтично слово, отправено не само към Полша, към славяните и Франция, но и към цяла Европа. „Това са били четири години — пише литературоведката Марта Пивинска — нестихващ вик за необходимостта от обща революция, велик политически манифест на романтичната култура, образ на нов свят, мечтан през онази епоха, свят без държави, граници, частна собственост, крале. . . “[23]

У Мицкевич — констатира З. Стефановска — „нова религия“ означава „нова политика“, а „новото откровение“ — нова морална и обществена сила. От катедрата си той говори като „стратег на европейската революция“. Френският рационализъм на Мишле и полският месианизъм на Мицкевич намирали общ език, защото и двамата професори залагали на „народна Европа“[24]. Мицкевич е оказал дейна подкрепа на Мишле, отправил в Лекциите си остри нападки срещу йезуитите. В светлината на тези факти не ни учудва, че през март 1844 г. секретарят на френския министър на външните работи е пратил „молба“ до министъра на просветата Villemain да сложи край на атаките на Мицкевич, отправяни от катедрата в Колеж дьо Франс „срещу обществения ред и правителството“, под заплахата, че ако „молбата“ му не бъде изпълнена, ще се приложи към професора постановлението за емигрантите, защото Мицкевич „bouleverse les cervelles de la jeunesse“[25]. През май същата година префектът на полицията се оплаква на министъра на просветата, че Мицкевич превръща катедрата си в трибуна, а лекциите си — в политически речи. В следващите рапорти до министъра на външните работи вече направо се говори за „революционната дейност на г-н Мицкевич“[26].

Подчертаната политичност на Мицкевичевия курс също е била една от причините, заради които някои учени са се отнасяли към лекциите с явна резервираност. Политичността в един университетски курс се смятала за антинаучна и неприемлива. Тя е будила безпокойствие още у съвременниците на Мицкевич. Шафарик, научил, че катедрата по славянските литератури е поверена на Мицкевич, пише на Погодин: „Дано само политиката да не въздействува отрицателно върху чисто литературната и научна страна!“[27] Предвиждането му се оказва правилно дотолкова, че Мицкевич наистина е изтъквал на преден план тъкмо политическите въпроси. От катедрата си е водил политическа борба в полза на поробеното славянство, и то по време, когато Австрия на Метерних се е мъчила да насочи славянското движение към абстрактни теоретически разсъждения, а руският царизъм — да го подчини на империалистическата си политика. В лекциите си Мицкевич не се поколеба

---

[23] M. P i w i ń s k a. Цит. съч., с. 111.

[24] Вж. M. J a n i o n. Romantyzm polski Wsród romantyzmów europejskich. Stud. roman. VII, M. Kong. Slaw, 1973, с. 39. Когато лекциите на Мицкевич били спрени, Мишле правил „по сто посещения на ден“ у разни официални фактори, за да защити своя полски приятел. Вж. Хроника, с. 580 и сл.

[25] „Размътва умовете на младежта.“

[26] Хроника, с. 582.

[27] Вж. H. B a t o w s k i, Mickiewicz jako badacz Słowiańszczyzny. 1956, с. 65.

да определи Австрийската империя като изкуствен конгломерат от потиснати нации, едно обединение, в което двумилионен народ управлява 30 милиона. „Онези, които обясняват историята съгласно рационалистическите системи — заявява професорът, — имат право да не смятат вече чехите за отделна нация. Но тези, които не са престанали да вярват, че етичният принцип ще бъде призован за в бъдеще да играе дейна политическа роля, са прави, като свързват големите си надежди с масата на непокварения чешки народ." Той категорично предупреждава чешката интелигенция, че чешкият народ не ще намери сила за възраждането си само в миналото и че трябва сериозно да се замисли върху факта, че представеното от Колар в „Дъщерята на Славия" небе обитават герои на полските освободителни борби срещу царизма.

За разлика от учените-ерудити Мицкевич твърде рано е разбрал, че хуманизмът, който не се бори за новия по-човешки облик на света, не може да разбере и миналото и че за такъв хуманизъм историята ще си остане само мухлясала старина. От друга страна обаче, Мицкевич никога не е смятал, че политичността означава изопачаването на фактите. „Сред сблъсъка на страстите и противоречивите интереси — обръща се той към слушателите си — позволете ми да изясня моето становище на славянски професор . . . От каквато и страна да произхождаме, трябва да се стремим да служим на истината, да работим в интерес на истината, което е в интерес на доброто дело, интерес на човечеството. . . Затова в древността литературните изследвания наричали „studia humaniora или humanitatis."[28] И Мицкевич най-последователно прилага този принцип. Това е правело силно впечатление на неговите съвременници и особено на французите. Сен Бьов пише с възхищение: „Мицкевич блесна с такава обективност, че и руснаците могат да го слушат; той се обръща към цялото славянско племе."[29] „Echo de la littérature et des beaux arts" помества статия за курса на Мицкевич, в която се подчертава, че професорът „не се е побоял да изтъкне всичко, което заслужава внимание в отечеството на Петър I и Екатерина . . . Гледайки в миналото, той зове към кръстоносен поход за свобода на Севера под лозунга: „Pour la liberté russe et polonaise."

Александър Тургенев отбелязва в писмото си от 1842 г.: „Мицкевич става все по-обективен."[30]

Естествено не всички възприемат обективността на Мицкевич с одобрение. Мнозина от полските емигранти обвиняват поета в липса на патриотизъм и симпатии към Русия. „Отблъсква ме това — пише един от полските му слушатели, — че той е прекалено общо славянски, а не главно и на първо място поляк."[31] Друг изброява „проруските увлечения" на професора, който твърдял, че „Русия е унищожила татарското варварство, Русия имала заслуги за цивилизацията, езикът на Русия е бил език на управлението, Русия относно енергията и действеността може да бъде сравнявана с Англия и т. н." Като най-тежко обвинение се посочва фактът, че: „много руснаци идват на лекциите му, ръкопляскат и му благодарят." Други се учудват, че Мицкевич „на русизма приписва голямо значение в общия европейски умствен фермент", и направо заявяват, че Русия никога не е била така възхвалявана, както в този курс.

---

[28] Лекциите, т. X, с. 17.
[29] Хроника, с. 69.
[30] Пак там, с. 309, 310.
[31] Пак там, с. 63.

Някои дори твърдят, както признава самият Мицкевич, че професорът „е подчинил полската литература на руската“[32].

„Интересът на поляците изстива — признава Мицкевич с нескривана мъка, — колкото пъти се пренасям на руска почва. Руснаците пък ме упрекват, че прекалено много време посвещавам на историята на страните, които те биха желали да бъдат смятани за техни собствени провинции . . .“ „Колкото пъти си спечеля правото на гражданство в една част от аудиторията, загубвам симпатиите на останалата част от слушателите.“[33]

Очевидно задачата на славянския професор не е била лека. Но нищо не е било в състояние да наруши неговата принципност. Нито обиди, нито анонимни писма, които често получавал. „Саможертвата на духовното аз — изповядва той в една от лекциите си — се състои в това да си готов да се изложиш на умовете и страстите, на омразата и високомерието, на подигравките. . .“[34]

Както месианизмът на поета, така и подчертано политическият характер на неговия курс са били главните причини дълго да бъде подценявана научната му стойност. Сред учените-слависти се утвърди мнението на И. В. Ягич, който във фундаменталния си труд „Исторія славянской филологии,“ издаден в 1910 г., нарече Лекциите на Мицкевич „полныя духа и поэтическихъ увлеченій импровизація“[35]. Но това подценяване се дължи и на друго. Професорът-поет е построил лекциите си и е излагал материала по своеобразен начин, чужд на общоприетите тогава научни методи. Той не се е стремял към изчерпателност. Изработен е вече цял списък на непълноти, допуснати в лекциите. Упрекват Мицкевич, че не е споменал за един или друг писател, че не е казал нищо за руските билини, макар че имал в библиотеката си пълното им издание.[36] Историкът Х. Батовски се учудва защо Мицкевич не си е подготвил, като е имал на разположение „Историята на славянския език и литература по всички наречия“ на Шафарик, подробен списък, за да не изпусне нещо съществено. Отправят се упреци и от друго естество. С. Савицки смята за недостатък и това, че главният предмет на курса не е само литературата, а културата и историята на славянските народи.[37] Полският славист М. Якубец обвинява Курса в слабостта откъм метода и откъм материала,[38] а американският полонист W. Weintraub отива още по-далеч, като заявява, че Мицкевич като учен е „абсурден, чудноват, шокиращо лош, арбитрален в подбора на материала, безумен в мненията си“, а „псевдонаучните му конструкции“ са само инструмент за изказване на „пророческо послание“.[39]

Всички тези обвинения не са лишени от известно основание. Немалко са пропуските, неточностите и дори фактическите грешки в Мицкевичевите лекции, оценявани от гледището на съвременната славистика. Ще изпитаме голямо разочарование, ако например потърсим какво е проникнало в тях от българската литература.[40] Но колко материал е могъл да обхване Мицкевич през

[32] Лекциите, т. XI, с. 9.
[33] Пак там, т. X, с. 8.
[34] Пак там, т. XI, с. 401.
[35] J. Krzyżanowski. Literatura ludowa w prelekcjach paryskich. Warszawa, 1956.
[36] H. Batowski. Цит. съч., с. 78.
[37] Вж. S. Sawicki. Początek syntezy historycznonauk w Polsce. Warszawa, 1969, с. 240.
[38] M. Jakóbiec. Цит. съч.., с. 119, 79, 40.
[39] W. Weintraub. Literature as Prophecy Scholarship and Martinist Poetics in Mickiewicz's Parisian Lectures. Hage, 1959, цит. според M. Piwinska, с. 63.
[40] Лекциите, т. I, с. 189. По-подробно по този въпрос вж. интересната статия, печатана в: Славяни, 1973, 10, с. 13; Б. Крупски. Старобългарската писменост в парижките лекции на А. Мицкевич.

40-те години на миналия век, когато новата българска литература едва се е зараждала, а богатата старобългарска писменост е била още непроучена? Някои от Мицкевичевите формулировки, които днес ни се струват „чудновати", се коренят в мненията, които в онова време са минавали за общоприети научни истини. Да се мисли например за сърбите като за музиканти и певци на славянското племе е било нещо обикновено. Грим е окачествявал сръбския език като изключително сочен и музикален. Освен това Мицкевич понякога е цитирал по памет, понякога не се е опирал върху оригинали, с които не е могъл да разполага, а върху неточни преводи. По принцип е избягвал да цитира много имена. Казвал например „прочут руски историк пише. . . " и привеждал цитата. След това търсили този цитат у Мержелаков и обвинили Мицкевич, че такова изказване не съществува. По-късно се установи, че цитатът е почерпен от Давидов, и т. н.[41] При едно старателно проучване на Лекциите поменикът на пропуските, а може би и грешките би могъл сигурно да се увеличи. Но не в това се състои същината на въпроса. Озадачава ни друго. Наред с упреците за неточност, ненаучност, а дори и псевдонаучност се изтъкват напоследък все по-често забележителните научни постижения на Мицкевич като професор, и то понякога от същите учени, които го упрекват в едно или друго. Подчертава се, че редица от неговите литературни анализи, като тези на творчеството на полските писатели Рей, Пасек, Кохановски, Антони Малчевски, З. Красински, на творчеството на Пушкин, на „Слово за похода на Игор", запазват и до днес своята свежест и актуалност. Споменатият вече Лебр още на времето в статия, публикувана в „Le Semeur", е дал висока оценка на характеристиката на творчеството на Байрон, направена от Мицкевич.[42] Цитираният вече славист М. Якубец в труда си от 1956 г. „Руската литература в парижките лекции на А. Мицкевич" изтъква, че в Лекциите чертите на старорускатa литература са определени „по новаторски и съвременен начин", че бележките за „Историята на руската държава" от Карамзин „заслужават да намерят място на най-хубавите страници на руската историография", че Мицкевич пръв е обърнал внимание на литературната стойност на писмата на Иван Грозни, успял да покаже неразривната връзка на руската литература с обществения живот и величието на руския народ, като е въвел нов критерй на оценка, изведен от революционно-политически идеал. В Херценовия труд „Sur le développement des idées révolutionnaires en Russie" намираме в това отношение следи от Курса на Мицкевич.[43] Разглеждайки сръбските народни песни, славянският професор така ги е подредил, като че ли те са фрагменти от едно епическо цяло. Това е подтикнало сръбските литературоведи да създадат от тях Косовски цикъл.[44] Той не е споменал за руските билини, но затова пък е създал, както подчертава изтъкнатият полски историк на литературата Й. Кшижановски, основа за по-късните изследвания на фолклора, тъй като си е давал „великолепна сметка за тясната връзка между народното и литературното творчество" и за пръв път е определил мястото на народното творчество в славянските литератури и в културата на славяните. Създал е „почти система на знанието за фолклора", защото „имал правилен усет за своеобразната проблематика на фолклорните изследвания" и едва у него „на-

[41] Хроника, с. 237.
[42] Пак там, с. 377.
[43] M. Jakóbiec. Op. cit., с. 119, 79, 40.
[44] Вж. К. Георгийевич. Српскохорватска народна песма у полској књижевности. Београд, 1936.

родното творчество от положението на Мара Пепеляшка или любопитна древност е издигнато до позицията на важен фактор, решителен за характера на националната литература".[45] Романтичните предчувствия на Мицкевич за древността на мита и неговото въплъщение — епопеята, „получиха потвърждение в съвременната наука, която днес разкрива в архаичните епопеи трансформации на митове"[46]. При разглеждането на митовете Мицкевич пръв развива пред слушателите си мисълта за „универсализма на всичките култури, същия универсализъм, който днес учудва изследователите на архитипите и е определен от Юнг като символика на пълнотата . . . "[47] У Мицкевич, констатира румънският славист Кицимия в студията си „Literaturi slave comparate în cursul lui Adam Mickiewicz La collège de France", към която ще се връщаме още многократно, „понякога една единствена идея, изказана мимоходом, е цяло откритие. И така например важността на хусисткото движение за химнографската литература е една мисъл, изказана от Мицкевич и негласно подета от изследователите в нашето време."[48]

Ако всички тези изказвания се отнасят до отделни, макар и много важни научни постижения на Курса, има и генерални констатации, които поставят въпроса за неговата научност в съвсем нова светлина. Същият Якубец, който пише за методологическата слабост на Курса, заявява на друго място, че Мицкевич е проявил „необикновена интуиция за свързването на процеса на създаването на народните славянски литератури с процеса на създаването на съвременните славянски нации", показал е литературата като израз на волята на колектива, навсякъде подчертавал зависимостта на развитието на националната литература от своеобразието на историческия процес на дадената среда, успял е да покаже „цялата монументалност и наличието на много пластове в процесите на развитието", обединил е в едно цяло история и археология, езикознание, етика, литература и изкуство и е надрасъл „със смелостта на концепциите си и широтата на перспективите всичките тогавашни опити за синтези на славянските литератури".[49] Всички тези оценки, според нас напълно верни, свидетелствуват за големи новаторски постижения на Мицкевич като професор. Естествено възниква въпросът, може ли един учен, който си служи с погрешен или псевдонаучен метод, да достигне резултати, към които и днес се стремим в научната си работа и които рядко постигаме? Мислил ли е той по-лошо или по-добре от учените-ерудити? Не се ли дължат неговите постижения тъкмо на това, че е бил не само професор, но и гениален поет?

„Поетичното" мислене на Мицкевич с „подозрителната" склонност към митотворчество се е отличавало с едно безспорно качество, което напълно липсва както на ерудитите-позитивисти, така и на днешните привърженици на точните методи в литературознанието. Той е имал удивителната способност към създаване на синтеза. Своеобразната му „логика на усещането" или „сетивната логика" на поета, която не се стреми към диахроничното описание, а към синхроничното измерение, му помага да разкрие големи комплекси от

---

[45] J. Krzyżanowski. Цит. съч., с. 241.

[46] M. Głowiński. Wokół „Powieści" Norwida. — Pamiętnik Literacki, 1971, z. 3, c. 19.

[47] A. Witkowska. O Mickiewiczowskim czytaniu „tekstu człowieka". — Studia romant. pośw. VII Międz. Kongr. Slaw. 1973, c. 170.

[48] Studii de Literatura universala şi comparatş. Bucureşti, 1970, c. 18. Всички преводи от румънски, както и запознаването с цялата студия дължа на другарката Гергана Стратиева, за което искам да ѝ изкажа моята благодарност.

[49] М. Якубец. Цит. съч., с. 80, 81, 37, 2, 153.



БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ * СОФИЯ

проблеми, да начертае огромни табла, да разкрие често неподозирани връзки между привидно отдалечените области. В днешно време, когато се засилва стремежът към комплексните, синтетичните „макропроучвания", заслужава да се замислим върху въпроса за значението на поетичната интуиция и нейната роля в смелите му асоциации, аналогии, открития и постижения. Изтъкнатият съветски философ Б. Г. Кузнецов показва по твърде увлекателен начин в доклада си „Парижки образи", изнесен на конгреса на философите във Варна през 1973 г.[50], как естественото развитие на научния анализ довежда до преходни точки, в които формалната логика преминава в емоцията, а дедукцията — в естетиката и моралната интуиция. След такъв преход логическият анализ продължава и никой не оспорва неговото значение, но той не изхожда вече от наблюденията, а от целите на човека, от неговите социални, морални и естетически идеали. Следователно телеологичният момент, свързан с волево-емоционалния живот, се изтъква като много съществен и за важността му добиваме днес все по-ясна представа. Откритията на нашия век в областта на точните науки и особено на физиката на елементарните частици разкриват изненадващи аналогии между художественото и модерното научно мислене. Както изтъква Кузнецов, за съвременния учен става необходим очакващият и прогнозиращ стил на мисленето, нужни са „отгатвания", „интуитивно озарение", „поезия на научната прогноза", вдъхновението, което Кузнецов нарича „нахлуване на емоциите в хода на мисълта", на „цялото в локалното". Учените, както поетите, се движат в една „поетическа мъгла", която не намалява успоредно с движението на науката напред, а нараства. Взаимодействието между разума и емоцията, между онова, което е, и онова, което трябва да бъде, става все по-интензивно. Настоящето притежава битие дотолкова, доколкото включва миналото и бъдещето, а такова включване е възможно само при предчувствието, опряно върху интуицията. „Да поставиш един проблем— пише Новикова — означава да обхванеш цял сбор от факти, когато този сбор не е още логически доказан, а само предчувствуван."[51]

Тъкмо поетическата интуиция е била този ефикасен инструмент в Лекциите, с помощта на който поетът-професор е обединил миналото, настоящето и бъдещето в едно значещо цяло. Мисленето на Мицкевич притежава конкретността и непосредствената жива връзка с живота, каквато липсва на формалната логика. То разполага с богатството на бинарните опизиции, метафоричността и калейдоскопичността на интелектуалния „bricolage"[52], т. е. интуитивното използуване на нови пътища, на странични скокове на мисълта, постигане на целта с помощта на собствени „домашни" средства, собствен „майсторлък".[53]

И така непреодоляното докрай недооценяване на научната стойност на Курса идва според мен главно оттам, че Мицкевич е приложил напълно новаторски метод на изследване, за чиято същност и постижения едва днес добиваме по-ясна представа.

„Начинът на запознаването ви със славяните — заявява професорът в предговора към Лекциите си — трябва по необходимост да бъде нов . . . Не

---

[50] Напечатан по-късно в Съвременник, 1974, 1, с. 486 и сл.

[51] N o v i c o v a. Les éléments esthétiques dans l'activité scientifique. Вж. Esthétique marxiste et actualité. Moscou, 1972.

[52] Термин, въведен от Леви-Строс.

[53] За значението на понятието „bricolage" вж. W. P r o p p. Mitologia bajki . . . Pamiętnik Literacki, z. 1, 1973.

ни е позволено вече да ограничаваме нашите лекции само до историческата ерудиция... Това би означавало да не уважаваме достатъчно слушателите си... Между тях има и такива, които познават подробностите също така добре, както професорът, и които не могат да бъдат поучавани като студенти... Който проникне в духа му (на Курса, б. а.), подробностите може след това сам да оправи..."[54]

Както виждаме, Мицкевич съзнателно не се е стремял нито към изчерпателност, нито към натрупване на голямо количество факти и имена. Като романтик той вече е знаел, че изчерпателността е непостижима. Романтизмът е според Бодлер „полет към безкрая"[55]. Същевременно той вече се е досещал, че в литературознанието има задачи и теми, при които не е важна изчерпателността, а конструкцията,[56] не подробното описание, а вертикален, синхроничен ред, изграден концентрично около една основна идея или концепция. Изследването, изградено по този начин, престава да бъде сбор от отделни факти, несвързани помежду си функционално, а се превръща в стройна система, в която всяка съставна част е иманентна и конструктивна по отношение на цялото, като му осигурява специфичната за него стабилност и своеобразие.

Каква е била впрочем онази основна идея или концепция, която е представлявала централната точка, кристализационното ядро на Курса?

Изпълнен с чувството на отговорност на пръв професор по славистика в Западна Европа, радващ се на сравнително голяма свобода, и то по време, когато славянските народи „живеят в стените на Бастилията", Мицкевич заявява: „От славянските страни ми поръчаха да отговоря на въпроса, който великият френски народ може да ни зададе: Славяни, какво ново носите?"[57]

За да отговори на този въпрос, Мицкевич предприема, както сам изтъква, „откривателно пътуване", чиято цел е да бъде открита новата идея, с която славянството ще се яви пред света. „Нашата задача — казва професорът — е според възможностите ни да разберем тази идея, към която се стремят славянските народи, като се постараем грижливо да съберем признаците, които може би ще ни позволят да открием на небосклона точката, в която тази нова светлина ще изгрее."[58] Следователно подходът на Мицкевич към материала трябва да бъде нов, ултрамодерен, „очакващо-прогнозиращ". Той трябва да навлиза в пределите на футурологията, да се осланя на интуитивни озарения, да включва миналото и бъдещето в настоящето, да има широка професионална перспектива, да вижда надалеч чрез „гъстата мъгла" на едва създаващия се утрешен ден. И както съвременният физик се мъчи да прогнозира по хипотетичен начин мястото, което може да заеме протонът, така Мицкевич търси на европейския небосклон онази точка, в която в бъдещето ще изгрее новата славянска идея. В търсенето си той съвсем не се опира на мистични откровения, както са мислили някои, а на солидно проучените материали, обединени в едно стройно цяло с помощта на приложения по напълно новаторски начин сравнителен метод.

---

[54] Лекциите, т. VIII, с. 7 и 8.

[55] Ch. Baudelaire. O sztuce, szkice krytyczne. Ossolineum, 1961, с. 9.

[56] Тази важна за съвременното литературознание истина е добре формулирана от Raymond Trousson. — Pamiętnik Literacki, 1972, 1.

[57] Лекциите, т. XI, с. 329.

[58] Пак там, т. X, с. 15.

Кицимия обърна внимание на факта, че в Лекциите си Мицкевич прилага като основен сравнителния метод и че в Курса той „е реализирал това, за което оттогава и досега не е направен дори опит: представил е славянските литератури изцяло и в сравнителен аспект, и в историческото им развитие“[59]. Но Кицимия привежда само отделни, умело подбрани и анализирани примери за постиженията на Мицкевич като компаративист. Той търси в Лекциите, по собствения му израз, „забележителни страници от сравнителното литературознание“[60]. Румънският учен не си поставя за задача да покаже как Мицкевич изгражда целия си Курс с помощта на сравнителния метод, с какви разнообразни и пионерски прийоми си служи, за да стигне до открития, които и до днес не са загубили своята актуалност и могат да ни помогнат за правилното поставяне и решаване на проблемите на славянското сравнително литературознание.

За работата си на компаративист, който за пръв път поставя славянството с неговата история и литература в общоевропейски контекст, Мицкевич е бил добре подготвен. Познавал е много добре немската, английската, френската и италианската литература. Широката му литературна култура и осведоменост правила силно впечатление на неговите съвременници. Николай Полевой пише във връзка със заминаването на поета от Русия: „Ние, приятелите му, ще очакваме отдалеч новите му песни и се надяваме, че ще чуем за новите му големи творби. Кой знае до каква висота ще се издигне поезията на Мицкевич, която се опира както върху светлия ум на поета, така и върху дълбокото му познаване на световната литература.“[61] Придобил солидни знания по античните езици и литератури още във Вилно, поетът работи, преди да бъде извикан да заеме катедрата в Колеж дьо Франс, като професор по латинска литература в Лозана. По израза на руската му приятелка Анастасия Хлюстин той говорил латински език „като полски войвода от времето на крал Собески“[62]. Преди да стане професор по латинска литература, той е бил кандидат за катедрата по сравнително литературознание в Женевската академия и кандидатурата му е била енергично подкрепяна от Сен Бьов.[63] Един от литературните му трудове, озаглавен „Гьоте—Байрон“, има чисто компаративистичен характер.[64]

Богати са били и познанията на Мицкевич за славянските народи и техните литератури. Още като студент във Вилно той се развива в атмосферата на полското славянофилско движение, намерило в края на XVIII и началото на XIX в. вещ и енергичен организатор и закрилник в лицето на куратора на Вилненския окръг Адам Чарториски. Студентската младеж чете тогава и изучава трудовете на Суровецки, Скорохуд, Майевски, И. Б. Раковецки, Линде и др. Тези бележити славяноведи от Варшавското дружество на приятелите на науката искат с помощта на археологията, етнографията и езикознанието да докажат на Европа, че славянството не е било в древните времена нито варварско, нито примитивно. От тези трудове лъха възхищението от първобитното славянско общество, кротко, миролюбиво и високонравствено, и чувството за единството на славянските племена.

[59] Цит. съч., с. 33.
[60] Пак там, с. 27, 28.
[61] Московский Телеграф, 1829, № 6, с. 200—221, цит. според A. Halicki.
[62] S. Stelling-Michaud. Sismondi i Mickiewicz czyli historia nieobjętej katedry. — Pamiętnik Literacki, 1972, 1, с. 176.
[63] Пак там, с. 177.
[64] St. Sawicki. Цит. съч.

Мицкевич следи и откритията на Ян Потоцки, пътуванията му из славянските страни. Въодушевява го неговата убеденост, че археологичните търсения ще позволят да се разгадае тайната книга на славянската прамъдрост. Поетът чете и „Пътуванията из славянските страни през 1802 и 1803 г." на Александър Сапиеха. Известни му са и работите на неуморимия пътешественик из полските и украинските земи Зориан Доленга Ходаковски, автор на „Славянството преди християнството". По време на четиригодишното си заточение в Русия Мицкевич се запознава със славянофилските идеи на декабристите, с които от края на 1824 г. е в близка връзка. Изучава в Петербург и Москва руската история, литература, фолклор, чете излизащата тогава „История" на Карамзин. С Пушкин поддържа близки и сърдечни отношения. По-късно, вече във Франция, научил през 1837 г. за трагичната смърт на великия руски поет, той написва и публикува в излизащия в Париж „Полски пилигрим" обширна статия за творчеството на Пушкин, разглежда го върху широк фон на идейното движение в Русия през 20-те години на миналия век. В началото на 1829 г. Мицкевич се среща в Русия с откривателя на българите Юрий Венелин.[65] По-късно, през същата година, прекарва няколко дни в Прага и успява да се запознае с Ханка и Челаковски. Там получава Краледворския ръкопис и творбите на Ян Колар. Още в Русия внимателно проучва „Историята" на Шафарик и написва много положителна рецензия за главата, посветена на полската литература. Рецензията му излиза през 1827 г. в руски превод в „Московский телеграф". По-задълбочено започва да изучава древността на славянството, когато през годините 1836—1837 пише в Париж труда си „Първите векове на полската история до началото на XVIII в.". Прелиства стари хроники и проучва всичко онова, което е могъл да намери за славяните у античните писатели. Най-системно според Х. Батовски работи върху проблемите, свързани със славянството през годините 1835—1839. Голяма помощ при събирането на нужните му за подготовката на Курса трудове и литературни творби му оказват приятелите-славяни, които по това време се намират в Париж. С руската научна и художествена литература го снабдяват братята Александър и Никола Тургеневи и Анастасия Хлюскин—дьо Сиркур. Наред с известните тогава славистични трудове на Шафарик, Иван Раич, Палацки, Вук Караджич, Копитар и др. Мицкевич изучава основно летописите на Нестор, „Очерк по история на руската литература" от М. Греч, „История на Руската империя по време на Петър Велики" от Волтер, „Вечерите от Сен Петерсбург" на дьо Местр, „Очерките по руска литература" на Н. Полевой (1839), труда на Лео Тун за съвременната чешка литература (1842), „Die Wissenschaft des slavischen Mythus" на И. Я. Хануш (1842) и мн. др. Този доктор по философия (титла, получена във Вилненския университет) има и богата философска подготовка. В 1829 г. слуша лекциите на Хегел в Берлин, добре познава системите на Декарт, Кант, Фихте, Спиноза, Шелинг, Хердер, Лайбниц, както и идеите на Якоби, Бидер, Сен Симон и Фурие, а също и на съвременните му полски философи Трентовски, Чешковски, Круликовски, Либелт.

Естествено няма да изброяваме всичките научни трудове, които е ползувал Мицкевич в Лекциите. Едно е сигурно: той е поставил своя курс на широка научна основа. Напълно е прав Кицимия, когато пише, че всяка лекция на Мицкевич е била сериозно документирана. Професорът е познавал добре и литературните творби, за които е говорил, и научната литература върху тях и отлично се е ориентирал в литературните исторически и философ-

[65] Тези данни и следващите са почерпани от цит. труд на H. B a t o w s k i, с. 47 и сл.

ски проблеми на своето време.[66] От съвременниците на Мицкевич може би само Херцен е разбирал напълно колко солидна е била научната му подготовка и колко дълбоки са били изводите му от наблюденията върху обилен фактически материал. Мицкевичевите лекции не бива да се възприемат — подчертава Херцен в писмото си до Жюл Мишле — нито като „милосърдие", нито като „заблуждение на един светец". Те са „плод на дълго и добросъвестно размишление, на дълбокото разбиране на съдбините на славянския свят"[67].

Изправен пред многонационална публика, първият професор по славянски литератури в Западна Европа счита за свой дълг да обърне преди всичко вниманието на слушателите си върху факта, неосъзнаван тогава от Запада — големината на пространството, което заемат славяните върху земното кълбо. Начертавайки границите на славянския свят, Мицкевич коригира редица погрешни мнения, като например твърдението на френския дипломат de Pradt, който в съчинението си, посветено на Гърция и Турция, е определял границите на Гърция чак до Дунава, или на френския полковник Vialla, отбелязал в пътеписите си, че черногорците говорят на гръцки диалект . . . Вече самата многочисленост на славянските народи е трябвало да внуши мисълта, че те не са още изиграли онази роля, която им подобава. Но числеността добива своя смисъл едва тогава, когато е съчетана с духовните ценности. Ето защо следващата, още по-съществена задача на професора е да докаже, че многомилионната славянска общност се отличава от Запада със своеобразната си психика и светоусещане, различни от западноевропейската, защото е оформена от своеобразната съдба на славянските народи. За разлика от редица съвременни слависти Мицкевич съзнава, че без да се докаже, че съществува обща славянска психология и обща славянска философия, не може да се говори за общите белези на славянските литератури.

Характерните психически черти и мирогледни схващания на славяните са обусловени от сходните моменти в историческото им развитие. Към славянската история Мицкевич подхожда с особено внимание и пиетет, защото в нея славянството е казало за себе си много повече, отколкото в създадените от него литературни паметници. Принудени да се борят векове наред срещу монголо-татарските племена и срещу ислямизма, славяните спирали азиатските нашествия и запазвали от тях Централна и Западна Европа. Ролята на защитник на Европа е развила у славяните чувството на самопожертвователност, което в Мицкевичевата йерархия на ценности заема най-високо място. То се е засилило още повече във вековните борби на славянските народи срещу политическото робство. Тези борби са калили славяните, направили ги издръжливи и смели. Патриотизмът и патосът на борбата за свобода облагородили славянските семейства, придали идеен смисъл на живота им, издигнали славянската жена до висотата на равноправен член на обществото. От друга страна, робството, извор на дълги и тежки страдания, е развило у славяните особена чувствителност към чуждото страдание, чувството на солидарност с потиснатите. Постоянното и безогледно погазване на етичните принципи от страна на поробителите е пробудило у славянските народи из-

[66] Цит. съч., с. 32.

[67] А. И. Герцен. Избр. философские произведения. Т. II. М., 1946. Русский народ и социализм. Письмо к Ж. Мишле от 22. IX. 1851, с. 133. Връзките на Мицкевич с Херцен и други руски емигранти са били доста близки. Мицкевич редовно посещавал парижкия литературен салон на Анастасия дьо Сюркур, там срещал приятелите си руснаци и водил с тях дълги литературни дискусии.

вънредно интензивна жажда за „действена“, т. е. приложена във всички области на живота етика. Възпитани в твърдата школа на подвига и саможертвата, славяните са един вид пролетарии в сравнение със Западна Европа, развивала се в много по-благоприятни условия, и затова те са по-подготвени да приемат една нова, висша идея и да се пожертвуват за нея.[68] „Сред врявата от фалшиви лозунги“ те са способни да чуят верния призив, защото поради вековните си страдания те са по-близо до истината. Те по-лесно ще разберат правилния лозунг и благодарение на своя по-прост и по-естествен бит. Решително значение има според Мицкевич селският характер на славянските народи. С особена жар професорът-поет припомня онези страници от Хердеровия труд,[69] в които немският философ описва радостта на земята, където се заселват славяните. Те са били благодат не само за земята, но и за хората, защото хранели и съседите си, и поробителите си дори. Като предимно земеделски племена славяните нямали жреци-вождове, както са имали гърците, келтите, скандинавците и други военни племена, защото не се стремяли към покоряването на други народи. В митологията им отсъствува богът на войната. Според Мицкевич никой не може „да тласне към действия в името на някаква кръвожадна теория“ славянските народи. Чужда им е била сложната религиозна и държавна йерархия. Те нямали роби, защото робството предполага господарът да бъде убеден в превъзходството си, а това чувство напълно им е липсвало. Те не познавали нито келтските клани, нито азиатските касти. Политико-обществените форми, създадени у съседите им както в Западна Европа, така и във Византия, те винаги са възприемали като чужди за тях. Дълго пазили патриархалните форми на отношения, и до днес славяните смятат за нещо най-свето семейството, защото засега само в него напълно може да се реализира любовта, отсъствуваща от държавния живот. Затова славянската мечта е била страна без правителство. Тази мечта е реализирала според Мицкевич донякъде съвременната му Черна гора, но в съвсем примитивна форма. Славяните не искали и били неспособни да създават държави. Руската държава, изтъква Мицкевич, позовавайки се на тогавашната историография, е била създадена не от славяните, а от варягите. Карамзин, който поддържа нормандската теория, говори за доброволното извикване на чуждата власт. Полската държава — твърди професорът, опирайки се пак на известната по негово време, а по-късно отхвърлена хипотеза — е била образувана от кавказкото племе лехити, завладяло насила местното население. Мицкевичевите разсъждения по този въпрос живо напомнят по-късните мисли на Константин Аксаков за неруския характер на руската държава, за руския народ като „бездържавен“ народ. Споделяйки може би становището на Шафарик („Славянски старожитности“), че границата на културния образец, опрян на институцията на рицарството и на развитите феодални отношения, е достигнала само до р. Елба (Лаба), Мицкевич смята, че феодализмът е бил чужд по същество си на славянските народи. Още по-враждебен е бил за славяните държавният византийски строй, опрян изцяло върху бюрократичните начала. Византия е създала в миналото най-съвършената система на самодържавието, като е превърнала народа в своя жертва. На върха на държавната пирамида стоял обожествяван владетел, поддържан от все по-широките

[68] И Херцен е смятал, че Европа е прекалено богата, за да пожертвува богатството си заради някаква нова идея и надежда. Вж. Собр. соч. Т. VIII. 1956, с. 240, 241.

[69] J. G. Herder. Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, 1784—91 Myśli o filozofii dziejów, przeł. J. Gałecki. Warszawa, 1962.

пластове на административната йерархия от съвършено школуваните чиновници, сръчни, опитни и сляпо послушни. В тази система било елиминирано всяко значение на отделната единица като свободна личност и всичко било подчинено на безчувствената и сложна държавна машина. Държавата — казва Мицкевич, като ни напомня с констатациите си кошмарните видения на Кафка, е била невидима, но неумолима и по-страшна от владичеството на един вождварварин, буен и див, но все пак притежаващ човешки лик. Тъкмо поради този свой характер Византия е била за балканските славяни особено омразна. Системата на управление, която изисква пълно подчинение, дисциплина и дълго служене, е противна на славянската природа. Славянските народи можеха да станат роби на Византийската империя, но не можеха да станат нейни граждани. Политическото робство на славянските народи е било до голяма степен последица от тяхната непригодност към установените от другите народи форми на държавния живот. Ранната поява на мощните реформаторски движения в славянските страни е също израз на невъзможността на тези народи да се нагодят към установения ред. Но Мицкевич не смята, че антидържавното становище на славяните е някаква типична за тях анархична склонност. Те само не могат и няма да се примирят с никаква политическа форма, която потъпква в човешките отношения онова, което е най-съществено за тях — любовта. Деспотизмът според славянските разбирания — казва професорът — не е власт на единицата, а е власт, лишена от любов, единствената интеграционна сила между хората. По същите причини славяните не могат да се примирят и със съществуващите обществени отношения. Те пазят още жив спомена за епохата на задружния живот и колективната собственост. Частната собственост е според Мицкевич, както впрочем и според руските славянофили, типично западно явление, родено от своеобразното развитие на Запада и от рационалистичните западни теории. Всичките полски философи, казва Мицкевич (Трентовски, Чиешковски, Хьоне-Вронски), искат не само въвеждането на етичните норми в политиката и международните отношения, но и „социализирането на обществото". Съществуват естествено и на Запад школи, които се стремят „да обърнат наопаки понятието за собствеността", но тези идеи няма според Мицкевич да намерят никъде толкова жив отзвук, както у славяните, защото у тях дълго време се е смятало, че „собствеността принадлежи на общината и че е грях да притежаваш земя като собственост". Идва време, когато въпросът за собствеността трябва да бъде уреден по нов начин и по този въпрос славянството ще каже новото си слово.[70]

Земеделският труд е направил от славяните не само кротки, търпеливи, гостоприемни и трудолюбиви хора, качества, които е изтъквал още Хердер, а само е развил у тях по-силно чувството на общността, но същевременно им е запазил от онова изсушаване, което носи рационалната западна цивилизация. Превърнал е славянските страни в своего рода резерват на автентичните ценности, изгубени вече до голяма степен в Западна Европа. Славяните са запазили по-жива интуиция, по-силна емоционалност, неизвратено въображение и цялостен духовен живот, по-дълбок, защото все още е съсредоточен в себе си и не е разпилян в многото външни прояви. И тук Мицкевич изказва забележителната си мисъл за основната разлика между отношението на славяните и Запада към науката и изкуството, от една страна, и природата — от друга. Докато Западът търси често изворите на мъдростта си във филосо-

[70] Лекциите, т. XI, с. 322.

фията и изкуството, които, колкото и висока степен на съвършенство да достигнат, никога не са свободни от белега на ограничеността, славяните черпят мъдростта си направо от природата, която е неограничена. Своеобразното славянско отношение към света е намерило израз още в първобитната религия на славяните. Тя не познава сложната митология. В основата ѝ била залегнала представата за борбата на доброто начало със злото. Славяните не са създали никакви поетически творби, нито творения на изящното изкуство, които да правят религията им интересна от художествена гледна точка. Те не са могли да понасят фалша, съдържащ се в по-малка или по-голяма степен във всяка творба от този род. Те не са били склонни да измислят онова, което не познават. Благодарение на това уважение към неизвестното те не изопачавали истината и не изхабили душевността си, за която фалшът е най-големият враг. Живата връзка с природата и простият естествен живот са запазили славянството и от рационализма, най-голямото бедствие на Запада. Рационализмът — заявява Мицкевич — убива у човека естествената непосредственост, води до вътрешна разпокъсаност, отдалечава го от чувството, волята, съвестта, красотата, а в крайна сметка — и от истината. Размишленията на професора за последиците от едностранчивото рационално развитие на човека в Западна Европа в много отношения напомня диагнозите на съвременните западни психолози и психиатри. Юнг, както знаем, изследва опустошенията, до които довежда крайно рационализираният живот, а Ружемонт вижда в анархичните и патологичните прояви на Европа от XX в. последици от пренебрегване или отричане на цялостната човешка психика за сметка на човешкия ум и физиката.[71]

Както виждаме, при съпоставката на славянството със Запада Мицкевич е напълно свободен от толкова често срещания в нашите страни „срамежлив комплекс“[72] на „бедните роднини“. У някои учени и литературни критици той се проявява в изтъкването на превъзходството на Запада и на славянската изостаналост. У други, тъкмо обратно — в премълчаването или маскирането на тази изостаналост („методът“, най-често срещан в нашето сравнително литературознание) и в опитите да се докаже, че всичко, което е постигнал Западът, сме постигнали и ние, и то досущ по същия начин. Но и двете становища са еднакво погрешни и се дължат на недостатъчното познаване и уважение към собствената ни култура. Те и двете са чужди на Мицкевич. У него напълно отсъствува както слепият култ към Запада, така и комплексът за вторичността на славянските култури. Той знае, че своеобразните черти на славянството му осигуряват в някои отношения предимство пред Запада. Ако славянските страни напълно приличаха на западните, те биха могли да бъдат само повече или по-малко лоши от него, тъй като те са започнали, общо взето, да се развиват по-късно. Но тъкмо тяхната изостаналост е една от главните предпоставки за своеобразието им и затова тя не само няма защо да се скрива, а, напротив — трябва да се изтъкне, да се проучи и умело да се изтълкува. Всички онези — казва Мицкевич, — които искат да реформират славянските народи, искат да ги правят европейци, т. е. търговци и индустриалци, англичани и немци или французи и да ги лишат от специфичните им славянски черти, като им обещават необикновено щастие и благоденствие, ако подражават на западните „мухлясали“ общества.[73] Но славяните трябва да запазят своеоб-

[71] Вж. Denis de Rougemont. Erotyzm i mity duszy. — Twórczość, 1972, 10, с. 101.
[72] Термин на А. Витковска. Цит. съч., с. 154.
[73] Лекциите, т. XI, с. 281.

разието и собствения си път на развитие и да не приемат тази цивилизация и този „прогрес“, който им предлага Западът. За Мицкевич прогресът е сложно и противоречиво понятие. Истинският прогрес е само живата енергия на вечно търсещия човешки дух, която изтръгва човека от оковите на рутинираната традиция и разрушава готовите, замръзнали форми. Тя може да угасва в понапредналите в културно отношение страни, защото всяко високоцивилизовано общество клони към рутината, а се засилва и избухва със силен творчески устрем тъкмо у младите по цивилизация народи с по-бедни традиции. Защото традицията е ценна само като „истина, действуваща в нашето време“, а когато се превръща в пасивност и вкамененост и спира духовното развитие, тя трябва да бъде разрушена от някакви нови „варвари“, както някога е била разрушена античната култура, също заплашваща „човешката душа с вкаменелост“. Понятието „варварство“ има в случая положителен смисъл. То означава свеж поглед върху света, автентичност, искреност, способност към възторг, учудване и възмущение от злото — качества, които притежават славяните. В новата Мицкевичева система на ценности истински варварски, в отрицателния смисъл на това понятие, се оказва в същност високоцивилизованият Запад с неговото безразличие към човешкото страдание, горделивост и егоизъм. Самодоволен от постиженията си, от доктрините и готовите формули за живота, той смята, че с тях може да обясни всичко и че му остава само да консумира, да трупа богатствата и добре да ги управлява, тъй като основното вече е намерил и трябва само „да се шлифоват подробностите“.

От характеристиката на славянската душевност, различна в известни отношения поради редица конкретни причини от западноевропейската, Мицкевич по естествен начин преминава към въпроса за своеобразната славянска философия. Хората с по-друга психика ще имат естествено и различно светоусещане. Професорът напълно съзнава, че когато трябва да се говори за философията на народите, които са изразили своите възгледи по-скоро в историята на развитието си, отколкото в някакви завършени философски системи, трябва да се прибегне към сравнения с по-развитата западна философска мисъл и да се използува западната философска терминология. „Трябва да напускаме — заявява той като истински съвременен компаративист — славянската почва, да се издигаме до общи разсъждения, да приемаме от Запада неговия философски език, за да съпоставим общата славянска мисъл с европейската.“[74] Така ясно формулиран начин на научното процедиране при сравнение на помалко развитата в научно отношение зона с по-развитата намираме само у големия съветски съвременен компаративист Н. И. Конрад в книгата му „Запад и Изток“[75].

Съпоставката започва у Мицкевич, така да се каже, с негативната страна на въпроса. Професорът първо изтъква онова, което за славянските народи поради специфичната им психика е неприемливо от западната философия. Кулминационната точка на сблъсъка на славянската мисъл със западната настъпва в момента на най-висшето развитие на западния рационализъм. Западът е тръгнал според Мицкевич по твърде опасен път. „Повърхностният“ XVIII в. е смятал, че е обяснил всичко с разума. За хората от онази епоха

[74] Лекциите, т. X, с. 8.

[75] Н. И. Конрад. Запад и Восток. М., 1972, с. 210. „Много обозначения — пише Конрад, — изработени върху западна материя, трябва да се пренесат върху близки на тях източни явления, защото историята като прагматична наука се развивала по-рано и по-пълно на запад.“

сякаш не е имало вече тайни, защото те пристъпвали към всяко явление с готови системи за обяснение. Рационализмът започвал да се превръща в реакционна сила, като се стремял всичко да определи, да дефинира, а следователно да скове и да задържи и онова, което е жизнено, способно за развитие и не подлежи на дефиниция. Рационалистичната философия е достигнала върхната си точка и е изчерпала възможностите за по-нататъшното си развитие във философската система на Хегел. Тази система се отличава според Мицкевич с аморалния си характер, а славяните могат да приемат само една високоетична система. Хегел издига над всичко успеха, който се постига с външните, видимите дела, често напълно неморални, докато вътрешните, нравствените подвизи на човека, често неизвестни и осъдени на външен неуспех, не играят за него никаква роля. За славяните е невъзможно да се възхищават от всеки период от човешката история и от всяка победа на мощните политически сили. Системата на Хегел в същност санкционира робството. Абстрактното мислене на немския философ не забелязва единицата с нейната често трагична съдба, защото абстракцията разтапя конкретния човек и конкретния свят в отвлечените понятия. За един рационалист абстракцията е винаги по-реална от битието. Но такова становище е напълно чуждо на славяните, здраво свързани с живота. За тях доказателство за верността на дадена система може да бъде само практиката. Те винаги запитват какво е донесло едно учение за подобряване съдбата на хората. Само една „дейна" истина, приложена и проверена, може да бъде приета от славянството. А и философията според Мицкевич няма да може в бъдеще да остане откъсната от живота. Докато Хегел се е мъчил да обясни френската конституция на Реставрацията, юлската революция я премахнала, а полското въстание разрушило илюзиите на Хегел, че човечеството ще навлезе вече в ерата на щастието, реализирано от пруската монархия. Хегеловата система е неспособна да прогнозира. Значително по-смел е френският материализъм и хипотезите на Фурие за живота по другите планети. Хегел и другите немски философи искат — по израза на полския философ Чешковски — „земята да се върти не около слънцето, а около философската катедра". Упрекват френската философия, че не създава системи, но тъкмо това е нейното предимство. Французите искат да следят живота и затова не могат да се свържат със „схоластични формули", които не вземат пред вид епохата, нацията и земята. С това французите са по-близки до славяните.

Острата критика на Мицкевич, отправена към системата на Хегел като чужда и неприемлива за славяните, живо напомня атаките на руските славянофили и западняци срещу „Хегеловия схоластицизъм". Критичните бележки на Шелинг и други немски философи относно Хегеловата система не задоволяват славянските мислители от XIX в. Те, както подчертава А. Валицки, намират неведнъж у Хегел великолепна канава за разни месианистични мотиви, опрени върху феноменологията на духа, но същевременно големият немски философ събужда стихийна славянска опозиция. Аморалния характер на Хегеловата система изтъкват и по-възрастните славянофили — Хомяков и братята Киреевски, с които Мицкевич е дружил по време на престоя си в Москва. Преди заминаването на поета те са му подарили златна чаша. Скритият на дъното ѝ талисман е трябвало да обединява мислите на Мицкевич с техните И наистина като че ли е обединявал. . . И те, както и Мицкевич най-остро порицават Хегеловото обожествяване на историческата необходимост. То е неприемливо за тях тъкмо от етично гледище, защото санкционира всяко зло

и престъпление, отъждествявайки правомощността с успеха. Култът към историята е умело използуван в подкрепа на самодържавието с антихуманната му същност. „Да оправдаваш престъпленията, вършени от Иван Грозни — пише Самарин, — това е мисъл, която обижда човешкото достойнство.“[76]

От негативното определяне на главните постулати на славянската философия Мицкевич преминава към позитивната част на нейната характеристика. Според професора идва вече краят на яловата борба на философските системи. Този край ще бъде сложен от делото, реализирано от „политическите“ народи, каквито стават понастоящем славяните. Всяко действие е синтез и затова само хората на делото могат да дадат на света нов синтез от голям мащаб. Славянските народи са призовани да извършат такъв синтез, да станат носители на нова философия, „философията на живота“[77].

За славяните животът е бил винаги по-важен от всяка философия и всяка абстракция. Те винаги са изпреварвали с делата си собствените си мислители и поети.[78] Делата им били по-големи от творбите им. Генерал Суворов — казва професорът — е бил по-голям от творбите на Державин, които възпяват военните му подвизи. Полските въстания съдържат в себе си по-голяма сила и са създали по-завършени и по-светли личности от всичко онова, което е създала на тази тема полската поезия. И колкото парадоксално да ни се вижда това наглед, но професорът-поет, създал най-великите творби в полската литература, решително заявява, че славянството не идва на световната арена, за да прибави към вече създадените книги още една. Писаното слово е според него доказателство за немощ в действието и Западът вече се задушава от създадените от него доктрини. Славянството трябва да изтръгне етиката от сферата на разсъжденията и да я реализира в живота. То ще извърши ново дело от решаващо значение за човечеството, като ще даде най-сетне правилно разрешение на основния за епохата проблем за отношението между единицата и колектива.

Западноевропейската философия не е могла да разреши този въпрос, защото е тръгнала по крив път. У Декарт като основател на съвременната западна философия има нещо преломно. Това е смелостта на човека и по-специално французина да започне всичко от себе си, като скъса с миналото и традицията. Но Декарт, опирайки се на отделен индивид, е посочил опасния път за развитието на „аза“ в Европа. „Азът“ бе укрепен още повече от Кант, който също потърсил опора за сигурност в човешката мисъл. Немските философи твърдят, че Кант е направил „Коперников“ преврат във философията, който в действителност е напълно противоположен на този на Коперник. Полският астроном е скъсал със земоцентризма, а Кант се е опитал да докаже въртенето на цялата вселена около човешката мисъл. Той е открил пътя към обожествяването на човешкия ум, достигнало върхната си точка в Хегеловата система. Според Хегел човекът се чувствува „у себе си“ само чрез мисленето. Но рационалното мислене отчуждава хората и разкъсва връзките на индивида с обществото. Ето защо философията на Хегел не притежава достатъчно формули за обяснението на общността, а дори не е и почувствувала такава нужда.

---

[76] Самарин. Соч. Т. I. М., 1877, цит. според А. Валицки. Цит. съч., с. 330.

[77] Лекциите, т. XI, с. 486 и сл.

[78] Твърде интересен е фактът, че същото явление е констатирал в историческото развитие на полския народ изтъкнатият полски литературен критик от края на XIX и началото на XX в. Станислав Бжозовски. Бжозовски обаче смята това явление за много отрицателно, а характерното за Запада изпреварване на делата от философските системи поставя като образец, достоен за подражание.

У Шлайермахер, Шлегел и Шелинг се поставят тези нови за немската философия проблеми, но у Шлегел се стига до обратната крайност. „Азът“ в своето развитие наистина признава собствената си недостатъчност, но в резултат на това се отказва от себе си, иска да се самоунищожи, да се разтвори в божеството. Народите на Изтока обаче — подчертава Мицкевич — познават вече този тъжен опит и европейците не бива да се възвръщат към него. Какво ново по тези въпроси има да каже славянството? То не е създало философски трудове или системи, където се излагат възгледите му. Но в славянските страни са ставали и стават събития, по-важни от писаното в книгите. Има проблеми и техните решения се съдържат в самото развитие и съществуване на тези народи. Западът не познава славянството. Не е лесно и да го проучи. Чужденецът, проникнал в поробените славянски страни, е като пратеник, пуснат в обсадена крепост. Той ще чуе, ще види и ще може да се сети само за това, за което е разрешено в заповедта, издадена на стражата. А тази заповед повелява да се мълчи. Но Западът не се интересува от славянството. Той го пренебрегва, без да забелязва колко светлина би внесло основното му познаване и колко би било помощно в решаването на трудните общочовешки въпроси. Западът нарича проучванията на античните автори „Studia humaniora“, като че ли човечеството може да се изучава само по класическите книги и извън класическите автори то не съществува. Живата мъдрост обаче може и трябва да се търси у народите, които са в най-непосредствената връзка с живота. Човекът от народа, постоянно лъган с обещанията за реформи и оставен сам на себе си, намира по-лесно истината, напразно търсена от философите. Мицкевич не пропуска да обясни какво в случая разбира под понятието „народ“. Можеш да си облечеш — казва той — абата на славянския селянин или блузата на френския работник и пак да не принадлежиш на народа; и можеш да ходиш със златни одежди и въпреки това да му принадлежиш. „Народът, това са хора със свободен дух, които страдат, работят, копнеят и не се задоволяват от готовите системи.“

Изстраданата от славянството историческа съдба е неговата велика книга, от която Западът би могъл да се поучи. Славянската история е голяма лаборатория, в която проблемът за отношението между единицата и колектива е централен и се решава векове наред.[79] Отделните славянски народи го поставят всеки по свой начин, защото всеки народ е според Мицкевич един колектив, свързан с дълбоки емоционални връзки и длъжен да извърши с обединените си усилия едно общо дело, да реализира определена идея, важна и необходима за по-нататъшното развитие на цялото човечество. Романтичното разбиране за своеобразната роля на всеки народ в общата етична еволюция на човечеството и за значението на специфичния принос на всяка нация към общочовешкото съкровище от ценности предпазва Мицкевич от онази вредна унификация, в която изпадат редица компаративисти у нас, убедени, че единствената им задача е да изтъкват общите моменти в славянската история и общите белези на славянските литератури. За Мицкевич славянството (както впрочем и Западът) не е еднообразно цяло. Наред с черти, които професорът смята за присъщи на всичките славяни, всеки славянски народ, колкото и малък да е той, има своите достойни за развиване индивидуални белези, собствен облик, място и задача, с които обогатява цялото. „Единството — казва Мицкевич —

[79] Тук заслужава да се отбележи, че по-късно Фр. Волман в своята „Slovesnost Slovanů“ (1928) също изтъква като типично славянски проблем, залегнал в основата на славянските литератури, проблема за „индивидуалистично-колективистичния дуализъм“.

не се състои в създаването на някаква безформена сплав или химическо съединение, в което изчезват характерните черти на народите. За такова единство мечтаят само деспотите и философите. Инстинктът на народите го отхвърля."[80] Не е било обаче по силите на Мицкевич да се занимае със своеобразния принос на всеки славянски народ поотделно към решаването на посочения от него въпрос като кардинален проблем на славянството. При това професорът е смятал, че ясно определена дума са казали дотогава два народа: руският и полският, чиято история и литература е познавал най-добре. За южните славяни той само е подчертал, че те са най-здраво свързани с идеята за общността, защото най-дълго са запазили патриархалните форми на обществените отношения. Но подробно той е анализирал в това отношение само историята на Полша и на Русия, като е видял в развитието на тези страни най-ярко очертани две противоположни системи, две главни идеи-предложения за решаването на проблема за отношението между индивида и колектива, „хвърлени между славяните". Естествено подходът му към поставените тук въпроси е бил утопично-етичен и напълно надкласов.

Полският народ — по мнението на Мицкевич — в цялото си развитие се е стремял към създаването на най-съвършените форми на свободата на личността. Любовта към свободата не е според Мицкевич изконно полска черта. Тя е характерна за цялото славянство, но поради конкретни исторически условия е могла да се прояви най-пълно в Полша. Полша никога не е била нито монархия по образеца на западноевропейските държави, нито по източен образец. Владетели-тирани тя не познава. Има периоди от полската история, в които кралят като че ли не се вижда въобще на историческата сцена. Засенчват го големи държавни мъже, сенатори, каштелани. Полша е била шляхтишка република. Шляхтата е изучавала латински език не от църковните книги, а от римските историци и оратори, те са били за нея школа на управление. Тя откривала много прилики между античната република и собствените си институции. Полският Сейм будил аналогии с римския.

Краковският каштелан се смятал за princeps senatus. Кралската власт е била винаги ограничена от парламента. От краля се изисквало да застава прав, с гола глава, когато пристигала депутацията на Сейма като представителство на народа. Полският народ уважавал най-много кротките, справедливи и миролюбиви крале. Единственият крал, когото е нарекъл „Велик", е бил крал Казимеж (последен от династията Пясти), който не е водил никакви нападателни войни, грижил се за всички съсловия и си спечелил името „крал на селяните". На справедливия и мъдър крал Зигмунт Стари предлагали помощ срещу вироглавата шляхта и магнатите, и немският император Карл V, и унгарският крал, и султанът дори, но той отказал, като предпочел да спечели шляхтата с добротата си. Чуждестранните владетели в епохата на изборните полски крале също е трябвало да се съобразяват с шляхтишките демократични традиции.[81] Полската дребна шляхта се ръководела при избора на краля от

[80] Лекциите, т. XI, с. 381.

[81] Доколко тези констатации на Мицкевич са правилни, показват някои от най-новите исторически изследвания. Саксонецът Август II, когато е бил избран за крал на Полша, както и саксонските му съветници — пише Йежи Михалски в книгата си „Сарматизъм и европеизация на Полша през XVIII в. (вж. Swojskość i cudzoziemszczyzna w diejach kult. pol., 1962, с. 116) — „не са посмели в плановете си за изменението на устройството на Полша да скъсат напълно с републиканските институции и никога не са се позовавали на примерите на абсолютните държави, а винаги на държавите със „свободолюбиви" управления като тогавашна Англия, Холандия, Венеция и Швеция".

свободното си вдъхновение, ентусиазма и емоциите си — чувства от огромно значение за славянството, което се стреми да създаде държава, опряна тъкмо върху тези добродетели. В Полша намерили свободна атмосфера за развитие разни реформаторски движения. Английските унитариани (нови ариани) още през XIX в. са употребявали книги, напечатани в Полша, където през XV и XVI в. се предоставяла голяма свобода на мисълта. Полското свободолюбие намерило най-пълен израз в прословутото полско liberum veto.[82] То не е било полско изобретение. Съществувало е и в най-древните славянски времена, но се е запазило само в Полша. Според полските разбирания — обяснява Мицкевич — нито единицата се отказва от своите права в полза на господствуващия род (легитимизъм), нито едно малцинство се отказва от правата си в полза на мнозинството (демократизъм). Единицата, влизайки в състава на политическата общност, не загубва първичните си права. В политическите съвещания единицата може да пожертвува личната си свобода, но има правото и да я запази. Нейното съгласие с колектива е съзнателно и непрестанно жертвуване на личната ѝ свобода в интереса на колектива. Гражданинът подлежи на едно общество не затова, че са го записали в списъка на гражданите неговите прадеди, а затова, че той самият одобрява това общество, признава го за справедливо. Но когато единицата вижда, че обществото е поело погрешен път, тя има правото да се противопостави на обществото и да се опита да го спре в неговия поход. Тези необикновено големи права, каквито полската конституция е признавала на всяка единица, вземаща участие в управлението, са изисквали обаче и необикновени добродетели от гражданите, защото всеки гражданин е трябвало да говори и да действува съгласно с личната си съвест. Докато етиката е била на нужната висота, този краен либерализъм е давал положителни резултати. Вземащите участие в управлението са имали най-благоприятни условия за политическото си развитие. В тях се възпитавало чувството за отговорност и собствено достойнство, съзнанието за собствените задължения, пълната ангажираност. Действувало се само открито и всяко предателство се презирало. Положението се променило, когато моралът западнал, когато се е засилил стремежът на шляхтата да обсеби цялата власт, потискайки безогледно другите съсловия и ограничавайки все повече върховната изпълнителна власт. Когато шляхтата започва само да използува благата на „златната си свобода", самата свобода се превръща в отрицателната си крайност — анархията. Шляхтата погубила и себе си, и страната си със своя прекалено свободен, щастлив и охолен живот, с горделивостта и самомнението си. Разяждана отвътре с прекалено бързото развитие на политическите свободи, до които шляхтата не е дорасла и под ударите отвън на мощните съседни държави, Полша престава да съществува и „безплодна е вярата, че тя може да бъде възстановена с онзи шляхтишки кралски трон, паднал по собствена вина". Иде робството и отчаяната борба за освобождение. Изпращаната в Сибир горделива шляхта загубва всичко — и привилегиите, и името си. Получава само номер. Но у полския народ се извършва прелом. Потискана от господствуващата в Европа система, Полша противопоставя днес на Европа идея, изведена „от вътрешността на своята народност". Сега народът страда, бори се и загива за свободата и на дело доказва любовта си към нея, като

[82] „Свободното не позволявам" — наименование на прилагания в Полша през XVII—XVIII в. закон за разтурването на сейма с провикването на един от депутатите „не позволявам". Протестът срещу едно от решенията на дадения сейм правел невалидни всичките му постановления.

с борбата си дава пример и на други поробени народи.[83] Първите думи на родения в борбата полски национален химн: „Още Полша не е загинала, докато ние живеем“ означават според Мицкевич, че съществуването на отечеството не е свързано със земята, а с хората и че то може да пребъде и при най-голямото потисничество, стига да има хора, които да го пазят у себе си като нещо най-съкровено и да са готови да се жертвуват за него. Символичен смисъл приписва професорът на разговора, воден в Петербургския затвор между царския генерал Репнин и полския национален герой Ян Килински, обикновен обущар от Варшава, станал полковник през 1831 г. във въстаническата полска войска. На думите на Репнин: „Гледай, простако, и трепери“ и жеста, посочващ многобройните ордени и звезди по генералския мундир, Килински отговаря: „Господине, всеки ден виждам по небето хиляди звезди, а не треперя!“ Този разговор, записан в „Дневника“ на Килински, изразява според Мицкевич най-добре същината на реализираната от Полша нова идея на свободата.

Друга идея, противоположна на полската, но не по-малко важна, предлага според Мицкевич на славянството и света Русия. Това е идеята за дисциплината, силната и стегната организация, подчинението на индивида на колектива и на върховната власт. Но както поляците са довели в свободната си държава идеята за свободата до отрицателната ѝ крайност — анархията, така и Русия е довела основната си идея до крайността — деспотизма. Докато всичките сериозни опити за реформирането на някогашната полска държава са били насочени към засилването на централната власт, в Русия те винаги са имали за цел създаването на гражданските свободи. Руската държава, също както някогашната полска Жечпосполита, е държава, съвсем различна от западноевропейските монархии. Руският славянски народ се отличава с вродения му благородство и човечност. Като доказателство за това Мицкевич привежда случката с руските офицери, които по време на разстрела на полските патриоти във Варшава са плакали заедно с варшавското население. Но още в началото на историческото си развитие, след повече от два века татарско иго, руският народ е бил подчинен на чужда нему власт, приела за образец монголския деспотизъм, заразен от духа на Чингис хан, опрян на хитростта, предателството, жестокостта и незачитането на никакъв легален закон. Руският народ е преживял неимоверни страдания, докато славянската стихия е била сломена и подчинена на идеята на царизма и докато народът бил заставен да се откаже от свободата си в полза на могъществото на държавата си. Възпитан в жестоката школа на деспотизма, руският народ разви у себе си редки добродетели — способността за саможертва в името на висша идея, героизъм на подчинението и послушанието, чувството за солидарност в общата тежка

[83] Доколко Мицкевич е прав и в този случай свидетелствува статията на поета Виктор Ворошилски „Докато плачат над стихотворенията“, в която авторът изнася интересни факти за отражението на освободителните борби на поляците в Русия. Изпратеният в Сибир декабрист Александър Одоевски (1802—1839) в стихотворението си, написано при вестта за избухването на полското ноемврийско въстание, пише за Полша като за морална и политическа сила, която събужда надежди и у потиснатия от царизма руски народ. Руският поет Михаил Михайлов (1826—1865) в едно от своите стихотворения, също създадени в Сибир, запитва сънародниците си: „Не сте ли забелязали още в жертвите и кръвта на този героичен народ и в святата му борба лицето на свободата?“ (Polska, бр. 12, 1973). Но естествено още по-важни и по-убедителни са за нас оценките на Маркс и Енгелс. Маркс, както знаем, нарича полския народ „безсмъртен рицар на Европа“ и „не само единствен славянски народ, но и единствен европейски народ, който се е сражавал и се сражава като всемирен войник на революцията“ (К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч. II изд. Т. 16, с. 205 и т. 18, с. 555), а Енгелс нарича поробена Полша „авангард на революционна Франция“ (пак там, т. 18, с. 553).

съдба. Когато овладян от гняв, татарски хан изпращал до руския велик княз в Москва заповед, князът да се яви пред него, последният се прощавал тържествено със семейството си и народа, приготвял завещанието си и въпреки че имал възможност да избяга, отивал при хана на сигурна смърт. Княз Михаил Тверски изпаднал тъкмо в такова положение и попитан, защо не се спасява с бягство, отговорил: „Не бих могъл да изнеса с мене отечеството си.“ Като представител на народа си той искал да страда заедно с него. Тази героична смиреност и солидарност е придала на руските хора осанка на велика нравствена сила и достойнство. Мицкевич цитира думите на известния полски писател-мемоарист от XVII в. Хризостом Пасек, взел участие в много войни, водени през този век от Полша срещу Русия, Прусия, Швеция и други: „И така всеки трябва да признае, че руските войски и особено болярските полкове са така страшни, каквито няма у другите народи. Като погледнеш тези брадати мъже, те са толкова достойни и сериозни, че ти се струва, че срещу собствените си бащи ще въставаш.“ Руският войник е според Мицкевич най-добрият войник в Европа — търпелив, послушен, кротък. От векове няма в Русия пример руският държавник да се предаде на чужда държава, защото силните хора не се предават. Тази сила и готовността да се служи и жертвува за едно общо дело е създала велики личности, какъвто е например Суворов, извършил легендарния марш през Алпите, за да спаси войската си. Обективността на Мицкевич стига тук върха си, като имаме пред вид, че същият Суворов е нанесъл последен удар на полското ноемврийско въстание. Но как се е отблагодарила царската власт на легендарния си герой? — запитва професорът. Завърнал се от похода си в Италия, Суворов изпада в немилост. Своеволието на царя се оказва по-силно от всичко. Най-живо въплъщение на царското своеволие е за Мицкевич драматичната личност на Иван Грозни. Той е олицетворение на пълното незачитане от страна на самодържавието както на единицата, така и на общественото мнение.По време на Иван Грозни страхът просмуква съзнанието на поколенията, създавайки почвата за неограничената тираническа власт. Но едва Петър Велики, чието дело Мицкевич сравнява по величието му с делото на Конвента на френската революция (Пушкин сравнявал Петър Велики с Робеспиер), е създал самодържавен строй от модерен тип. Той организирал армия, на каквато нямало подобна в Европа. В нея войниците служели 20—30 години. Той въвел във войската и администрацията йерархия от 14 чина и 30 вида ордени. Цяла Русия се превърнала сякаш в един голям полк и вече не администрацията служела на страната, а страната почнала да служи на администрацията. Който нямал чин, не съществувал обществено. Човекът в обществото се зачитал дотолкова, доколкото прилежно е служил. Добре организираната царска система задоволява амбициите и славолюбието на хората. Който години е чакал да получи висш чин или награда, така е бил завладян от тази амбиция, че се превръщал в автомат, движен от върховната власт. С тези възгледи Мицкевич се доближава твърде много както до декабристите, според които Петър I сложил началото на „железния деспотизъм“, така и до руските славянофили от по-старото поколение, които в реформите на Петър I са съзирали началото на бюрократизма. Според Константин Аксаков в лицето на Петър I държавата изневерява на „земята“, т. е. на народа, и от необходимо зло се превръща в принцип.

Царската руска държава е в същност, изтъква Мицкевич, една организация, построена по напълно рационален начин, и големите проповедници на рационализма от Запада могат да се смятат като незрели ученици в сравнение

с царската система. Немският дух, изразен във философията на Хегел, чувствува силно влечение към руската държава, защото там на практика е постигнато това, което рационализмът проповядва като теория. В същината и на бюрократичния царски деспотизъм, и на рационалистичната философия на Хегел лежи неуважението към единицата и готовността тя да бъде пожертвувана в името на „висши", абстрактни понятия. В случая разсъжденията на Мицкевич напомнят тези на Херцен и на руските западняци. Херцен е писал, че бъдещето на Русия ще донесе много страдания и на нея, и на Европа, ако не се осъзнаят правата на единицата, а Белински се обявявал най-решително срещу Хегеловия инструментализъм и безогледното осъждане на субективизма на единиците, които се противопоставят на „разумния марш на Weltgeist". „Съдбата на субекта, на единицата — пише Белински, — е по-важна от съдбата на целия свят и здравето на китайския император (т. е. Хегел). Не искам щастието дори даром, ако не бъда спокоен за съдбата на всеки от моите братя."[84]

Основната идея на върховната власт в царска Русия според Мицкевич е различна от идеите, върху които се опират европейските монархии. Кралете на другите европейски държави, когато говорят за своите права на владетели, се позовават на някакви договори и спазват известни форми, санкционирани според тях от законите. Руският цар се издига над всякакви форми от този род. Той е наричан „государ", т. е. велик съдия, и самият той се смята повисш от всякакви закони. Той е обожествен. У него всичко изглежда справедливо — и потискането на собствения му народ, и агресията, и покоряването на другите народи. Защото руските царе са били достатъчно хитри, за да заграбят духовната власт и да убедят народа, че са изпълнители на небесните присъди. Затова всеки враг на царизма се смята за бунтовник и предател. Самите руски царе се смятат за богове, а единицата има дотолкова значение, доколкото върху нея пада „божественият им блясък". Цар Павел е будил възторг у френските легитимисти с думите си: „В моята държава само този е велик, на когото аз говоря, и само дотогава, докато му говоря."

Острата критика на царизма в Лекциите на Мицкевич е лесно обяснима. Както приятелите му декабристи, така и самият той е смятал самодържавието за най-голямото зло, чийто източник те еднакво са съзирали не в руската стихия, а във финско-монголската. Марксическата критика в лицето на А. Луначарски даде правилна и задълбочена оценка на становището на Мицкевич. „Русия, царският деспотизъм — пише Луначарски, — бяха за Мицкевич този ужасен враг, срещу когото трябваше да се извика всичко честно, всичко революционно. . . , той мразеше руското правителство, азиатското лице на страната ни."[85] Обаче незабелязан си остана фактът, че въпреки тази естествена и законна омраза към царизма професорът е успял да види и да оцени и другото му лице, както и другото лице на Русия въобще. Руският царизъм, заявява Мицкевич, е успял в едно — опрял е дисциплината и безусловното подчинение върху духовен принцип, макар и насочен към лоши цели, и е създал силна държава — фактор, който твори историята. Още московското княжество се е възползувало умело от европейските научни открития в областта на военното дело и обединило всички елементи на материалната сила. И при сегашното състояние на Европа „ние дължим — казва Мицкевич — благодар-

[84] Философски съчинения, Т. I, с. 305.

[85] А. Луначарски. Мицкевич и Русия. Предговор към Мицкевич А., Избр. произв. М.—Л., 1929, с. 6—7.

ност на Русия, която с широкия си гръб спира азиатските племена“[86]. Руският държавен строй, макар и деспотичен, е проява на организационните дарби на руския народ, на умението му да управлява. Това са в историята ценни добродетели и в бъдещето много необходими за интегрирането на славянския свят. Но интегрирането може да стане само въз основа на нова идея. След хилядолетните войни, водени от царизма, руският народ не спечели нищо в икономическо отношение, а дори е експлоатиран все по-жестоко. Чувствата му обаче се разшириха. Не намерил щастието, лишен от всичко, той има все по-задълбочаващо се съзнание за силата на обединението, за колективното действие. Събужда се скритата на дъното на руската душа първоначална славянска стихия. Събужда се и съпротивата на народа. Руският народ престава да вярва в етичната безпогрешност на царя. За Русия идва нова ера. „Руското правителство — заявява Мицкевич от парижката катедра — може всеки миг да бъде спряно в своя поход. То трябва да промени насоката си. В противен случай народът ще го напусне.“[87] Руският народ вече е тръгнал по пътя на свободата и ще бъде подпомогнат от борещите се за свободата си поляци. В Сибир в „прегръдките на нещастието“ се е родило духовното единство на полските и руските борци. Русия се нуждае от Полша, а славянството — от Русия, която има да изпълни велика европейска мисия. Философите, които мислят да реформират човешкия род, обръщат очи към славянството и особено към Русия. Сенсимонистите обожават Русия като представителка на силата, защото вярват, че когато я спечелят, всички страни ще бъдат отворени за победата на сенсимонизма. Така и гърците при залеза на своите сили са се стараели да предадат на римляните философската си система, защото нямали вече сили да я реализират. Така по-късно желязната ръка на Цезар прокара пътя на християнството в цяла Европа. Идва нова епоха, която по отношение на нашите времена ще бъде това, което беше християнството по отношение на езичеството. Тя ще обедини човечеството с една идея, която ще даде начало на моралното му издигане. „Славянското племе — заявява Мицкевич сякаш пророчески, — без да създава нова дефиниция на управлението, е призовано да създаде форма на управление съвсем нова в историята на човечеството.“[88] Така то ще реализира великия синтез, ще обедини идеята за свобода и уважението към отделната личност с дисциплината и силната организация в името на интересите на цялото човечество.

Отговорът на въпроса за уреждането на социалните отношения, който по онова време най-много е вълнувал Запада, Мицкевич намира, както видяхме, в славянската „философия на живота“, извлечена от самото съществуване, самото историческо развитие на славяните. И тъкмо затова „на красноречивия зов на Мицкевич — както пише Самарин — се обърнаха очите на мнозина, в това число и на Жорж Санд, към славянския свят, схванат от тях като свят на общността, и се обърнаха не само с любопитство, но и с някаква симпатия и очакване! . . . “[89]

В своите предвиждания за бъдещата мисия на славянството Мицкевич е напълно чужд на каквото и да било изолиране на славяните от другите народи и на безкритичния апотеоз на славянското „племе“. Издигането на човечеството е задача толкова голяма, че тя надхвърля силите на славянството и

[86] Лекциите, т. XI, с. 408.
[87] Пак там, т. XII, с. 14.
[88] Пак там, т. XI, с. 111.
[89] Цит. по А. Валицки. Цит. съч., с. 20.

то трябва да бъде подпомогнато от другите народи, от „всички хора честни, великодушни, просветени, искрени и смели“[90]. Врагът — „азиатският дух на Атила, Чингис хан и Тамерлан“ — е общ. Славяните са страдали най-много от този враг и затова те най-категорично предупреждават „нашите братя от Запад“, че той все още е жив. Но славяните сами не ще могат да се справят с него. При това човечеството представлява според Мицкевич едно органично цяло и никое велико дело не може да бъде монопол само на един народ или група народи. „Днешната философия — казва професорът — смята хората само за частици, прикачени към правителствената машина, но най-новото природознание вече забелязва връзката между частичките на организма и целия организъм.“ Тук Мицкевич като че ли предчувствува, че нехуманитарните науки ще подпомогнат хуманитарните в решаването на най-важните им проблеми. Някога — продължава професорът — всеки народ е смятал себе си за цел и център на всичко, тъй както земята е била смятана за център на света, около който всичко се върти. Но идва време, когато всеки народ ще разбере, че е частица от цялото и че трябва да се върти не около себе си, т. е. около собствения си егоизъм, а около това цяло, както се въртят планетите около слънцето. Новата ера не означава разрушаване нито на западната, нито на източната култура, а преодоляване на погрешните им крайности и обединение на най-ценното, постигнато от тях. Ще се извърши синтез и на най-големите етични постижения на човечеството през всичките изминали епохи. Човекът на новата ера ще обедини в себе си „ентусиазма на апостолите, простотата на монасите, смелостта на революционерите, издръжливостта на войниците и гениалността на вожда на великата освободителна армия, която ще премахне всякакво потисничество на земята“. В създаването на новия човек и новата култура Западът ще участвува преди всичко с онези качества, които славянството притежава в по-малка степен. Мицкевич не признава лесните дихтономии: лош Запад — добри славяни. Той знае и посочва и слабите страни на славянството. Борбата за свобода е развила в него героизма и самоотвержеността, но същевременно дългото робство е насадило навика към безропотното страдание, покорното подчинение, безмълвното понасяне на насилието и несправедливостта. Славянската кротост, добродушност и послушание могат да бъдат използувани за лоши цели и неусетно да се превръщат в жестокост. Професорът припомня на слушателите си прочутата старогръцка статуя, представляваща роб-скит, т. е. славянин, който полуклекнал остри нож. Тъжната му, безпомощна и извинителна усмивка изразява мъката му, че по заповед на господаря си трябва да стане палач. Той съжалява жертвата, но не може да намери у себе си сили да я защити.

Привързани към домашните добродетели, славяните често се оказват инертни в държавния живот. Тяхната миролюбивост е нерядко резултат на ограниченост, слабост и етична пасивност. Дълго потъпквани, те са често лишени от чувството за собствено достойнство. Активни физически, проявяват склонност към интелектуална леност. Сякаш още от самата си люлка те са „жигосани с белега на пасивността“ и едва камшикът на тежката историческа съдба ги е изтръгнал от тяхната инертност и ги е научил на организация. Те се нуждаят от помощта на западните науки, техниката и индустрията, които сами по себе си са благо за човечеството. Никой повече от нас — казва Мицкевич за славяните — не се възхищава от чудесата на индустрията, но ние винаги питаме за какво служи тя и в чии ръце се намира. Чужд на всякакъв сла-

[90] Лекциите, т. XI, с. 432.

вянски шовинизъм, Мицкевич има пълното морално право да заяви в края на своя курс: „Както отдавна се освободих от чувството, което би могло да ме отдели от славянските ми братя (т. е. от субективизъма като резултат на полското патриотично чувство, б. а.), така от днес се освобождавам от племенната си принадлежност. Ще погледна славянския въпрос с очите на французин и ще се старая да обединя в моя дух силата, която носи славянския гений, с умението, което ръководи Запада."[91] Освен на „умението" Мицкевич разчита и на помощта на народните маси в западните страни и особено във Франция, където според него най-силно гори „светият огън на революцията". Френският народ е най-активният европейски народ. В душата на един френски работник — казва професорът — има достатъчно огън, за да запали една цяла славянска област и да я дари с енергия. Французите искат да реализират етичния принцип в обществения живот и затова са искрени и имат силно развито чувство за собственото си достойнство. Те са най-надеждният съюзник на славянството, но трябва да разберат, че не ще могат вече да се върнат към живота „у себе си" и „за себе си". Тяхното отношение към другите народи трябва да стане така открито, както открито към света е славянството.[92]

* * *

Представените тук в най-общи черти славянска психология и философия са онази основа, върху която Мицкевич изгражда своята сравнителна история на славянските литератури. Преди да пристъпим към разглеждането ѝ, ще характеризираме с няколко думи общата, така да се каже, „теория на литературата" на професора, доколкото тя се очертава в Лекциите. Разбирането на общите възгледи на Мицкевич ще ни позволи да проникнем по-дълбоко в становищата му на компаративист.

Изкуството, по-специално литературата, ще съществува според Мицкевич, докато съществува човечеството, защото те са авангард за разкриването на онова неизвестно, което науката още не може да обясни. Затова „реална", т. е. пълноценна, творба е за професора тази, която „трепти от актуалност" и разкрива перспективи към бъдещето. Литературата е за Мицкевич неразривно свързана с живота. Когато разглежда мемоарите от XVII в. на Ян Хризостом Пасек, той изрично изтъква, че за да пишеш като него, трябва да живееш подвижен, пълен с приключения войнишки живот, да носиш шляхтишко облекло, да имаш за най-близък другар сабята. Анализирайки богатата полска историческа мемоарна литература, професорът подчертава, че такава литература може да съществува само там, където е осигурена свобода на мнението. Появата в Полша на житията на големите държавни мъже той свързва с укрепването на значението на Сената, с ограничаването на кралската власт и т. н. и т. н. Неразривна е според Мицкевич и връзката между твореца и неговото дело. Както творбата — „умствен плод" на човека, дава представа за своя творец, така и обратното — животът на един писател е „онова дърво, което ни дава по-пълното знание за плода". Сякаш в духа на най-новите изисквания на съвременното литературознание Мицкевич винаги държи сметка

[91] Лекциите, т. X, с. .

[92] Ще бъде интересно да се посочи тук, че етнографът със световна известност Бронислав Малиновски е смятал, че научните му открития са били стимулирани от славянското му открито отношение към света и характерно за славяните желание да се поддържат близки връзки с народите от цял свят.

за адресата. При сравнението на сръбските литературни паметници от късното Средновековие с полските той изтъква, че определените им различия идват оттам, че сърбите са писали за селяните, докато полските писатели — за шляхтата. Драмата на Ян Кохановски „Връщането на пратениците“ не може според него да бъде разбрана, ако не познаваме публиката, за която е била написана. Въвеждането на античния сюжет, почерпан от Илиадата и скрил като маска животрептящите полски проблеми, е напълно обяснимо само тогава, когато имаме пред вид, че онези, за които е била предназначена пиесата, по-добре познавали историята на Троя и на античния Рим, отколкото на Полша. Има нещо новаторско и в критериите на оценките, прилагани от Мицкевич. Наред с естетическия той прилага и етичния, и революционния критерий на литературната оценка. Етичният критерий е присъщ въобще на романтиците. Романтизмът е изповядвал орфицката идея за единството на изкуствата, схващани като светоглед и като етика. Сен Бьов е писал през 1863 г. в статията си „Chateaubriand jugé par un ami intime en 1803“: „. . . анализ на литературата ме води по естествен начин до етичния анализ.“[93] Херцен, сравнявайки Пушкин с Байрон, изтъквал в духа на романтичната естетика, разбирана като „етично действие“[94], преимуществото на руския поет, който въпреки страданията, докарвани от цивилизацията на съвременния човек, не губил вяра в бъдещето. Напълно ново е обаче въвеждането от Мицкевич на революционния критерий, несъмнено резултат на революционните му политически възгледи. Прилагането на този критерий е позволило да разкрие по новаторски революционния аспект на творчеството на Пушкин. Мицкевич проследява „якобинските“ идеи в Пушкиновата поезия с такава смелост и откритост, с каквито — според М. Якубец — не биха могли да направят това по онова време нито руските, нито френските, нито немските критици.[95] Нещо ново и съвсем модерно има и в разбиранията на Мицкевич за обсега на литературата. Той включва в нея и мемоарната литература, и епистологията, и фолклора. С високата си оценка на дневниците и мемоарите като творби, отличаващи се с голяма автентичност, Мицкевич е в пълно съзвучие и с нашето време, което проявява изключителен интерес към този род литература.[96] Творбите на народното творчество, толкова важно за славянските народи, Мицкевич разглежда като високохудожествени произведения на изкуството. Съвсем модерно е и отношението му към народните митове, дълго смятани за сбор от поетични измислици. Той вижда в тях синтез на човешкия опит, затворен в символичен или алегоричен образ, и напълно правилно се досеща, че те не изразяват „така първобитно съзнание, както ни се струва“[97]. Приемайки, че развитието върви по спирала, той третира митичните и символичните предания на един народ като първообразци (днес бихме казали „архитипи“) за всички следващи епохи които ще ги повтарят във все по-широк мащаб и по-висока форма. С такива новаторски възгледи върху литературата и литературния процес Мицкевич

[93] Sainte-Beuve. Wybór pism krytycznych. 1957, с. 453.

[94] Определение на J. Starzyński. Romantyzm i narodziny nowoczesności. 1972, с. 35.

[95] М. Якубец. Цит. съч., с. 138.

[96] Един от съвременните полски критици писа наскоро, че появата на дневниците на З. Налковска, К. Бжозовски, М. Домбровска и др. могат да бъдат смятани за най-големите събития в полския литературен живот през последните години.

[97] Трябва да се подчертае, че Claude Lévi-Strauss в книгата си Totemizm (прев. на полски, Варшава, 1968, с. 119) изтъква, че мисленето на първобитния човек, който се е мъчил да обедини противоположностите, съвсем не е елементарно, а е проява на своего рода диалектика, аналогична на тази на Хегел.

пристъпва към задачата си да представи развитието на славянските литератури в сравнителен аспект.

Както е започнал своето изложение на славянската психология и философия с апела да се обърне вниманието на многочислеността на славянството, така и сега той започва със забележката, че славянските езици се говорят от население, което заема половината от Европа и една трета от Азия. Въпреки тази многочисленост Западът не знае почти нищо за литературата му, като някои дори смятат, че тя въобще не съществува. Тъкмо заради това Мицкевич трябва да си постави и чисто пропагандаторска задача — да представи, на първо място, на чуждестранните слушатели онова от славянските литератури, което заслужава да бъде прието в световния пантеон на най-големите художествени постижения на човечеството.[98] И той говори с особен възторг за „Слово за похода на Игор", за „Евгений Онегин", творба, която „винаги ще бъде четена и която в някои отношения е по-дълбока от творбите на Байрон". Той обръща внимание на своите слушатели върху предсказването на Касандра от „Връщането на гръцките пратеници" на Ян Кохановски като един от най-хубавите откъси от „славянската поезия". Монологът на Панкраци от драмата „Небожествена комедия" от Зигмунт Крашински поставя непосредствено след Хамлетовия монолог. Припомня делото на Ян Амос Коменски, говори за красотата на лирическата епопея „Осман" от Гундулич и т. н. и т. н. Кицимия пише: „Мицкевич от Парижката катедра е говорил за сръбската народна поезия с голямо въодушевление, и то в епохата, когато Вук се е борил да ѝ извоюва достойно място в собствената си страна."[99]

Изтъкването на постиженията и своеобразието на славянските литератури води професора до постоянни сравнения със западните литератури. Понякога те имат чисто дидактическа цел. В такива случаи Мицкевич не прибягва до задълбочени типологически съпоставки, а се задоволява с мигновени, опрени на силната му асоциативна мисъл сравнения, правени мимоходом. Те трябва да доближат до слушателите напълно непознати на тях факти и явления. И така, когато говори за Ломоносов, Мицкевич заявява, че той би могъл да бъде сравнен с Малерб, Державин пък с Льобран, макар че руският творец надминава френския по искреност и сила. В одите на Державин професорът открива „Бога на математиците" от философската система на Спиноза, крал Вукашин от сръбските народни песни е голям политик и воин — „славянски Одисей", цар Лазар — „християнски рицар като Готфрид дьо Буйон", жената на най-младия брат — Кралевич, вградена в основите на града, е „славянска Ниобе", планината Атос е за славяните свето място като славянски Делфи или Лесбос, Крали Марко е така безсмъртен, както британският крал Артур, а битката при Косово поле играе същата роля в сръбската народна поезия, каквато има битката при Ксерес де ла Фронтара за испанската, и т. н. Полските древни църковни песни, съчинявани от народа и селските учители, се сравняват по чистотата, нежността и сладостта им с някои стихове от италианската поезия, с някои куплети от Новалис и Юго, макар че творбите на двамата големи поети имат по-съвършена и по-зряла форма.

---

[98] Мицкевич обръща внимание на слушателите си и върху открития, направени от славянските учени в разни области на науката. Те за Запада са неизвестни, защото редица от тези учени са писали на латински и се подписвали с имена, съответно изменени по латински образец.

[99] Кицимия. Цит. съч., с. 170.

Богатата ерудиция на Мицкевич му дава възможност да „прелита“ от една литература към друга и да открива приликите, които доближават славянските литературни и културни явления до западните слушатели. Но дори и в тези случаи той обикновено не пропуска да загатне поне и за разликите. Главната обаче опозиция между Запада и славянството е очертана при сравнителното разглеждане на развойния процес в славянските литератури или, по-точно казано, в четири славянски литератури — полската, руската, чешката и сръбската, от една страна, и западните литератури, от друга. По този начин тези славянски литератури се поставят за пръв път в широк общоевропейски контекст. Обединяващ момент за тях са естествено известните ни вече общи белези на славянството, изведени от специфичната му психология и философия. Онези творби, които притежават тези белези в най-голяма степен, са съзнателно поставени на пръв план: „Изоставяме — заявява Мицкевич — славни паметници, но лишени от всеобщо значение, защото ние чертаем тук не отделна история на един народ, а история на много народи и много литератури.“[100] Става ясно защо Мицкевич не се спира на онези славянски творби, които, макар и ценни сами по себе си, са според него по своя дух и форма недостатъчно представителни за славянската специфика. Новаторската насока на Мицкевичевата компаративистична мисъл се откроява сега най-отчетливо. Литературната критика в славянските страни е търсила по времето на Мицкевич, а и търси и до днес в славянските творби, и то с пълно основание, реализация на каноните, установени в многовековното развитие на античното и западноевропейското изкуство. Тя е искала и иска да разкрие по този начин с помощта на общоприетите вече норми, мерки и величини мястото на славянската творба в общоевропейския контекст. Но неведнъж се стига при това до погрешното издигане на западните образци до ранга на задължителния за славянските литератури еталон. Мицкевич в своите търсения тръгва в напълно противоположна насока. Когато анализира творчеството на Пушкин, той не се задоволява с това да докаже, че Пушкин е голям, колкото най-изтъкнатите западни поети, и то тъкмо затова, че в едно или друго отношение прилича на тях.[101] Той си поставя за цел да покаже, че величието на Пушкин се състои, на първо място, в неговата самобитност. Докато руската критика по онова време, даже и декабристката, търси в „Слово за похода на Игор“ реализацията на каноните на традиционната европейска епика, Мицкевич отива една крачка напред — показва основните различия между „Словото“ и гръцката епика и съвременната на него лирична поезия. По този начин той разкрива неповторимото му своеобразие. Във всички свои анализи на славянските творби той се стреми да посочи тъкмо това, което ги различава от близките им по тип или генетични връзки антични и западни, да разкрие своеобразни за славянските литератури закономерности, специфичните за тях литературни структури, предпочитани жанрове, теми и мотиви. Изпълнявайки задачата си, той строго съблюдава историческите факти. Не се опитва да доказва своеобразието на славянските литератури и тяхната общност с пълното синхронизиране на отделните периоди на развитието на тези литератури, при което се получава, както в трудовете на някои съвременни слависти, неадекватното на истинското положение уеднаквяване на явления, твърде различни, защото са обусловени от различни политико-обществени фактори (на-

[100] Лекциите, т. X, с. 8.

[101] „Провъзгласиха Пушкин — пише с ирония Д. Д. Благой — за „Северен Байрон“, виждайки в това най-голям за него комплимент“. Творческий путь Пушкина. М., 1950, с. 243.

пример възникването на славянските литератури или т. нар. „славянско възраждане“ и т. н.). Мицкевич не скрива безспорния факт, че славянските литератури не се развиват равномерно, че в определени епохи те се намират на различни етапи на развитието, че са в различна степен диференцирани и че понякога проявяват твърде различни и своеобразни развойни тенденции. Зачитането на фактите позволява на Мицкевич да види наред с общите черти на славянските литератури и неповторимата национална специфика на тези, които разглежда подробно. Тя изпъква особено ярко при „вътрешните“ сравнения между отделните славянски литератури и характерните за тях развойни процеси. Тези сравнения са в „Лекциите“ неразривно свързани с „външните“ съпоставки, т. е. съпоставки на славянската литературна общност и отделните славянски литератури със западните. С такива „вътрешни“ сравнения между руската и полската литература Мицкевич умело определя своеобразния им облик, до голяма степен обусловен от факта, че едната от тях възниква в тясна връзка с античната писменост и със западната църква, докато другата от самото си създаване е свързана с православието и Византия. Незаличим отпечатък върху двете литератури слага според професора и политическото положение на двете страни — развитието на шляхтишките свободи в Полша и на самодържавието в Русия.Сравнявайки полската хроника на Гал с „Повест временних лет“ на Нестор, Мицкевич между другото обръща внимание на това, с каква свобода полският летописец, възпитан в дворцовите среди и добре запознат с античните образци — Цицерон, Вергили, Ювенал и Тацит, — оценява постъпките на краля, като неведнъж го порицава съгласно със собствените си религиозни и политически убеждения. За разлика от Гал руският хронист никога не съди владетелите, понякога ги хвали, но никога не критикува.

Полша благодарение на Унията с Литва, обединила без кръвопролитие два народа (явление уникално в тогавашна Европа), има в продължение на два века — XV и XVI — доста сили, за да създаде собствена политическа система, което от своя страна й осигурява буен разцвет на културата и на литературата през тези векове. Но докато поляците — изтъква Мицкевич — се радват през тази епоха на своето настояще и достигат висока степен на културното си развитие, Русия „няма и затворена работи за бъдещето си“, т. е. подготвя голям разцвет на руската култура и литература в по-късния период. Страданията на народа при самодържавието придават сериозен и тържествен тон на тогавашната руска литература и необикновена сила на редица руски творби. По времето на Иван IV старата Рус на Рюриковците, на нормандските князе „се обажда с последен стон, изрича няколко думи тъжни и великолепни“. „Гласовете на неколцина монаси и преследвания княз — казва професорът, сякаш предусетил бъдещото великолепно развитие на руската литература — стигат за всички речи на чехите и поляците, които имат превъзходството в знанията си и изкусността си, но не са изпитали толкова тежко и страшно положение.“[102] Обединена с желязната ръка на самодържавието, Русия се стреми повече към епопеята, докато в Полша — страна, разкъсвана все повече от центробежните сили, епопеята не може да се появи. От друга пък страна, в Русия дълго време не се създава драмата, тъй като този жанр изисква „игра на ярки индивидуалности“, а на такива дълго не се дава възможност да се проявят в руската литература.

[102] Лекциите, т. XI, с. 66.

Преломен момент в развитието на полската литература е според Мицкевич падането на Полша под робство. От този момент полският патриотизъм става „своеобразна догма на цялото духовно и умствено оформяване на поляците и цялата им литература израства и разцъфтява само от една дума — Отечеството“[103]. Полската литература продобива нови черти — повисок тон, „героична издръжливост“, непоколебима вяра в бъдещето. В Русия преломът настъпва в началото на XIX в., макар че бюрократичният дух на царизма среща вече остра съпротива у писателите от XVIII в. (между другите и у Державин). Около 1820 г. „цялата руска литература минава на страна на опозицията и се обгражда по отношение на правителството със заплашително мълчание“. Тъкмо тогава се обажда и гласът, който „слага началото на новата ера в историята на Русия: гласът на Александър Пушкин“[104]. Докато още Державин е писал в една от одите си: „На что тебе союз — О Россь! Шагни — и вся твоя вселена“, младото поколение сякаш напуска официалната Русия и нейния стремеж към неограничените завоевания. Най-яркият изблик на събудилия се нов живот е конспирацията от 1825 г. (т. е. на декабристите). В армията — най-могъщото оръжие на царската власт — в малоброен кръг от офицери се заражда новата руска литература, за облика на която не е без значение, че почти всеки голям руски писател минава през казармата. Писател от нов тип е вече Карамзин. Той не държи да получава ордени,пътува из чужбина, изучава френската, английската и немската литература.

Както виждаме, вниманието на професора е постоянно насочено към националната специфика на отделните славянски литератури. За него изтъкването на националното своеобразие съвсем не означава създаване на „фалшиви граници“ между народите, както мислят някои съвременни американски критици от кръга на „New Criticism“ с René Wellek начело. Мицкевич има пълното съзнание, че без проучването на националното своеобразие на литературните процеси в отделните страни не може да се разбере правилно и общоевропейският литературен процес. Невъзможно е теоретическото му изясняване без познаването на славянските литератури. Затова на Запада предстои важната задача да изучи славянските литератури с цялата им отличителна специфика. Като забележителен компаративист Мицкевич изнася убедителни примери за това, колко необходимо е за правилното тълкуване на литературните процеси познаването на славянските литератури. Той показва до каква степен специфичните методи на сравнителното славянско литературознание могат да помогнат да се намерят нови аспекти на общата история на литературата „трудно доловими — както пише съветският компаративист Н. И. Балашов — при фронталното изучаване на литературата“[105]. Като разглежда сръбската народна поезия, Мицкевич открива общи черти между сръбските светии и античните гръцки богове (св. Илия прилича на Зевс-гръмовержец и т. н.). Въз основа на редица прилики той идва до заключението, че проучването на тази поезия може да разясни много съществени проблеми от поетиката на антична Гърция. Южнославянската епопея пък ни дава представа, какви са били гръцките рапсодии преди Омир, а в сръбските песни виждаме историята на развитието на идилията в антична Гърция. Също така много

[103] Лекциите, т. VIII, с. 35.
[104] Лекциите, т. X, с. 351.
[105] Вж. Н. И. Балашов. Система испанско-славянских связей XVII в. и вопросы сравнительного литературоведения. — В: Славянские литературы, VI Межд. съезд славистов. М., 1968, с. 117.

римски обичаи и обреди могат да бъдат изяснени със славянските традиции, а, от друга страна, ранната история на Рим може да ни осветли някои тъмни страни от славянската история.[106] Колко правилни и находчиви са тези досещания, показват констатациите на един от най-големите полски историци на литературата Юлиан Кшижановски, направени през 1972 г.: „Изследователи на античната епика са се заели с проучването на новата народна епика, там, където тя съществува досега, а именно у балканските славяни, и са стигнали до убеждението, че доброто й познаване хвърля съвсем нова светлина върху гръцкия епос преди Омир."[107]

Изтъкването на националното своеобразие на отделните литератури не само не пречи на търсенето на общите им белези, а, тъкмо обратно, то го подготвя, защото само откриването на спецификата на сравняваните литератури може да доведе до убедителното установяване на общото. Общите свойства на дадената група литератури се проявяват въпреки различията и в диалектическо единство с тях. „Въпреки цялото разнообразие и противоречивост на политическите и религиозните идеи на славянството — казва Мицкевич, — въпреки това, че съединяващите ги звена не са много или, по-точно казано, твърде често липсват, литературното развитие на тези страни все пак подлежи на общ закон."[108] Въпросът е поставен ясно и открито. Няма нужда от никакви мистификации, от представянето за общо онова, което е различно; „общият закон", т. е. общите закономерности, се търсят само там, където те наистина могат да се намерят. Според Мицкевич те се определят на първо място от факта, валиден в по-малка или в по-голяма степен за всички славянски литератури — по-късната им поява на общоевропейската арена в сравнение със западните литератури. В този факт професорът съзира основен фактор на неповторимо своеобразие на славянските литератури. Такава постановка на кардиналния за сравнителното славянско литературознание въпрос е много оригинална. Едва в наше време някои мислители стигат до убеждението, че в по-малката зрелост на една култура се корени шансът за оригиналното й развитие. Починалият преди няколко години полски писател Витолд Гомбрович, получил вече световна известност, упреква аржентинските писатели (Гомбрович е живял дълго време в Аржентина) и особено Йорге Луис Борхес, че подражават на европейските образци, вместо да експлоатират цивилизационната си изостаналост като шанс за оригиналност. Своеобразието на собственото си творчество Гомбрович обяснява с „щастливия" факт, че и полската култура е изостанала в сравнение със Запада, а категориите „младост" и „незрелост" поставя в основа на собственото си творчество.[109]

И така в по-слабото развитие и по-слабата диференцираност на славянските литератури, съвсем очевидни по времето на Мицкевич, но и до днес смятани от някои славянски литературоведи само за отрицателно явление и затова срамежливо премълчавани, се коренят според Мицкевич основните положителни черти на славянските литератури. За разлика от западните тези литератури не са загубили още непосредствената си връзка с живота, а следователно автентичността и голямото си обществено значение. „Литературата

---

[106] Лекциите, т. XI, с. 297.
[107] J. K r z y ź a n o w s k i. Sztuka słowa. Warszawa, 1972, с. 9.
[108] Лекциите, т. X, с. 20.
[109] Вж. Pamiętnik Literacki, 1973, кн. 4, рубрика Преводи.

у нас — заявява професорът — не е паднала още като увехнало цвете от общото дърво на живота.“[110]

Още в предговора към първата си стихосбирка, излязла през 1822 г., Мицкевич въз основа на задълбочено наблюдение на литературното развитие в западноевропейските страни отбелязва, че там във все по-голяма степен изчезва умението да се прониква в природата и бъдещото развитие на човечеството, че западните литератури и западното изкуство се отдалечават все повече от изворите на спонтанното вдъхновение, стават във все по-голяма степен „игра на ученото остроумие“, забавление на ерудитите и безделниците; те загубват постепенно своята автентичност. Това убеждение се утвърждава у поета през следващите двадесет години. В Лекциите си той вече съвсем определено упреква западните творци, че все повече се стремят към превръщането на литературата в самоцелно занимание или празна игра.

От ранното Средновековие в Западна Европа започват да се появяват драматизации на религиозни сцени и рицарски раманси, като „идейният и поетическият“ интерес на публиката се замества от „изкуственото, механическо любопитство“, станало навик на зрителите.[111] Най-очевиден пример за това, че изкуството се третира във все по-голяма степен като развлечение, е според Мицкевич творчеството на обожавания по негово време Уолтър Скот. Творческият метод на Скот, казва професорът, е проява на горделивост и самомнение на всезнаещ разказвач. Той претендира, че познава всичките си герои, че е проникнал и в най-скритите им чувства и мисли. Както един собственик на куклен театър дърпа конците на куклите си, за да развлича зрителите, така Уолтър Скот движи героите си, отнасяйки се с тях с „покровителствен тон и някаква обидна, безцеремонна фамилиарност“[112]. Впрочем сър Уолтър Скот пише за публика от безделници, каквато мъчно можем да намерим в славянските страни. А и никой от славянските творци няма да се държи с героите на трагичната си история по подобен начин. Славянският писател не си внушава, че е схванал напълно идеите на големите вождове на народа, нито се решава да ги въвежда в творбите си с цел да действуват и да говорят за забавление на читателя.

В тези критични бележки прозвучава твърде ранна и оригинална опозиция на Мицкевич срещу разказвача — всемогъщ и всезнаещ демиург, която ще се появи на Запад едва през нашия век. Те са проява и на изключително сериозното отношение на професора-творец към литературните герои, отношение, намерило най-завършен израз в руската литература и особено в творчеството на Достоевски, който по несравним начин умее да предостави на героите си, чийто вътрешен мир дълбоко уважава, пълна свобода.

Откъсването от живите извори на вдъхновението и изкуствеността на по-старите, по-развитите литератури проличава според Мицкевич твърде ясно, когато проследим развитието на идилията в Европа. Този жанр е сам по себе си много труден. При натуралистичното тълкуване идилията става плоска и смешна; при идеализирането се получават кухи и блудкави изображения. Не всяка идилия обаче е фалшива. Мицкевич прави строго разграничение между „фалшивата“ и „истинската“ идиличност.[113] Истински идилични са за него „женските“ песни на южните славяни. Те изразяват „вечнотрае-

[110] Лекциите, т. VIII, с. 53.
[111] Пак там, т. IX, с. 156.
[112] Пак там, т. X, с. 201.
[113] М. Пивинска. Цит. съч., с. 173—174.

щата“ поезия — символ на хармонията, добротата, на все отново възвръщащия се живот — и са пълна противоположност на враждебните на човека унищожителни тенденции. Изкуствена, фалшива идиличност има според Мицкевич в западноевропейската рококова идилия. Испанците и южнофренските писатели, за да възобновят този жанр, любим някога на Вергилий, са опитали да придадат на пастирите рицарски чувства и се е получил ефект, напълно изкуствен. Във Франция „студеният философ“ Фонтенел е съчинявал не по-малко изкуствени идилии, които никой вече не чете. Немските писатели, за да разкрасят този жанр, пренесли героите си в златния век на човечеството. Прочутият Геспер измислил образи на пастири и съчинявал биографиите им. Те разговаряли с нимфи и русалки и отлично познавали митологията. Геспер сръчно чертаел забавни картинки, но те били лишени от всякаква жизнена правда. По съвсем друг начин възобновяват идилията славянските писатели. Полският поет от XVII в. Шимон Шимоновиц, известен в Европа с името Simonides, смятан от много критици, които са познавали латинските му стихове, за един от най-големите поети на епохата, не подражава на западните писатели, а създава свои, оригинални идилии. Те са пълни с истински живот, обаяние и свежест. След Теокрит Шимоновиц е най-изтъкнатият представител на този жанр, а в някои отношения дори превъзхожда Вергилий, тъй като е по-пряко свързан с автентичния селски живот, по-драматичен и по-естествен в диалозите. По-добри са у него и рисунката, пейзажът, у Вергилий само небрежно загатнат, а във френските идилии въобще отсъствуващ. Като славянин Шимоновиц има дълбоко чувство за природата и вярно разбиране за селския живот. Ето защо трудът играе в идилиите на полския поет огромна роля. Той го показва с двете му Янусови лица — и като най-сигурно упование и радостно изпълнение на дълга, и като тежко бреме за потиснатия от господаря селски труженик. Постиженията на Шимоновиц, неповторимата му оригиналност се дължат преди всичко на това, че той е разбрал, и то пръв, че за да създадеш оригинална и естествено звучаща идилия, трябва да се доближиш до народната песен. В идилиите на Шимоновиц има простотата и искреността на народното творчество; в тях са включени сентенции, почерпани от всекидневния живот на селския народ, формулирани така просто и лапидарно, че те са се върнали обратно при народа и добили широка популярност като поговорки.

Няма нищо случайно в това, че Шимоновиц пръв се е сетил да свърже идилията с народната песен. Славянските народи, у които народното творчество е замествало по-дълго, отколкото в Западна Европа литературното слово, е много по-силно свързано с фолклора. Фолклорът играе различна роля в отделните славянски литератури, но за всички славянски страни тази роля е по-голяма, отколкото на Запад. Това е съвсем естествено за „селските“ славянски народи.

Като изхожда от схващането за първичния фолклорен генезис на поезията въобще, Мицкевич с тънко умение разкрива голямото значение на фолклорното начало у редица славянски творци, особено тези, които създават новите славянски литератури. Той умее да покаже каква специфична и неповторима красота достигат техните творби тъкмо поради тази близка връзка с фолклора. Мицкевич се отнася към народното творчество като съвременен етнолог и естет, който дълбоко цени художествената стойност на примитивните култури и дори може да види някои техни предимства в сравнение с развитите култури. Народното творчество има според него по-подчертан обще-

у нас — заявява професорът — не е паднала още като увехнало цвете от общото дърво на живота.“[110]

Още в предговора към първата си стихосбирка, излязла през 1822 г., Мицкевич въз основа на задълбочено наблюдение на литературното развитие в западноевропейските страни отбелязва, че там във все по-голяма степен изчезва умението да се прониква в природата и бъдещото развитие на човечеството, че западните литератури и западното изкуство се отдалечават все повече от изворите на спонтанното вдъхновение, стават във все по-голяма степен „игра на ученото остроумие“, забавление на ерудитите и безделниците; те загубват постепенно своята автентичност. Това убеждение се утвърждава у поета през следващите двадесет години. В Лекциите си той вече съвсем определено упреква западните творци, че все повече се стремят към превръщането на литературата в самоцелно занимание или празна игра.

От ранното Средновековие в Западна Европа започват да се появяват драматизации на религиозни сцени и рицарски раманси, като „идейният и поетическият“ интерес на публиката се замества от „изкуственото, механическо любопитство“, станало навик на зрителите.[111] Най-очевиден пример за това, че изкуството се третира във все по-голяма степен като развлечение, е според Мицкевич творчеството на обожавания по негово време Уолтър Скот. Творческият метод на Скот, казва професорът, е проява на горделивост и самомнение на всезнаещ разказвач. Той претендира, че познава всичките си герои, че е проникнал и в най-скритите им чувства и мисли. Както един собственик на куклен театър дърпа конците на куклите си, за да развлича зрителите, така Уолтър Скот движи героите си, отнасяйки се с тях с „покровителствен тон и някаква обидна, безцеремонна фамилиарност“[112]. Впрочем сър Уолтър Скот пише за публика от безделници, каквато мъчно можем да намерим в славянските страни. А и никой от славянските творци няма да се държи с героите на трагичната си история по подобен начин. Славянският писател не си внушава, че е схванал напълно идеите на големите вождове на народа, нито се решава да ги въвежда в творбите си с цел да действуват и да говорят за забавление на читателя.

В тези критични бележки прозвучава твърде ранна и оригинална опозиция на Мицкевич срещу разказвача — всемогъщ и всезнаещ демиург, която ще се появи на Запад едва през нашия век. Те са проява и на изключително сериозното отношение на професора-творец към литературните герои, отношение, намерило най-завършен израз в руската литература и особено в творчеството на Достоевски, който по несравним начин умее да предостави на героите си, чийто вътрешен мир дълбоко уважава, пълна свобода.

Откъсването от живите извори на вдъхновението и изкуствеността на по-старите, по-развитите литератури проличава според Мицкевич твърде ясно, когато проследим развитието на идилията в Европа. Този жанр е сам по себе си много труден. При натуралистичното тълкуване идилията става плоска и смешна; при идеализирането се получават кухи и блудкави изображения. Не всяка идилия обаче е фалшива. Мицкевич прави строго разграничение между „фалшивата“ и „истинската“ идиличност.[113] Истински идилични са за него „женските“ песни на южните славяни. Те изразяват „вечнотрае-

[110] Лекциите, т. VIII, с. 53.
[111] Пак там, т. IX, с. 156.
[112] Пак там, т. X, с. 201.
[113] М. Пивинска. Цит. съч., с. 173—174.

щата“ поезия — символ на хармонията, добротата, на все отново възвръщащия се живот — и са пълна противоположност на враждебните на човека унищожителни тенденции. Изкуствена, фалшива идиличност има според Мицкевич в западноевропейската рококова идилия. Испанците и южнофренските писатели, за да възобновят този жанр, любим някога на Вергилий, са опитали да придадат на пастирите рицарски чувства и се е получил ефект, напълно изкуствен. Във Франция „студеният философ“ Фонтенел е съчинявал не по-малко изкуствени идилии, които никой вече не чете. Немските писатели, за да разкрасят този жанр, пренесли героите си в златния век на човечеството. Прочутият Геспер измислил образи на пастири и съчинявал биографиите им. Те разговаряли с нимфи и русалки и отлично познавали митологията. Геспер сръчно чертаел забавни картинки, но те били лишени от всякаква жизнена правда. По съвсем друг начин възобновяват идилията славянските писатели. Полският поет от XVII в. Шимон Шимоновиц, известен в Европа с името Simonides, смятан от много критици, които са познавали латинските му стихове, за един от най-големите поети на епохата, не подражава на западните писатели, а създава свои, оригинални идилии. Те са пълни с истински живот, обаяние и свежест. След Теокрит Шимоновиц е най-изтъкнатият представител на този жанр, а в някои отношения дори превъзхожда Вергилий, тъй като е по-пряко свързан с автентичния селски живот, по-драматичен и по-естествен в диалозите. По-добри са у него и рисунката, пейзажът, у Вергилий само небрежно загатнат, а във френските идилии въобще отсъствуващ. Като славянин Шимоновиц има дълбоко чувство за природата и вярно разбиране за селския живот. Ето защо трудът играе в идилиите на полския поет огромна роля. Той го показва с двете му Янусови лица — и като най-сигурно упование и радостно изпълнение на дълга, и като тежко бреме за потиснатия от господаря селски труженик. Постиженията на Шимоновиц, неповторимата му оригиналност се дължат преди всичко на това, че той е разбрал, и то пръв, че за да създадеш оригинална и естествено звучаща идилия, трябва да се доближиш до народната песен. В идилиите на Шимоновиц има простотата и искреността на народното творчество; в тях са включени сентенции, почерпани от всекидневния живот на селския народ, формулирани така просто и лапидарно, че те са се върнали обратно при народа и добили широка популярност като поговорки.

Няма нищо случайно в това, че Шимоновиц пръв се е сетил да свърже идилията с народната песен. Славянските народи, у които народното творчество е замествало по-дълго, отколкото в Западна Европа литературното слово, е много по-силно свързано с фолклора. Фолклорът играе различна роля в отделните славянски литератури, но за всички славянски страни тази роля е по-голяма, отколкото на Запад. Това е съвсем естествено за „селските“ славянски народи.

Като изхожда от схващането за първичния фолклорен генезис на поезията въобще, Мицкевич с тънко умение разкрива голямото значение на фолклорното начало у редица славянски творци, особено тези, които създават новите славянски литератури. Той умее да покаже каква специфична и неповторима красота достигат техните творби тъкмо поради тази близка връзка с фолклора. Мицкевич се отнася към народното творчество като съвременен етнолог и естет, който дълбоко цени художествената стойност на примитивните култури и дори може да види някои техни предимства в сравнение с развитите култури. Народното творчество има според него по-подчертан обще-

у нас — заявява професорът — не е паднала още като увехнало цвете от общото дърво на живота.“[110]

Още в предговора към първата си стихосбирка, излязла през 1822 г., Мицкевич въз основа на задълбочено наблюдение на литературното развитие в западноевропейските страни отбелязва, че там във все по-голяма степен изчезва умението да се прониква в природата и бъдещото развитие на човечеството, че западните литератури и западното изкуство се отдалечават все повече от изворите на спонтанното вдъхновение, стават във все по-голяма степен „игра на ученото остроумие“, забавление на ерудитите и безделниците; те загубват постепенно своята автентичност. Това убеждение се утвърждава у поета през следващите двадесет години. В Лекциите си той вече съвсем определено упреква западните творци, че все повече се стремят към превръщането на литературата в самоцелно занимание или празна игра.

От ранното Средновековие в Западна Европа започват да се появяват драматизации на религиозни сцени и рицарски раманси, като „идейният и поетическият“ интерес на публиката се замества от „изкуственото, механическо любопитство“, станало навик на зрителите.[111] Най-очевиден пример за това, че изкуството се третира във все по-голяма степен като развлечение, е според Мицкевич творчеството на обожавания по негово време Уолтър Скот. Творческият метод на Скот, казва професорът, е проява на горделивост и самомнение на всезнаещ разказвач. Той претендира, че познава всичките си герои, че е проникнал и в най-скритите им чувства и мисли. Както един собственик на куклен театър дърпа конците на куклите си, за да развлича зрителите, така Уолтър Скот движи героите си, отнасяйки се с тях с „покровителствен тон и някаква обидна, безцеремонна фамилиарност“[112]. Впрочем сър Уолтър Скот пише за публика от безделници, каквато мъчно можем да намерим в славянските страни. А и никой от славянските творци няма да се държи с героите на трагичната си история по подобен начин. Славянският писател не си внушава, че е схванал напълно идеите на големите вождове на народа, нито се решава да ги въвежда в творбите си с цел да действуват и да говорят за забавление на читателя.

В тези критични бележки прозвучава твърде ранна и оригинална опозиция на Мицкевич срещу разказвача — всемогъщ и всезнаещ демиург, която ще се появи на Запад едва през нашия век. Те са проява и на изключително сериозното отношение на професора-творец към литературните герои, отношение, намерило най-завършен израз в руската литература и особено в творчеството на Достоевски, който по несравним начин умее да предостави на героите си, чийто вътрешен мир дълбоко уважава, пълна свобода.

Откъсването от живите извори на вдъхновението и изкуствеността на по-старите, по-развитите литератури проличава според Мицкевич твърде ясно, когато проследим развитието на идилията в Европа. Този жанр е сам по себе си много труден. При натуралистичното тълкуване идилията става плоска и смешна; при идеализирането се получават кухи и блудкави изображения. Не всяка идилия обаче е фалшива. Мицкевич прави строго разграничение между „фалшивата“ и „истинската“ идиличност.[113] Истински идилични са за него „женските“ песни на южните славяни. Те изразяват „вечнотрае-

[110] Лекциите, т. VIII, с. 53.
[111] Пак там, т. IX, с. 156.
[112] Пак там, т. X, с. 201.
[113] М. Пивинска. Цит. съч., с. 173—174.

щата“ поезия — символ на хармонията, добротата, на все отново възвръщащия се живот — и са пълна противоположност на враждебните на човека унищожителни тенденции. Изкуствена, фалшива идиличност има според Мицкевич в западноевропейската рококова идилия. Испанците и южнофренските писатели, за да възобновят този жанр, любим някога на Вергилий, са опитали да придадат на пастирите рицарски чувства и се е получил ефект, напълно изкуствен. Във Франция „студеният философ“ Фонтенел е съчинявал не по-малко изкуствени идилии, които никой вече не чете. Немските писатели, за да разкрасят този жанр, пренесли героите си в златния век на човечеството. Прочутият Геспер измислил образи на пастири и съчинявал биографиите им. Те разговаряли с нимфи и русалки и отлично познавали митологията. Геспер сръчно чертаел забавни картинки, но те били лишени от всякаква жизнена правда. По съвсем друг начин възобновяват идилията славянските писатели. Полският поет от XVII в. Шимон Шимоновиц, известен в Европа с името Simonides, смятан от много критици, които са познавали латинските му стихове, за един от най-големите поети на епохата, не подражава на западните писатели, а създава свои, оригинални идилии. Те са пълни с истински живот, обаяние и свежест. След Теокрит Шимоновиц е най-изтъкнатият представител на този жанр, а в някои отношения дори превъзхожда Вергилий, тъй като е по-пряко свързан с автентичния селски живот, по-драматичен и по-естествен в диалозите. По-добри са у него и рисунката, пейзажът, у Вергилий само небрежно загатнат, а във френските идилии въобще отсъствуващ. Като славянин Шимоновиц има дълбоко чувство за природата и вярно разбиране за селския живот. Ето защо трудът играе в идилиите на полския поет огромна роля. Той го показва с двете му Янусови лица — и като най-сигурно упование и радостно изпълнение на дълга, и като тежко бреме за потиснатия от господаря селски труженик. Постиженията на Шимоновиц, неповторимата му оригиналност се дължат преди всичко на това, че той е разбрал, и то пръв, че за да създадеш оригинална и естествено звучаща идилия, трябва да се доближиш до народната песен. В идилиите на Шимоновиц има простотата и искреността на народното творчество; в тях са включени сентенции, почерпани от всекидневния живот на селския народ, формулирани така просто и лапидарно, че те са се върнали обратно при народа и добили широка популярност като поговорки.

Няма нищо случайно в това, че Шимоновиц пръв се е сетил да свърже идилията с народната песен. Славянските народи, у които народното творчество е замествало по-дълго, отколкото в Западна Европа литературното слово, е много по-силно свързано с фолклора. Фолклорът играе различна роля в отделните славянски литератури, но за всички славянски страни тази роля е по-голяма, отколкото на Запад. Това е съвсем естествено за „селските“ славянски народи.

Като изхожда от схващането за първичния фолклорен генезис на поезията въобще, Мицкевич с тънко умение разкрива голямото значение на фолклорното начало у редица славянски творци, особено тези, които създават новите славянски литератури. Той умее да покаже каква специфична и неповторима красота достигат техните творби тъкмо поради тази близка връзка с фолклора. Мицкевич се отнася към народното творчество като съвременен етнолог и естет, който дълбоко цени художествената стойност на примитивните култури и дори може да види някои техни предимства в сравнение с развитите култури. Народното творчество има според него по-подчертан обще-

ствен характер, защото е насочено към отражението не на индивидуалната съдба, а на съдбата на колектива. То притежава неизчерпаемо богатство от мотиви и сюжети, от които черпят и най-големите поети и музиканти. Те се вслушват „застанали до вратите на селската кръчма“ в мелодиите, неумело свирени на селската гъдулка, в приказките и преданията, създадени от народа, запазил най-ценното качество — способността да се учудва и да изпада във възторг. Когато селянинът „оре на полето и гледа слънцето, той намира ноти, които незнайно откъде долитат до него“[114], и създава истинска лирична поезия. Затова в народните песни има ненадминатата хармония и чистота, каквито срещаме само понякога в староеврейската поезия и в гръцките антични хорове. В народната песен отсъствува бездушната реторика на поетите от XVIII в. и сухите абстрактни разсъждения. Мицкевич цитира думите на Ломоносов, че откакто творчеството е престанало да бъде колективно, се е появила възможността за създаване на лоши творби. Той добавя и собственото си наблюдение, че народното творчество никога не може да бъде маниерно, защото маниерност може да има само там, където има индивидуален творец. В народните песни на южните славяни френските писатели са открили неподозирани от тях нежност и чар. И това е съвсем естествено. Простият, трудолюбив селянин е в творчеството си искрен и никога не може да бъде простак. Същият селянин, превърнат в лакей, проявява несръчност и простащина. И славянските писатели, когато стават лакеи, създават просташки произведения. Народното творчество се отличава и с това, че винаги е древно и младо, тъй като постоянно се подмладява, защото живее с живота на народа. Народната славянска поезия достига според Мицкевич върха на съвършенството си в идиличната поезия, наричана „женска“. Обаянието идва от чистотата на простия народ и от неговата скромност. Тя е намерила съвършен израз в една от сръбските песни, и то само в едно изречение: „На Милица ресниците са дълги.“ Описанието на момичето, състоящо се от едно изречение, изразява основната му черта — скромността. „Както е невъзможно — казва Мицкевич — да се подражава на наивните жестове на детето, така и изкуството никога не ще може да имитира девствената чистота на народната песен.“[115]

Свързани по-близко с живота, народния бит и народното творчество, славянските литератури се отличават според Мицкевич с по-голям реализъм, простота, искреност и непосредственост. Тук мнението на Мицкевич напомня оценките на Киреевски, който пише на Жуковски, че простодушната искреност е по-близка на руския народ, отколкото „на старите, лишени от искреността народи, които се оглеждат в шлифованите огледала на изпадналите им в маниерност писатели“[116].

В сръбските народни песни ясно проличава стремежът към осезаемото и реално изображение дори и на отвлечените религиозни понятия. Най-оригиналната черта на „Словото за похода на Игор“ е напълно земният и реален характер на богатия му свят на фантастиката. В сравнение с мъглявата и мистична фантастика на поезията на нормандите или със старогръцката поезия, която смъква боговете на земята, старата славянска поезия е лишена от неестествените стихии и може би на това се дължи до голяма степен „съвърше-

[114] Лекциите, т. X, с. 171.
[115] Пак там, т. VIII, с. 281.
[116] Цит. по A. W a l i c k i. W kręgu konserw. utopii . . . , с. 231.

ната пластичност“ на нейния стил, намерила най-великолепна изява в „Словото“.[117]

Предметността, сочният стил, пъстротата и дълбоката привързаност към всекидневния живот — типични за славянските творби — ясно проличават при сравнението на мемоарите на полския шляхтич-войник от XVII в. Пасек с френската военна мемоаристика. Френските мемоаристи, по-образовани и по-вещи във военното изкуство, винаги се занимават с оценка на плановете на вождовете, обсъждат резултатите от битките, като не се занимават с второстепенните според тях подробности. Пасек сякаш „е отгатнал жанра на историческия роман“. Страниците на неговите мемоари са изпъстрени с колоритния войнишки живот, пълен с приключения и изненади. Той описва борбите и подвизите не само на цялата войска, но и на отделните войници. Спомените на Пасек се отличават със свобода и лекота на френските мемоарни творби, но те притежават и нещо своеобразно славянско — това е тяхната интимност, задушевност и непосредственост както в изображението на обикновените герои, така и в тона на изложението. Пасек като че ли разказва приключенията си в компанията на най-близките си приятели. Зад думите му усещаме живите му жестове и движения. В мемоарите му би трябвало според Мицкевич да се въведат на мястото на точките и запетаите съответни маркировки, означаващи, че например в този момент героят засуква мустаците си или дръпка сабята си и т. н.

Като изтъква простотата и искреността на славянските творби, Мицкевич несъмнено има пред вид и собственото си творчество и преди всичко поемата „Пан Тадеуш“. Намирал се е обаче в твърде деликатно положение на автор, който не желае да цитира себе си. Затова пък с голямо въодушевление той говори за ненадминатата простота на Пушкиновия „Евгений Онегин“. Руският поет, изтъква професорът, постига в творбата си наглед непостижимото — в сцените на обикновения семеен живот, в образите на руската земя, във всекидневието той разкрива истинска поезия и намира безброй мотиви — комични, трагични и романтични. Нежността и простотата, с които този славянски поет представя любовните чувства, нямат равни на себе си. Пушкин върви по собствен път и не се съобразява нито с модерните френски вкусове, нито с изискванията на царските придворни среди.

С простота, ясен стил и нежност се отличава и поезията на Карамзин, по стил равен на Gibbon и на Hume, но по-одухотворен, по-автентичен и по-дълбоко етичен. Карамзин, като типичен славянски поет, е особено чувствителен към красотата на природата. Жива връзка с природата проличава най-отчетливо в народните славянски песни, които са изпълнени с разговори на селските герои с животните, птиците и растенията. Извънредно дълбокото чувство към природата проличава и в завещанието на великия княз Владимир Мономах, близко по дух и на полските летописи, също тъй тясно свързани с „домашния славянски бит и език“. Стилът на полските хроники от XIII в. е „сякаш взет от тайните разговори с животинското царство“.

И може би на тази близост с природата се дължи своеобразната разлятост и разточителство на стила на тези хроники. Пример за органическата връзка на твореца с природата е и „Словото за похода на Игор“. В мемоарите пък на Пасек е силно изразена обичта към животните.

---

[117] На тези въпроси обръща внимание Якубец в цит. съч., с. 60.

За разлика от славянските литератури западните се отдалечават все повече от природата, а същевременно от искреността, простотата и жизнеността. Любимият им жанр става сатирата, а доминиращият тон — скептицизмът, сарказмът, разочарованието, песимизмът, чувства, пряко свързани с декаданса, със залеза на една култура. И славяните естествено познават сатирата, но у тях тя е насочена не срещу живота, а срещу съществуващия ред, който трябва да бъде променен. Така например сатирите на Кантемир са първата ярка проява на „етичната съпротива" в Русия срещу самодържавието. Типично за Запада е видоизменението, което претърпяват басните в западните литератури. На тях се придава дух на съмнение и липса на вяра в човека. А съвсем не е безразлично, заявява професорът, какви чувства проповядва една литература. Западните литератури се надъхват все повече с презрението към живота и към самото слово, докато днешният човек се нуждае повече от когато и да било по-рано от вяра и оптимизъм и тъкмо в нашата епоха трябва да разбере цялата красота и стойност на живота. Но западните общества с течение на времето престават да поверяват на своите литератури, откъснали се от действителността и често увлечени във формални търсения, важните и отговорни задачи. Един съвременен французин може да разбере какво означава за славяните литературата само при условие, че ще се пренесе мислено във времето на Людвик XV и началото на царуването на Людвик XVI, когато и френската литература е играела още голяма социална и национална роля. Дистанцията между живота на народа и западните литератури става все по-голяма, а вярата в словото все по-малка и този процес ще се задълбочава.

Прогнозите на Мицкевич относно бъдещото развитие на най-напредналите западни литератури ни напомнят констатациите на съвременния френски литературен критик Wladimir Weilde. В книгата си „Les Abeilles d'Aristeé. Essais sur le destin actuel des lettres et des arts" Вайлд заявява, „че най-старите, най-богатите, най-„литературните" европейски литератури днес са обхванати от омраза към литературата, към надутостта и безсъвестността на писателите, към великолепието на повърхностните фрази и лъжливата красота, към сухото „констатиране" на априори приетите рационални теории, които идват да заместят автентичното преживяване на действителността"[115].

За разлика от Запада славяните според Мицкевич вярват в словото, приписват му първичната му мощ. Смятат, че е достатъчно да кажеш дума и делото ще бъде извършено. Те вярват, че словото може да докара цели бури или да ги премахне, може да причини на хората страдания или да ги излекува, да ги въоръжи или да ги разоръжи. Но невъзможно е — добавя професорът — един егоист, роб на материалните блага, разяждан от безплодните приумици на разума горделивец да владее такова слово.

Славянските народи, поставени в сурови, често дори трагични условия на живота, принудени да водят упорита борба за запазване на съществуването си, вярват в силата на словото и тачат литературата като много важно оръжие в борбата за освобождението си. Литературата в славянските страни пази народите от загиване. Затова славяните изискват от своите творци не само дарби и високо вдъхновение, но и най-висши нравствени добродетели. Пушкин в стихотворението си „Пророк" издига поета до пиедестала на жрец и духовен водач на народа. За славяните писателят трябва да бъде цялостна личност, да

---

[118] Вж. в сп. Twórczość, 1971, кн. 10. В. Вайлд. Отхвърляне на фабулата, глава от цит. съч.

възпитава, да издига в морално отношение читателите си, и то не само със своите творби, но и с примера на живота си. Анализирайки „Сеймовите проповеди“ на Пьотр Скарга, Мицкевич смята за необходимо да нарисува и портрета на писателя. Скарга — подчертава професорът — е изобличавал открито пороците и престъпленията на полските панове. Гражданската му смелост е толкова по-ценна, че е добродетел твърде рядка и у най-културните народи, защото страхът било от преследванията, било от подигравките е „отровната верига на нашия век, която сковава мнозина“. Като славянски творец Скарга се отличава с борчески дух. Той трябва да търси вдъхновението и възторга не у слушателите си, а във величието на делото, на което служи. Той не ласкае слушателите, нито ги забавлява. Иска с прости думи да ги убеди в правотата на убежденията си. Затова избягва изкуствени реторически похвати. Високообразован, и най-отвлечените си мисли излага по достъпен за слушателите начин, като си служи с обикновената говорима реч. Тук трябва да се отбележи, че в тази констатация Мицкевич долавя твърде съществената и типична за славянските страни ситуация: високообразованият автор е принуден да се доближи до живота на непросветените още съсловия и в тази необходимост се корени демократизирането на неговите стил и език. Стилът на типичния славянски творец, какъвто е според Мицкевич Скарга, се обуславя и от това, че той е заставен да влиза в схватка с онези от своите сънародници, които действуват срещу интересите на страната и народа си. Те трябва да бъдат победени, т. е. спечелени за каузата на отечеството. Затова стилът на Скарга е „прагматичен“. Вижда се целта на всяка дума. Той не иска и не може да говори напразно, нито излишно да разкрасява речта си. В целенасочеността и простотата Скарга проявява майсторството си. Формата на проповедите му е също така съвършена, както у Bossuet или Massillone, но тя не се хвърля на очи, докато и в най-хубавите речи на френските оратори изпъква на пръв план академичното красноречие. Веднага личи, че последните говорят пред високообразована публика. У Скарга силната емоция и напрегнатата мисъл организират формата и напълно я подчиняват. Необходимостта да се влиза в борба със сънародниците придава необикновена сила на неговата реч и своеобразен острополемичен характер. Всички тези разсъждения за творбите на Скарга ни изглеждат напълно приложими към Паисиевата история или поезията на Ботев.

Характерна черта на славянския творец, която определя облика на славянските литератури, е и загрижеността за съдбата на народа, която вълнува славянския писател повече от собствената му съдба. Дневникът на Кордецки, защитник на манастира Ченстохова срещу нашествието на шведите, нахлули в Полша през XVII в., е според професора малка по размери, но велика по съдържание „морална епопея“ и изразява най-дълбоката полска патриотична мисъл — никога да не се губи вяра в победата на правата кауза и неизменно да се помни, че само от нас, от собствената ни ангажираност, отговорност и готовност за саможертва зависи изходът на борбата.

Приликите между славянските литератури възникват според Мицкевич и поради подобните политически условия и преди всичко поради борбата за национално освобождение. Тази теза днес напълно се поддържа от славистите, а в тезисите на Волман заема първо място.

Поетът, драматургът и историкът от края на XVIII и началото на XIX в. Юлян Урсин Немцевич е според професора образец на славянски писател, който е превърнал цялото си изкуство в оръжие за борба с враговете на народа. Мицкевич прави съпоставка между басните на Немцевич с тези на Ла Фонтен.

Докато в творбите на големия френски баснописец се разкриват „вечните човешки недъзи", басните на Немцевич имат политическа актуалност. С тях писателят изцяло се включва в политическата борба. Животните в творбите му говорят на съвременен език, по съвременни политически въпроси. Мечката олицетворява диктатора и потисника на Полша — великия княз Константин, лисицата — цензора и т. н. Тези басни често са иносказания, насочени срещу потисничеството. Зад тях се крият анекдоти и разкази, които тайно обикалят полската столица.

Възпрепятствуван от неудобството да черпи примери (колко богати!) от собственото си творчество, Мицкевич анализира по-обстойно творбите на съвременника си, поета Стефан Гарчински, за да покаже до каква степен славянският творец е свързан с народа си и как е подчинил цялата си личност на народното дело.[119] Героят на поемата на Гарчински „Историята на Вацлав" е нещастен, но не като Фауст, когото измъчва жаждата за знания, нито като Лара или Корсар на Байрон, обладани от необузданите си страсти. Той страда, защото народът му е нещастен и защото не вижда никъде моралът да е приложен в отношенията между хората и държавите. Неговото творчество е типично славянско, защото според Мицкевич славянските литератури са опрени като светогледна система предимно върху емоциите, а основният им проблем е постигането на хармония между чувствата и разума и въвеждането на етичния закон в политиката.

Загриженост за съдбата вече не на отделния народ, а на цялото славянство изразяват познатите вече по времето на Мицкевич на западните слушатели (преведени на английски) творби на Ян Колар. „Дъщерята на Славия" е съставена от сонети, които могат да бъдат сравнявани в някои отношения със сонетите на Петрарка. Но една типично славянска особеност ги отличава от тях по най-решителен начин. Любимата на Колар не е жена, а цялото изстрадало славянство. Ето защо в сонетите на чешкия поет напълно отсъствува „поетическата игра на фантазията". Колар пътува из славянските страни, проучва тежкото им положение и се хваща за перото, за да вдъхне вяра в бъдещето на онеправданите. Той не пролива сълзи над собствените си любовни страдания, а плаче по полетата и местностите, където са били нанесени последните удари на славянството: Косово поле, Бяла гора, Мачейовице.[120] В никакъв случай признанието на поета, че носи в сърцето си всички славянски народи, не може да се смята за реторическа фигура. „Slávy Dcera" се отличава с прост народен език. Когато поетът възклицава, потресен от страданията на славянството: „Křivda se mu velká křivda děje!", то читателят усеща, че това възклицание идва направо от сърцето му. За един читател - неславянин може да се струва чудно как могат да се възпяват народите, олицетворени в едно лице. Но такова олицетворение е характерно за славянските литератури. Славянските творци са склонни да представят народа си или цялото славянство в образа на най-близкия, най-любимия човек: майката, дъщерята, сестрата. И това е обяснимо, защото за славяните семейството е нещо най-скъпо.

---

[119] Напоследък в Полша се смята, че в същност Мицкевич изтъква в творчеството на Гарчински онези идейни линии и концепции, които са характерни за собственото му поетическо дело.

[120] При Мачейовице е била разбита в края на XVIII в. от руската царска армия въстаническата полска войска, предвождана от Кошчюшко, и след това поражение е последвал окончателният дележ на Полша.

Тези разсъждения на Мицкевич ни напомнят „Мати Болгария“ на Бозвели и „Обесването на Васил Левски“ на Ботев, където срещаме точно такова олицетворение.

Южните славяни и до днес, подчертава професорът, полагат клетва в името на брата, което също е едно доказателство, как те тачат семейните връзки.

Простотата на стила на „Дъщерята на Славия“ е у Колар съзнателно спазена. Тя е резултат от убеждението на поета, че простотата е сама по себе си добродетел. Колар говори за народен водач — прост овчар, който може да бъде по-силен и от най-големия пълководец, защото величието на делото и вярата в него дава неизчерпаеми сили. Само простото и чисто сърце никога не губи вяра в бъдещето. „Jenom víru mějme“ се провиква Колар. Този труден оптимизъм, съхранен в най-тежките условия, е също така черта, свойствена на славянските литератури.[121] Той се изразява във вярата в по-доброто бъдеще не само на славянството, но и на цялото човечество, на което служат както славянските народи, така и техните литератури. Славянските творци се опират, както и създаваните от тях герои, само върху собствените си чувства и отхвърлят всякакви системи и закони, основани върху „политическата необходимост“, или други превратни теории, чужди на истинския морал. Най-големите славянски художествени и философски творби са винаги „морални позиви“ към бъдещите поколения,[122] и то открай време. Доста много място отделя Мицкевич на типологическа съпоставка на „Историята“ на Ян Длугош и трудовете на Макиавели. Докато италианският мислител, „обожател на деспотизма“, иска да изгради с помощта на рационалните си доводи „нещо от рода на същинска монголска система на насилието и унищожението“,[123] Длугош в „Историята“ си прокарва последователно възгледа, че непоклатимата мощ се съдържа само в истината и че човешката хитрост, превратност и коварство, колкото и да бъдат силни, не могат да предвидят бъдещите събития, защото бъдещето е марш на човечеството към все по-пълната истина. Плодотворният резултат на едно дело или исторически подвиг се поражда според Длугош само от етичната им стойност. Както за Макиавели, така и за друг историк от XV в., „века на летописанието“ — Filip de Commynes, политиката е само средство за унищожение на неприятеля. Както Макиавели, така и Комин отделят политиката от етиката. Комин се възхищава на хитростта на държавниците и възхвалява интригите на Людвик XI. В сравнение с двамата западни мислители Длугош може да бъде смятан за създател на напълно оригинална историко-философска система, диаметрално противоположна на двамата му съвременници и несравнимо по-висока. Системата на Длугош е изцяло опряна върху етичните принципи.

Славянските литератури имат и любими за тях мотиви и теми, свързани главно с освободителните борби. Често срещаният мотив е саможертвата за благото на колектива. Професорът прави съпоставка между отношението на славянския разказвач към народните герои и отношението на античния раз-

---

[121] Смятам, че стихотворението „Вяра“ от Вапцаров е може би едно от най-великолепните потвърждения на това мнение на Мицкевич.

[122] Не ще бъде излишно да отбележим, че Б. Бурсов в студията си „О национальном характере и мировом значении русской литературы“ констатира, че „най-добрите произведения на руската литература са дидактически и с високи етични изисквания“. — Русская литература, 1958, бр. 1, с. 29.

[123] Лекциите, т. IX, с. 15.

казвач към създаваните от него образи. Античните автори представят героите си като любимци на боговете. Според Омир боговете мразят нещастните хора и нещастието им е доказателство, че те са изпаднали в немилост. Такава концепция не може да бъде възприета от славянските творци, чиито народи изживяват големи страдания. Те реабилитират страданието, издигат в култ героизма и саможертвата. Техните творби са често истории на големи нещастия и поражения и тъкмо тези, които страдат най-много, са според славянското разбиране най-достойни да бъдат възпети.

В славянските творби често се отразява съдбата на цели народи и се поставя въпросът за единицата и нейната функция и значение в живота и съдбата на колектива.

Наред с предпочитанието към известни теми и проблеми у славяните има и предпочитание към определени форми на изява, към определени жанрове. Епопеята и трагедията са били дълго време немислими у славяните, които нямали нито сложна митология, нито полубогове. Там е могла да се появи само лирическа поезия като израз на чувства, характерни за домашния живот. Така се е създавала т. нар. „женска песен". Славянската поезия и славянската литература въобще клони според Мицкевич и в по-нататъшното си развитие повече към лиризма. Тук можем да отбележим, че Б. Бурсов в цитираната вече студия идва до заключението, че „лирическата стихия не е прост художествен похват, а израз на един основен художествен принцип на руското художествено мислене в цялото продължение на неговата история, включително XIX в., и че дори епическата тема в руската литература се разкрива в лирически план"[124].

Според Мицкевич може да се говори и за типични за славянските литератури структури. Славянските творци по-малко зачитат изработените от традицията строги граници между отделните жанрове и стилове. Общо взето, те са много по-малко склонни в това отношение към изисканост, стигаща до формализъм. Славянските народни песни не могат в същност да бъдат включени в никакъв определен от науката жанр. Това не е лирична поезия, нито лирично-епична, нито драматична. В тях няма и рязка зависимост на стила от съдържанието, защото няма още определеното от реториката разграничаване между „благородните" и „вулгарните" изрази. В славянската народна поезия разните стилове се преплитат, като промените зависят само от чувствата и мислите, които тя изразява. Какво биха казали във Франция, запитва Мицкевич, ако в устата на прочут драматург, например между стиховете на Расин или Корней, някой постави куплет от Беранже? А в славянските литератури такова разнообразие се случва. Женската песен се съединява великолепно с героичната поезия, щом ритъмът е същ, а героичната поезия преминава в драма — достатъчно е да отделим диалозите. Но такова смесване на стиловете и жанровете не е характерно само за славянската народна песен. Този своеобразен синкретизъм е според Мицкевич характерен въобще за големите творби на славянската литература. „Евгений Онегин" е според него забележителен тъкмо с това свободно смесване на жанровете. Той звучи ту като ода, ту като епиграма, ту като епика, защото в него, както и в другите големи славянски творби, чувствата и мисълта не се подчиняват на жанра, а, тъкмо обратното — жанровете и стиловете са подчинени на тях. У народите, за които литературата все още играе голяма обществена роля, където тя често замества „и църков-

[124] Цит. съч., с. 28, 29.

ната проповед, и журналистиката", не е рядкост една творба да може да бъде наречена със същото право и поема, и памфлет, и проповед, и вестникарска статия,[125] тъй като големите славянски творби имат винаги и политическо, и патриотично, и етично значение. Естествено всичко това често пречи на славянските творци да достигнат едно формално съвършенство. Но и върху този въпрос Мицкевич има собствен, оригинален възглед. Това, на което се възхищаваме в гръцкото изкуство, казва той, тази прелест на съвършената мярка, приложена към формата, произхожда, колкото и чудно да е това на пръв поглед, от известен духовен недостатък на гърците. Те са успели да затворят необятното в завършеното и затова във формалното им съвършенство е намерила израз идейната им ограниченост. Във формалната „откритост", (понякога аморфност) на славянските литератури се изразява силното у славяните, по-здраво свързани с природата, усещане за необхватността на света и явленията.

Известна роля, къде по-малка, къде по-голяма, за своеобразието на славянските литератури в сравнение със западните има по-близката им връзка с Изтока. Още в периода на многоотдавнашната древност в славянските страни идват източни мотиви, приказки, предания. В някои народни песни на южните славяни (особено босненските) може да се долови характерната за източните народи склонност към преувеличението, което идва може би от влиянието на Корана. Мицкевич цитира началото на една народна песен: „Дали Травник гори или Яна с погледа си го е запалила?" Източното влияние се преработва, като се пречупва през призмата на своеобразното славянско светоусещане, или, както бихме казали днес, се приспособява към друга национална среда. Славяните, чужди на отвлечения мистицизъм на Изтока, имат подчертаната тенденция да заместват мистичните моменти с етична мотивировка. И тук Мицкевич прави великолепна от компаративистично гледище съпоставка между известното в Индия предание за браминския мъдрец-отшелник и славянската му редакция. Индийското предание гласи, че мъдрецът-отшелник е бил до такава степен потънал в контемплацията, че с течение на времето около него се образувал голям мравуняк и той се намерил в средата му, без да забележи и без да се помръдне. Тази приказка илюстрира индийското търпение и неподвижност. На славянска почва, подчертава Мицкевич,който напълно съзнава очевидния вече на нас факт, че активен е не този, който влияе, а този, който приема влиянието, това предание добива съвсем друго тълкуване. В славянската приказка отшелникът става разбойник, покаял се за своите престъпления. Той забива в земята боздугана, с който е убивал хората, и го поръсва със сълзите на покаянието си. От боздугана израства високо дърво, разбойникът коленичи под него и чака толкова неподвижно да му се простят греховете, че пчелите натрупват меда в ушите му, а паякът залепва устата му с паяжина.

Докато изтъкнатите общи белези на славянските литератури са извлечени предимно от миналото им развитие, професорът привежда и друг общ белег, който ще се изяви напълно тепърва в бъдещето. Западните литератури, казва Мицкевич, проявяват вече и ще проявяват във все по-голяма степен склонност към раздробяване, като израз на дезинтеграцията на западните общества; славянските литератури тъкмо обратното — се стремят към обединението. „Докато в Европа всичко се дели и разчленява — заявява професорът, — у

[125] Тази констатация пак добре „приляга" към Паисиевата история.

славянските народи всичко се събира и съсредоточава."[126] Това съсредоточаване е също така отразено в дълбоките политически процеси, които в славянските страни са насочени към интеграцията. За най-голямо учудване на руското правителство, казва Мицкевич, а дори и на някои полски политически водачи бяха арестувани заедно за пръв път, откакто съществува славянството, руснаци и поляци, обединени в една конспирация, която е преследвала обща цел. Знакът на единството на тази конспирация е бил дванадесетъгълен печат. Всяка от страните на фигурата, която той представлявал, означавала една от славянските страни, които в бъдеще трябва да бъдат обединени в съюз на свободни славянски републики. Идеята за този символичен печат, подчертава Мицкевич, е дошла от крайдунавските славяни.[127] В най-новата славянска литература (т. е съвременната на Мицкевич) славянската страна, където е била създадена тази конспирация (югозападен клон на декабристите) — Украйна, става място за срещи на много славянски творци. Тази земя на измъчения народ, който никога не е имал свободно политическо съществование, се превръща днес в сцена, където се срещат полските и руските поети — Пушкин, Рилеев, Залески, Гошчински. Те възпяват същите герои от украинската история. От поемите и стиховете, създадени от тези творци за Мазепа, би могло да се състави цял рапсод. Славянските писатели творят вече за целия славянски род и всеки славянин трябва да познава няколко славянски езика. Ян Колар задължава всички славяни да познават взаимно езиците и литературите си. В този стремеж към интеграция Мицкевич съзира проява на способността на славяните да станат изразители на най-новите възходящи тенденции на епохата. Професорът високо цени тази способност и внимателно проследява нейните прояви в развитието на славянските литератури и в миналото. При типологическата съпоставка между полския законник от XV в. със западни законодателни паметници и особено със Златната Була на Карл IV, обнародвана в Германия към края на XIV в., той изтъква модерния дух на славянския паметник. Този паметник притежава много по-голяма простота, функционалност и целенасоченост. Опростената му форма го доближава в голяма степен до сегашните конституции. В него е значително по-малък баластът на традицията и ясно проличава целта на всяка дума. Булата на Карл IV, лишена от този прагматизъм, започва с мистично-религиозни разсъждения. Сравнения, почерпени от астрономията, илюстрират „нерушимите" йерархии и констелации „по небето на кралската власт". В Булата има много изкуственост и надутост. Но при все това, признава професорът, Булата съдържа повече вътрешна сила, отколкото полският законник. Ако искаме да си изясним въпроса, в какво се състои тази сила, би трябвало да сравним сръбската народна епопея с немските „Нибелунги". Сърбите говорят ясно и сякаш познават конкретните граници на възможностите на своята изява, докато творецът на „Нибелунгите" лети в облаците, носен от някакъв загадъчен дух, свързан с миналото и с бъдещето на народа. Тук традицията с цялото си богатство е голяма сила, докато пълната ангажираност в съвремието и в настоящата борба, както и актуалността, злободневието и простотата невинаги са качества. Те могат да бъдат и недостатъци — признак на тесни хоризонти на твореца. Устремен и този път не към издигането в култ на славянските литератури като превъзхождащи във всяко отношение западните, а към изтъкването на тяхното своеобразие, Мицк-

[126] Лекциите, т. XI, с. 459.
[127] Пак там, т. X, с. 11.

кевич неведнъж посочва в Лекциите как общите славянски белези в конкретните творби могат да се проявяват ту като качества, ту като слабости. Когато разглежда творчеството на основоположника на полската литература Николай Рей, Мицкевич не се колебае да заяви, че полският писател е бил „прекалено погълнат от събитията на своето време, за да може да се съсредоточи и да напише голяма творба“[128]. Друг път пък упреква славянските творци, че тяхната простота и емоционалност им пречат да работят сериозно върху езика и изливат прекалено спонтанно и необмислено чувствата и хрумванията си. Анализирайки „мемоарите“ на отличния разказвач Пасек, Мицкевич с прискърбие констатира, че кръгозорът на славянския творец е твърде тесен, ограничен и провинциален. Пасек признава само човешките задължения на добър съсед, войник и баща на семейството и се гордее, че се е дуелирал 30 пъти.

Както амбивалентно и диалектически противоречиво е отношението на Мицкевич към основните отличителни белези на славянските литератури, така противоречиво и амбивалентно е и отношението му към ролята, която играят западните литератури в развитието на славянските. Едно е за него безспорно. Поради по-късната поява на славянските литератури на общоевропейската сцена западните литератури имат голямо значение за тяхното развитие. Но „голямо“ не означава още „положително“. Този въпрос е представен у Мицкевич с цялата му сложност. От една страна, „европеизацията“ на славянските страни е безспорно положително явление и това проличава най-добре в начертания от Мицкевич образ на „европеизацията“ на Русия през XVIII и първите десетилетия на XIX в. Благодарение на нея в руската литература се събужда напълно славянският дух и тя скъсва с предишната студенина, монументалност и церемонност, свързани с чуждата източномонголска стихия, намерила най-ярък израз в самодържавието. Говорейки за новия живот в руската литература, професорът с гордост заявява, че руските мислители „се сродяват със световната мисъл“, Жуковски пише балади, превежда Гьоте и Шилер, Пушкин е под влиянието на якобинските идеи, обожава Байрон, твори оди. И това е необходимо и неизбежно явление. Големият творец трябва „да премине през всички школи, които имало преди него, да пропътува разните кръгове на миналото, преди да излети към бъдещето“[129]. Близкото общуване с богатите западни литератури е най-сигурен стимул за развитието и буен разцвет на славянските литератури. Но същевременно в мощното влияние на западната култура Мицкевич вижда и реалната опасност, особено през епохите, когато слоят на хората с висше образование е още ограничен и представлява само един елит, лишен от солидната опора на местната масова и самородна култура. „Който от славяните — казва професорът — се е образовал, мислил и се е задълбочавал, който е упражнявал ума си, той е ставал чужденец.“[130] Особено от XVIII в., когато много от славянските страни решително се доближават до Западна Европа, когато мощното умствено и литературно течение нахлува от Запад и славянските управители, дворяни, писатели започват да приемат оттам системи за управление, философски теории, образци на изкуството, тази опасност става все по-очевидна. Славяните с всичките си клетки поглъщат европейската култура. И в славянските страни се създават хора цивилизовани, „шлифовани“, които стават „европейци“ — „французи“,

[128] Лекциите, т. IX, с. 111.
[129] Пак там, т. X, с. 352.
[130] Пак там, т. X, с. 214.

„англичани“ или „немци“. Тези слоеве често светят с чужда западна светлина, или по-скоро „фосфоресцират“, защото у тях често липсва собствен, народностен живот. Затова в славянските страни можем да срещнем явления блестящи, но за развитието на изконно народните славянски култури несъществени. В края на XVIII в. полски и руски поети, чак до Карамзин, възпяват бога в изящни оди, защото на първия творец на епохата — Русо, е хрумнало да създава религиозни песни. Някои от славянските страни дори попадат за известно време под чуждо умствено и морално робство. Особено западната литература и философия на XVIII в. изкушава славянските народи с „примамките на новостта“. Но постепенно в славянските страни се събужда вътрешна съпротива. От края на XVIII и началото на XIX в. започват да се появяват в славянските страни големи, напълно оригинални и самостоятелни творби на славянските творци, които вече всички славяни възприемат като славянски. В съпротивата с рещу западното влияние, което понякога се превръща в идейно и формално робуване на Запада, се проявява стремежът към все по-голямото своеобразие. Тази съпротива и нейната история е според Мицкевич извънредно интересен проблем при проучването на славянските литератури. Това е история на „оздравяване“ от една чисто славянска болест. Но пълното отърсване от лишеното от оригиналност подчинение на чуждото може според Мицкевич да настъпи едва тогава, когато културата в славянските страни ще престане да се създава от малоброен елит и стане достояние на народа. Професорът припомня тъжната история на Чехия: чехите дълго време са вървели начело на славянските народи, създавайки оригинални културни ценности. Но от времето на Хус положението се е изменило. Чешката аристокрация от омраза към хусизма е станала немска. Йезуитът-фанатик Коняш се гордеел, че сам е изгорил над 60 000 славянски книги. В Чехия само народът е запазил националния си характер, говора, родните предания и присъщата на чехите етична чистота, простота, кротост и трудолюбие. Затова може да се разчита само на народа, че той ще създава в бъдеще култура и литература истински чешка и славянска, свързана със собствените, а не с чужди традиции. Една великолепна творба в полската литература, но възникнала не от славянските, а от западноевропейските традиции, е според Мицкевич драмата на Зигмунт Крашински „Небожествена комедия“. В нея проличават характерните за Запада скептицизъм и безверие. Главният герой — графът, иска да прозре бъдещето, но самият той е неразривно и съдбоносно свързан със загиващия стар свят. Издигнал в култ собствения си разум и овладян от типичната за неговия свят горделивост, той се надига на борба срещу революционните сили на бъдещето, като приема собствените си предчувствия за окончателен резултат на вековните търсения на неуморимата човешка мисъл. Той е неразривно свързан със собственото си съсловие и способен да разкрива само отрицателната страна на революционните стремежи на европейските общества. Мрачни сцени на бъдещото всекидневие на победилата революция, където „всички стари престъпления на света, облечени с нови дрехи, се въртят в нов танц“ и където лозунгите са променени, но същността на нещата е останала неизменна, са израз на крайния скептицизъм на автора. Крайният песимизъм лъха и от мрачните картини, в които бъдещото общество, което искат да създадат реформаторите, е представено като свят, съществуващ вече в зародиш сред пациентите на една лудница. Представителят на революционния лагер — Панкраций, който напомня ту Кромвел, ту Дантон, ту Робеспиер, е в същност един „фалшив месия“, защото той се ръководи изключително от студения си разум

и принадлежи към онези същества, които са неспособни да изграждат, а искат само да разрушават. Такива хора носят естествено в себе си „червея на мъката, която им предсказва гибел". Но това не са истински водачи на народа и на революцията. Героите на драмата на Красински са поляци, но те мислят, страдат и действуват винаги под чуждестранно влияние. Дори и християнският дух на драмата е чужд. Той е близък до увлечението от поетичната страна на християнството, характерно за Шатобриан. Графът цени най-много средновековните традиции като традиции на рицарските си предци. Но това са традиции, чужди на славянството, което „още не е построило своите катедрали, нито е извършило кръстоносните си походи"[131]. Франция — казва професорът — може да търси мярка на етичната си сила в тези традиции. Немците трябва да изследват Кьолнската катедрала, но славяните не могат да се свързват с този мъртъв за тях свят и за тях е чужд един герой като графа, типичен представител на умиращата епоха,човек, който нищо не е обичал с изключение на собствената си мисъл.

Славянските творци трябва да познават за в бъдеще и да тачат собствените си културни традиции. Голяма и тежка отговорност ще пада върху тези автори, които биха искали да въздействуват върху славянските писатели с формулите на мъртвите общества, вече лишени от вътрешен живот. Само познаването на собствения път на развитие и пълното съзнание за неговото своеобразие може да запази оригиналността на славянския творец. Мицкевич дава забележителни примери, как трябва да се изучава собствената литература, за да се опознае нейната специфика в цялата ѝ дълбочина. За истински образци на сравнителното изучаване на литературата, което държи сметка и за чуждите влияния, и за вътрешната историческа динамика на приемащата страна, трябва да смятаме анализите на Мицкевич на творчеството на Николай Рей и Ян Кохановски. Творчеството на Рей е така типично за Ренесанса, че „сякаш произхожда от същото вдъхновение", от което се раждат творбите на най-изтъкнатите западни представители на тази епоха. Рей е живял малко преди Монтен и е бил съвременник на Кастилионе. Но и трите са се вдъхновявали от същия стремеж — да популяризират на родния си език политическите и религиозните възгледи и всичко онова, което има пряка връзка с човека и неговия живот. Те и трите проявяват голяма дарба в това. В проста и достъпна форма разговарят с читателите. До този момент Мицкевич поставя Рей в общоевропейски контекст. По-нататък обаче професорът изтъква, че всеки от тези трима писатели е представител на своя народ и на съсловието, към което принадлежи. Италианецът Кастилионе е прекарал младостта си в княжеските дворци на Италия, при английския крал и при папата. Като издигнат дворянин той си поставил за цел с помощта на творбите си да възпитава италианците, а дори и целия човешки род според създадения в съзнанието му образец на съвременния дворцов човек, за него най-висш идеал на човечеството. Монтен, френски земевладелец и аристократ, свидетел на борбите на протестантите с католиците, сам е разколебан в правотата на която и да било религия и изразява своя скептицизъм. В творбите му всички партии могат да намерят аргументи както в тяхна полза, така и срещу тях. Полският шляхтич Рей не е така начетен като Монтен, нито възпитан като Кастилионе. Но той е по-искрен, вътрешно по-уравновесен и не отделя като Монтен философията от етиката. Процесът на дезинтеграцията, започнал вече във Фран-

[131] Лекциите, т. XI, с. 89.

ция, е чужд за Полша и нейната литература. За разлика от Монтен, който всичко анализира и атомизира, Рей се стреми към синтез. Той иска да обедини в едно цяло всичко онова, което знае както от книгите, така и от личните си наблюдения върху живота. За Рей, както за Монтен и Кастилионе, човекът е благородникът, но докато италианецът живее главно с дворцовия етикет, французинът само с книгите, и то предимно с античните класици и със собствения си интелект, полякът е непосредствено свързан с природата и вярата му в обективната истина и етика е непоколебима. Монтен разграничава брака от любовта, като иронично отбелязва, че сполучлив брак може да има само между сляп мъж и глуха жена. За Рей бракът е нещо свето и в него мъжът и жената могат да намерят щастие. „И злополуките, и болестите, и немотията са полеки — пише Рей, — когато обичащите се съпрузи са заедно и си помагат и с добра дума и със съвет и с каквото могат." Постоянството, което те проявяват в чувствата си, не се бои от никакви удари. В описанието на съвместния им труд в градината и полето, на простия им, близък до селския живот Мицкевич намира простотата и свежестта на сръбските народни песни. По този начин професорът включва творбите на Рей в общославянския контекст. Изворът на щастието е според Рей в умерен селски домашен живот. Щастието се крие в селските стопански занимания, в отглеждането на децата, които са един от главните извори на радостта в семейството. Според Монтен само високите достойнства и богатството могат да осигурят щастлив живот. Рей цени най-високо любовта. Младият шляхтич трябва да си намери жена добра и скромна, а когато я обикне, не са му нужни сватове, защото „ангелите ще му бъдат сватове". Според Монтен необходими са умни сватове, тъй като само те са обективни, а в брака материалната страна има най-голямо значение.

Здравните етични основи на творбите на Рей Мицкевич оценява като предимство на полския писател, но когато преминава към въпроса за формата и езика на сравняваните произведения, той поставя Рей на второ място в сравнение с двамата западни творци. Повечето западни творби, изтъква той, се създават с голям умствен труд. В тях ни поразяват сполучливо подбраните думи. Някои изречения се запечатват в паметта, стигат като образци до речниците. У Рей, както и у много други славянски писатели думите сякаш се изливат спонтанно. Славянската реч прилича на природата, която създава хубави творения, но често краткотрайни.

Още по-богат и по-нюансиран от компаративистично гледище е анализът на творчеството на Ян Кохановски, поет „гражданин на Полша и Европа", както го нарича Мицкевич.[132] На първо място се изтъкват генетичните връзки на творчеството на Кохановски със Запада и особено огромното значение за художественото и идейното оформяване на поета на Италианския и Френския Ренесанс. По време на престоя си в Италия и Франция Кохановски лично наблюдава разцвета на проучванията на античните литератури и се увлича от култа към Цицерон и Хораций. В Италия е тогава на мода и Ариосто. Но за полския поет този творец си остава чужд, защото няма „нищо общо между духа и традицията на западните романси и славянския дух и славянската традиция"[133]. Ариосто е черпил сюжети от цикъла на рицарската поезия, неизвестна в Полша и само несръчно имитирана в Чехия. Кохановски не е могъл да намери нищо увлекателно във фантастичните измислици на цикъла, съз-

[132] Лекциите, т. IX, с. 134.
[133] Пак там, т. IX, с. 135.

даден от италианския поет. Тонът му е бил прекалено лек, а тънката му ирония издаваща вече идването на старостта на едно изкуство, не е могла да намери разбиране у човек „принадлежащ към младо племе, склонно към възторг". Чужд и неразбираем остава за Кохановски и Данте, творецът, който „се издига до недостигнати от другите писатели висоти и потъва в пропастни бездни[134]". Той е недостъпен за тогавашния уровен на културното развитие на славянските страни. Кохановски си подбира образци, които са съзвучни с развойния процес на литературата в собствената му страна. Той се увлича от формата на творбите на Вергилий и Хораций, в която е имало нещо сходно със славянската, и веднага се досеща каква полза може да извлече от нея, за да обогати родната си литература. В Париж Кохановски се среща с Ронсар тъкмо по време, когато Плеядата започва своята реформа, и тази среща е за него толкова важна, както по-късно за Ломоносов, „създателя на новия руски език", престоя в Германия, където се води по онова време (XVIII в.) борба между новата школа на Бодмар и Брайлингер и шльонските поети. Най-съществено за страната си — концепцията на Ронсар да се твори на родния език, а не на латински, Кохановски възприема с възторг. Но същевременно той се противопоставя най-решително на друго влияние, на което е бил изложен в не по-малка степен. По това време Ронсар пише прочутите си и много популярни „concetti" — творби, в които се демонстрира изяществото, виртуозността на поетичното майсторство на автора. Подобен стремеж е чужд тогава както на полската литература, така и на Кохановски. У него няма да намерим „нито една съмнителна метафора, нито една прекалена фигура". Отсъствува всякаква превзетост и лош вкус, нещо, с което изобилствуват модните „концети". Нежността на Кохановски и неговият финес са винаги съединени с простотата, която напомня сръбските поети, макар че полският поет е по-дълбок от тях. Най-голямата творба на Кохановски „Трени", написана след смъртта на детето на поета, няма равна на себе си по своята непосредственост в световната литература. Относно формата тя може да бъде сравнявана ту с латинските елегии, ту с народната песен. Понякога тя приема „тон на най-простата, най-предметната, всекидневна проза, която тъкмо поради простотата си се превръща в най-висша поезия[135]". „Трени" са интимна изповед, сякаш писмо, отправено до умрялата дъщеричка, и в тях няма нищо неискрено, преувеличено или превзето.

Но когато професорът сравнява във формално отношение други творби на Кохановски с творчеството на Хораций, той признава превъзходството на последния, тъй като у Кохановски няма това богатство на ритъма, музикалността и хармонията, това изящество и цялостна завършеност, с които се характеризират Хорациевите творби. У Хораций поезията извира „от главата" и затова тя е светлина постоянна и еднакво свети. У Кохановски и другите славянски творци тя е пламък. Славяните говорят от дълбочината на сърцето си и техният огън ту избухва, ту загасва. С изключение на „Трени" и още две-три творби другите произведения на Кохановски са хубави, но не са ше дьоври.

Във всичките анализи на чуждите литературни влияния отправната точка за професора е винаги своеобразието на развойния процес на онази литература, която подлежи на влияние. Разглеждайки развитието на полската лите-

[134] Лекциите, т. IX, с. 136.
[135] Пак там, с. 143.

ратура през XVII в., Мицкевич изтъква до каква степен тя подлежи на влиянието „на века на Людвик XIV". Полските крал и кралица говорят на френски и обожават френската литература. Във Варшава съществува вече театър и един от полските панове — Морштин,[136] съвременник на Корней, когото може би е познавал лично (Морштин дълго е пребивавал в Париж), превежда и обнародва в 1661 г. „Сид". Драмата, преведена образцово, се поставя във Варшавския театър, но това толкова важно само по себе си събитие минава без последици за по-нататъшното развитие на полската литература. То не упражнява никакво влияние, защото не е в руслото на полските традиции, нито пък е съзвучно с етапа на развитието на полската литература.

В своята всеобхватност на погледа върху проблемите на сравнителното литературознание Мицкевич не забравя дори и въпроса за художествен превод, толкова съществен за всякакви литературни взаимоотношения между отделните страни. И тук, както и при другите проблеми той умее да изтъкне най-същественото. Първото условие за хубав превод е според професора преводачът да се сроди с оригинала, да разкрие дълбокия му смисъл. Гьоте, казва Мицкевич, е превеждал сръбската песен за смъртта на жената на Хасан Ага, като се опирал на три превода. Но той така е проникнал в същината на тази песен, че е отгатнал грешките, допуснати от тримата преводачи, и е дал най-верен и най-хубав превод.

Бихме могли да приведем много повече подобни примери, плод на тънката наблюдателност и голямата ерудиция на професора. Но това не е необходимо. При това Кицимия в цитирания вече неколкократно труд подробно разглежда и умело анализира някои от тях, като изтъква големите постижения на Мицкевич като компаративист. И от приведените тук примери става ясно, че Мицкевич винаги държи сметка за динамиката и инерцията на развитието на националната литература, за съществуващите естетически норми на приемащата среда, за способността ѝ да се насища с художествените стойности на другите литератури. И тъкмо това му позволява да следи най-главното — процеса на развитието на националните литератури с цялото им своеобразие.

[136] Изтъкнат полски писател, отличен познавач и преводач на френската литература.

Българска академия на науките. Институт за литература
ПРОБЛЕМИ НА СРАВНИТЕЛНОТО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ
*София · 1978*

# Към типологията на хрониките в балканската книжнина през епохата на османското владичество

*Надежда Драгова*

Изключително е богатството на историографски жанрове в балканските литератури преди османското завоевание.

Още в началото на Средновековието върху традицията на античното наследство през християнската епоха хронографията добива много отговорни идеологически функции в социалните отношения и в държавния живот. Процъфтява историческата книжнина както сред висшите управляващи кръгове, така и сред провинциалната аристокрация. Срещу тенденциите в тях застава демократичната летопис — най-често легендарна, фантастична. Това е хрониката.

Балканската историческа литература твърде рано става еталон и извор за множество исторически съчинения и в Източна, и в Западна Европа от IX до XIX в. Така тя се откроява като съществен дял на европейската литература, подчинен не толкова на регионални, колкото на универсални принципи на развитие, което дава основание да се изследват проявленията ѝ в типологичен план.

Без да е наложително да се проследяват отделните историографски школи и движения на Балканите или наследството на крупните творци до XV в., трябва само да се подчертае, че отделните историографски жанрове се развиват в строго регламентирани от традицията структурни белези, които се възприемат като литературна норма от всички балкански творци.

Друга особеност на балканската историческа книжнина е тенденцията историческите знания да проникват многостранно и многообразно и в неисторически литературни творби. Особено е очевидно това в агиографията, която тежнее към преодоляване на неопределеността на църковноисторическата легенда, търси форми и се стреми да приближи своя разказ към конкретни представи за даден край и особено към живота на населението, сред което се утвърждава култът към известен светец. Упоменават се географски подробности. Вмъкват се имена на владетели. Припомнят се битки. Летописните елементи постепенно се налагат като траен компонент в структурата на този жанр. Лето-

писни функции поемат в отделни епохи и манастирските „книги с чудесата“ на светци, патрони на дадена обител; разказите за откриване и пренасяне на мощи и други подобни.

В нашата научна литература проникването на историографски (летописни) раздели в агиографията обикновено се свързва с Търновската книжовна школа и с литературния пример на Патриарх Евтимий. А в същност то е присъщо на цялото средновековно литературно развитие. Достатъчно е само да напомним Книгата с чудесата на Димитър Солунски (VI—VIII в.), Панонските легенди (IX в.), Старобългарското житие на Наум (X в.), Теофилактовите жития на Климент и на 15-те тивериуполски (струмишки) мъченици (XII в.), основани върху старобългарски творби, което е особено очевидно точно в летописните им части.

Качествено новите явления в областта на историческата книжнина през XIV в. не са в летописните раздели на агиографията, а в нещо много по-съществено. Независимо от различията в терминологията за явленията на тази преломна за културата на Балканите епоха всички автори, които изследват новите й черти, са единодушни, че става прелом в идейно-естетическите представи, който засяга и понятията за история.

Най-напред се появява новото — в историчността на съзнанието „Статичността на предшествуващия свят се сменя с динамичността на новия“ — формулира разграничаващия белег големият теоретик на средновековната култура Д. С. Лихачов.“[1] „Откритието на човека в емоционалната сфера и динамичността на предвъзрожденския стил са свързани с друго, родствено им явление — с появяването на първи кълнове на ново историческо съзнание. За Средновековието историята значи преди всичко изменение на събитията, а не изменение на същностите. Вечното и неизменното преобладава дотолкова над онова, което се изменя, че то обхваща само второстепенни явления, „суетата на мира сего“. През XIV и XV в. възниква съзнанието, че миналото има съществени отлики от настоящето — не само при събитията от историята, но и в нещо по-значително, което обладава ценност само в себе си.“

Към този естествен повишен интерес към историческите промени се прибавят и сътресенията от османското нашествие на Балканите. Свързано с масови изтребления, с разселване на християнското население, с ограбвания и жестокости, то оставя дълбоки следи в идеологията на епохата. Народната памет се въплътява във фолклора. А идейните движения се отразяват в книжнината на българския XIV в. по същия начин, по който ги намираме отразени и в останалите балкански литератури. И историческото знание се опазва и развива в системата на оная общност „и единство, които характеризират православния Югоизток на Европа“[2].

Нуждо е да се изтъкне, че в различните балкански литератури — както във византийската, така и в южнославянските и в славяно-румънската — исторически съчинения се пишат във всички среди на творческата интелигенция — от най-висшите в йерархията на държавата и църквата до най-демократичните. Това налага особени белези върху жанровите пристрастия в отделните книжовнически кръгове и върху интензивността на този дял от литературата в общия му план.

---

[1] Д. С. Лихачев. Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1973, с. 113.
[2] Пак там, с. 112.

Пред надвисналата над всички балкански народи опасност от османското завладяване най-широко разпространение добива *летописният разказ*. Писателите на епохата го предпочитат пред множеството други историографски жанрове поради огромната му сила на въздействие. Нужна е литература — организатор на всенародния отпор, литература, сплотяваща народ и държавна власт в една сила, устремена към опазване на държавната независимост.

За всички славянски литератури от втората половина на XIV в. висок образец стават летописните разкази, включени от Евтимий Търновски в неговите жития за Иван Рилски, Петка Епиватска и Иларион Мъгленски. В тях се рисува с приповдигнат възторг картината на освобождението на българите от византийска власт, разширяване на военните им успехи, културното строителство и добродетелното управление на българските царе от втората държава — Асен Стари, потомъка му Иван Асен, Калоян, дейността на преславския епископ Марко и на търновския патриарх Василий по пренасяне мощите на светците и за изграждане на култа към тях в престолния град Търново.

Тези летописни разкази се открояват в структурата на житийния жанр със собствено място.[3] Но с оглед на нашата тема в тях ни интересуват само два момента: трактовката на категорията „време“ и достоверността на историческия разказ.

Ако анализираме белезите на категорията „време“ (хронос) в тези летописни раздели, ще установим, че *времето в тях е само художествено явление*, а не процес с определен и невъзвратим ход в развитието и изменението на природата и човешкото общество. Не е конкретно време, а художествена абстракция. Специално у Евтимий е условно, легендарно, такова, каквото се схваща и в останалите части на житието.

За художествената условност на времето много ярък показател е използваният похват от Евтимий в Житието на Петка Търновска. Разказът там за посрещането на мощите ѝ в Търново е подробен и увлекателен: „След като измина франкските владения и стигна в своята страна, всички из околността се притекоха и със свещи, кадила и благовонни масла проводиха ковчега на преподобната до славния и царствуващ град Търново. И когато узна за това, благочестивият цар Иван Асен излезе из града със своята майка, царица Елена, със своята царица Ана и с всички свои велможи. С тях беше и всечестният патриарх кир Василий с целия църковен клир; с тях беше и безчислено множество народ. Царят и всички, които бяха с него, отидоха пешком на четири поприща от града, за да посрещнат с голяма тържественост преподобната. . . “

Изобразеното събитие е в миналото. Но Евтимий в своята творба „връща времето“ и създава художествено обстоятелство, при което той лично присъствува на това посрещане и го приветствува с похвално слово: „Ако тогава не бях се приготвил за твоето посрещане, преподобна майко, то сега ще възвестя това, което идеше да се каже тогава. . . “ Разстоянието е от близо век и

[3] Вж. П. Динеков. Историческа съдба и съвременност. С., 1972, с. 112 — студията „Старата българска литература и националната ни историческа съдба“: „Не е случаен този стремеж у патриарх Евтимий да възкресява славни страници от българската история в годините, когато българската държава крачи — по израза на Иван Вазов — към пропаст. Несъмнено това е не само резултат на изискването на един жанр, но по-скоро една обществена необходимост, към която жанрът се пригажда, развива се неговата композиция в определена насока. Разказът за историята на мощите е в повечето случаи спокойно епичен, той трябва да припомня историческите факти, да ги доведе до знанието на читателите. Това е вече достатъчно, за да се достигне до целта — да се намери опора във величието на миналото, да се вдъхне вяра в бъдещето.“



БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

половина, но в литературната условност е лесно преодолимо: „... от сърце ти казвам, което тогава щях да ти кажа: „Добре дошла, хубава Христова невясто! ... "

Безспорно е, че тук хронографският разказ е изцяло подвластен на законите на житийната литература. *Той не е история.* Той поднася историческо знание, обработено не за да съществува самостоятелно и да носи собствена ценност, а художествено пресъздадено, подчинено на цялата творба. Релефът на разказа се получава от акценти и обобщения, които са необходими за естетическото въздействие на житийната творба.

Произтичаща от тази особеност — основна и методологическа — е и *небрежността на Евтимий Търновски към историческата достоверност — небрежност художествена,* където събитието е интересно само с оглед на предложената от житието тема. Така се стига до известните несъобразности у Евтимий за историята на Втората българска държава, несъобразности, лесно отстраними, ако писателят проявява и най-малък *интерес към документирането на своя летописен разказ.* Той разполага с данните за Втората българска държава в пълнотата на дворцовите летописи и династични документи. *Но такъв интерес е чужд на метода му,* чужд на стила на творбата, подчинена на лирическо внушение и на легендарното обаяние.

От примера на Евтимий се влияят по-нататък жанрово и хрониките в развитието на българската книжнина през епохата на османското владичество.

* * *

Нов етап в развитието на хрониките у балканските народи настъпва в творчеството на следващата генерация творци: Константин Костенечки Безименният български хронист от XV в., Спандони-Кантакузин.

Едностранната лирическа струя от наследството на Евтимий, Цамблак и Йоасаф Бдински бива заменена с многостранен интерес, засягащ герои и събития и от лагера на враговете. Нов и незащитен, авторите въвеждат този похват след теоретична обосновка: „И ако някои ме нападнат за това — предполага отрицателната реакция Константин Костенечки в своето Житие на Стефан Лазаревич, — че не се знае в чия полза говоря, то такива да се обърнат към царските летописни книги, отдето ще узнаят, че царувалите по-рано било в Йерусалим в старо време, било в Цариград и в околните страни предават животоописанията по-обширно."

Закономерно е следователно обстоятелството, че точно от Константин Костенечки получава тласък сръбската традиция на хронографите, която е жива през цялата епоха на робството.

Въпреки богатството от герои, случки и съдби *хрониките* не изобразяват събитието в големия контекст на историята. Те също са свидетелство само за отрязък от време— обикновено съвпадащо със съвременността на хронографа-писател. Те са художествено свидетелство за отделно време. Изводите от тях са нравствени поуки, а обясненията за поражения и възход са в идеята за наказание за извършени грехове и като повеля на небето.

В тази идеологическа рамка хронографите стават обикнат жанр главно на манастирските книжовнически кръгове. Преписват се и досъздават и от нравствено-поучителен, и от историографски интерес.

Но историческата информация във всяка отделна творба е фрагментарна. Когато времето се отдалечи от нея, настъпва необходимостта да се прибавят

и други хроники, за да се попълни историческата картина. Така се създават *сводове от хроники* сред балканските книжовници, които обединяват византийски, български, сръбски и румънски хроники без оглед на народностна принадлежност в един книжовен паметник, под общо заглавие.

Изследването на този жанр не само на Балканите, но и в средновековните славянски литератури в цялост все още не е довело до теоретични обобщения. Причината е в господството на модерните критерии при жанровата характеристика на средновековните творби. От позицията на модерната литература и принципите на съвременна авторска етика тези фундаментални за времето си паметници бяха смятани или като хитри мистификации, или като безпомощни сглоби.

Едва най-новите публикации по поетиката на средновековната славянска литература поставиха въпроса за специфичната природа на този тип творби, за доминантата на идеи и образи пред авторството през Средновековието, за мястото на компилацията като свод, избор на най-значимото от традицията, на онова, което трябва да бъде пренесено във времето като спомен.

Така компилацията днес се възприема като творческо дело.

Вторият въпрос, също методологически, е, че авторите на компилации не откроряват привлеченото от наследството с каквито и да е текстови бележки, не изграждат никакъв механизъм на цитиране, което затруднява разграничаването на изворите и установяването на оригиналния дял на всеки творец-хронист.

За да вникнем в художествената природа на този тип творби, ще разгледаме една от тях — хрониката на румънския книжовник Михаил Мокса и поучителната история на нейното научно изследване.

Хрониката на влашкия монах Михаил Мокса, написана на румънски език през 1620 г., става известна на науката сравнително късно. Единствен препис открива Виктор Григорович[4] и публикува част от него в 1859 г.[5] Той пръв я използува и при това много компетентно, като извор за историята на България и за балканските взаимоотношения в края на XIV и началото на XV в. За вещия славист Григорович след обстойно запознаване с румънския паметник не остава съмнение, че в него е заложен свод от старобългарски творби или, както той предполага, „една компилация от славянски ръкописи". Но този извод не се разгръща повече. Той е лансиран само за да се укрепи доверието към историческата истинност на данните от българското минало в късната румънска творба.

Поради широкия обхват на летописни вести хрониката на Мокса веднага бива въведена в научния апарат на историците. На нея се опира неколкократно Константин Иречек, като първи път я използува още в своята „История на българите" (1876).[6]

---

[4] За начина, по който е придобит ръкописът на Мокса, вж. В. Я г и ч. История славянской филологии. СПб., 1910. Энциклопедия славянской филологии. Вып. 1, с. 338—345.

[5] В. Г р и г о р о в и ч. О Сербии в ея отношениях к соседным державам, преимущественно в XIV и XV столетиях. Казань, 1859. Частта от хрониката на Мокса е в приложението (с. 145): „Эта рукопись — точно съобщава Григорович — приобретена в Валахии, в монастыре Бистрицком."

[6] C. I i r é č e k. Geschichte der Bulgarien. Praga, 1876, S. 322—323.

Препратки към хрониката срещаме и в класическите монографии за културата на българския XIV в. на П. А. Сирку[7] и К. Радченко.[8] Внимание ѝ отделя и А. И. Яцимирски.[9]

Но у всички тези автори представата за старобългарските паметници, комплектувани в труда на Мокса, се свързва само с възможността те да бъдат извор за историческо дирене. Не се правят опити да се извлекат от румънската компилация старобългарските отломъци и да се оценят в литературоведски аспект.

Пълният румънски текст от Хронографа на Мокса бива обнародван от големия румънски историк и етнолог Богдан Петричейку Хъждеу[10] въз основа на същия — единствен тогава — Григоровичев (Московски) препис.[11] Като първа хроника на румънски език, която следи събитията не в регионален, а в универсален план, този паметник трайно владее научния интерес на румънските учени и до наше време.[12]

А при изследването му се изминават всички познати ни етапи на научния подход към историографски творби. За много дълъг период те интересуват само историците. И едва в съвременните модерни изследвания на тях се гледа вече като на своеобразни феномени на културата, като на книжовно наследство, което документира отделни направления и стилови пристрастия в литературния процес в преддверието на националното възраждане.

Затова и най-първите проучвания около хрониката на Мокса са насочени към установяване на нейните извори. На това дело се посвещава румънският славист Йоан Богдан, който в няколко последователни студии[13] много точно разграничава книжовната основа на компилацията. И тук Й. Богдан успява да направи едно наистина значимо откритие. Той не само идентифицира сла-

---

[7] П. А. Сырку. К истории исправления книг в Болгарии в XIV веке, т, I, вып. I. Время и жизнь патриарха Евфимия Терновского. СПб., 1898, с. 423—424, заб. под линия.

[8] К. Радченко. Религиозное и литературное движение в Болгарии в епоху перед турецким завоеванием. Киев, 1898, с. 35.

[9] А. И. Яцимирский. Славянские и русские рукописи румынских библиотек. — В: Сборник отделения русского языка и словестности. Т. LXXIX. СПб., 1905, с. 195—196.

[10] B. P. Haşdeu. Cronica lui Mihail Moxa (1620).—In: Cuvente den bêtrâni, V. I. 1878, p. 345—406, на румънски език с кирилски букви, по копие, снето в Москва от Гр. Точилеску. По-късно, през 1889 г., Йоан Богдан отново работи с ръкописа и коригира редица пасажи в публикацията на Хъждеу в студията си „Хрониката на Манасий — извор на Мокса".

Още публикацията на Хъждеу привлича вниманието на големия румънски поет Еминеску с описанието на битката при Никопол. На този бой Еминеску посвещава първата част от своята творба „Писмо — послание III".

Шест десетилетия след Хъждеу текстът на Михаил Мокса бива преиздаден с латинска азбука от N. Simache, T. Cristescu. Hronograful lui Mihail Moxa. Buzâu, 1942.

По втори открит непълен ръкопис, който сега се пази в Крайова — Biblioteca de Stat. Manuscrise, № 32, хрониката е публикувана от C. Nicolaescu-Plopşor. Hronograful lui Moxa. — Oltenia, IV, 1953.

[11] След смъртта на Виктор Григорович, в 1877 г., ръкописът постъпил в Румянцевския музей. Сега се пази в Библиотека „Ленин", ф. 87 (Собрание В. Григоровича), № 64.

[12] J. Bogdan. Scrieri alese. Bucureşti, 1969, p. 256; M. Stefanescu. Cronica lui Manases şi literatura româno-slavă şi română veche. Jasi, 1927 (extras — „Arhiva"): L. Predescu. Mihail Moxa şi opera sa. — In: Biserica ortodoxă Română, LXXVIII, 1960, nr. 9—10, p. 907—920; Istoria Literaturii române. Ed. Acad. Bucureşti, 1964, v. I, p. 355—357, Hronograful lui Mihail Moxa; G. Mihăilă. Istoriografia română veche (sec. XV-les — începutul sec. al XVII-les) în raport cu istoriografia bizantină si slavâ. — Romanoslavica 1968, XV, p. 157—202; G. Ivaşcu. Istoria literaturii române. Bucureşti, 1969, p. 133—134; O istorie universală în românesti.

[13] J. Bogdan. Ein Beitrag zur bulgarischen und serbischen Geschichtschreibung. — Archiv für slavische Philologie, Bd. XIII. 4. Leipzig, 1891, S. 481—543. В настоящото изследване тази студия ще се цитира навсякъде по изданието ѝ на румънски език; J. Bogdan. Scrieri alese. Bucureşti, 1969, p. 255—269.

вянските извори на Мокса, но ги и намира комплектувани в един славянски сборник от XVI в. по същия начин и ред, в какъвто ги е ползувал влашкият книжовник на XVII в. Сборникът се състои от 504 листа. Преписан е в Северна Молдова, областта Сучава, на славянски език, среднобългарска редакция от Роман в Бая и от Исая в манастира Слатина. Цялото преписване е извършено между годините 1554—1561.

Тъй като славянският сборник, среднобългарска редакция, е комплектуван от украинския Почаевски манастир, той е известен като „Почаевски сборник-кодекс", както е цитиран в научната литература.[14]

Почаевският сборник подсказва няколко извънредно показателни белега на духовния живот и на художествените тежнения в манастирската среда — онези идейно-естетически процеси, в които оживява и се развива среднобългарската книжовна традиция в литературния живот на Влашко и Молдова след падането на България под турска власт.[15]

Точно върху този сборник Йоан Богдан формулира своята максима за „византийско-славянската епоха" в румънската историография, чиито главни белези са „българският език и византийският маниер, достигнал до нас чрез старите славянски преводи и чрез среднобългарските. Историографските паметници следователно хвърлят светлина върху цялата култура за три века — от XIV до XVII, през които в нашите земи [разбирай румънските] господствуват византинизмът и българизмът във всички свои форми: като държавни институции, като литература, като наука, като език, като нрави и т. н."[16].

Съвсем очевидно е, че полемично-догматичното ядро, център на труда, е определило подбора на толкова разнообразен материал. Това е противолатинската верска позиция, защитена не само в дискусии, но и чрез позитивен материал, утвърждаващ източното православие. Първоначално вероятно е възникнал в напрегнатите години на пропапски и антипапски тенденции в политиката на поробените народи на Балканите, т. е. в началото на XV в.

Антипапската теза е обобщена във финала на най-старата молдавска хроника, опазена само в този сборник. Тя търси основаването на Молдова във верско съображение и лансира една непозната от другаде легенда за основатели — двама братя италианци, бегълци от неверния папа Формоза, потърсили убежище в Молдавската земя против изкривяването на вярата.[17]

Но в XVI в., когато се е комплектувал окончателно сборникът, той изгубва първоначалния си адрес и в него остава като доминиращ позитивният

---

[14] Описание на сборника: В. Березин. Описание рукописей Почаевской Лавры. Киев, 1881, с. 69—75. — Труды Киевской духовной Академии за 1881 г.

Редица корекции на описа на Березин и пълна характеристика на ръкописа вж. J. Bogdan. Scrieri alese. Ediţie îngrijită, studiu introductiv şi note de G. Mihaila. Bucureşti, 1969, p. 272—288.

[15] В. Ягич. Рассуждение старины о церковно-славянском языке. Исследования по русскому языку. Т. I, с. 576—581. Тук са публикувани граматическите статии, успоредени с някои техни варианти.

[16] I. Bogdan. Vechile cronice moldoveneşti pînа la Ureche. — Scrieri alese. . . , p. 287.

[17] Тази леганда повдига много любопитен въпрос: откъде идва споменът за папа Формоза? В същия сборник е поместено на славянски език съчинение (вероятно от XV в.) в цикъла под общо заглавие „Сказание о латинех" — след л. 287. Дали връщането към този деятел на Римската църква не отразява един много смътен спомен за пребиваването му в България през IX в. (като съветник на младия новопокръстен княз Борис), а после аспирирал със всички средства да бъде изпратен в България като архиепископ. В Пространното житие на Кирил името му е споменато като един от епископите, дали сан на славянските учители в Рим. Възможно е и византийска публицистична творба да е активизирала тази версия за папа Формоза в епохата на антипапски полемики.

патос — утвърждаване на балканското православие чрез догматични статии и най-вече чрез историографски съчинения. Тук за нас е особено важен фактът, че делото на Константин Философ се издига като един от стожерите на историческо самочувствие, като спойка в единството на балканските народи, пишещи със славянски букви.

Този сборник по много категоричен начин определя схващането на манастирската интелигенция за мястото и ролята на историографията. В придворните канцеларии се създават строго формулирани в оценките и в генеалогичните данни летописи. Те са и форма на политически живот. И там, където не отразяват фактическото състояние, не става въпрос за опущение, непознаване или художествен подбор, а *е винаги позиция* в едни или други актуални за времето на летописеца борби, *оръжие* на едни или други сили.

Съвсем другояче схваща своето призвание историографът в манастира. Той създава сборник, който всестранно утвърждава етнопсихиката на народа му — морал, възгледи, космогония, историческо мислене. Историографията е компонент от това много по-обемно светоотношение. И точно подобно разбиране дава достъп на легендата и преданието. Може би тези легенди са вече утвърдена и узаконена версия в политическия живот. И все пак историографът спазва напълно легендарната им специфика. И това е напълно обяснимо за авторския кръг, показал чрез сборника художествените си пристрастия, където легендарното, апокрифното и сказателно-фолклорното заемат централно място.

В този сборник Й. Богдан откри славянските извори на Мокса и между тях неизвестната дотогава Анонимна българска хроника от XV в.,[18] позната и до днес само по този текст.

Гордостта на румънския славист, че е открил Анонимната българска хроника, се основава на по-широко разбиране за българската творба като белег на богата летописна традиция в българската книжнина: „Тя обогатява — пише Й. Богдан — нашите представи за среднобългарската литература с един изключителен документ на българската историография, неизвестен и досега. А от различни позовавания, съдържащи се в среднобългарски, средноруски и румънски текстове, се правеше заключението, че в България е имало хроники и летописи, но никой не бе сполучил досега да ги открие в разпилените останки от писмената българска литература.“[19]

Йоан Богдан нарече Анонимната хроника българска, защото „без съмнение е писана в България и от българин и същевременно е запазена в среднобългарска редакция.“[20]

Оценката за самия паметник е изключително висока: „Хрониката трябва да се смята като капитален извор за историята на турците през XIV и XV в. и най-вече за времето на падането на българи, сърби и румъни под тяхна власт. Като паметник на българската историографска литература тя е най-забележителното оригинално дело на старите българи и едно от най-забележителните на славяните в цялост.“[21]

---

[18] Й. Иванов. Старобългарски разкази. С., 1935, с. 223—227; И. Дуйчев. Из старата българска книжнина. Т. II, с. XXX, с. 265—275, 406—411, обяснителни бележки. Новобългарски превод; История на българската литература. Т. I. С., 1962.

[19] I. Bogdan. Scrieri alese, p. 261.

[20] Пак там, с. 261.

[21] Пак там, с. 286.

Голямото научно откритие бива посрещнато възторжено от специалистите. В. Ягич я превежда на латински и предоставя „Archiv für slawische Philologie“ както за публикациите на румънския учен, така и за нови проучвания. Константин Иречек[22] се отзовава със студия за значението на новооткритата българска хроника, която е и първият коментар. Акцентува се върху творбата като единствен български домашен източник за XIV и XV в.

По-сетне обаче интересът към Анонимната българска хроника затихва. След българската публикация на текста[23] за този уникален средновековен български паметник не е направено нищо сериозно.[24] Анонимната българска хроника и досега не е проучена монографично. Анализирани са само откъси от нея[25] или е била използувана за хипотези, встрани от същината ѝ.[26]

Щастливото откриване на целия комплекс славянски историографски текстове, използувани от Мокса, дава възможност на Й. Богдан не само да ги публикува на славянски, но и да ги проучи. От текста на листове 422—440 „Сказание в кратце...“ той отделя две съчинения: под буква А една обща хроника за света от Адам до Мануил Палеолог (1425); под буква В — Сръбски анали (Летописи) от смъртта на Душан (1355) до 1490. Под буква С — Анонимната българска хроника от XV в. (1296—1413).

Неуморим изследвач и подготвен текстолог, Й. Богдан не спира дотук, а разравя и по-надълбоко — сега пък към изворите на славянските текстове. Привеждайки богати варианти от съображения, той заключава: „След всичко казано можем да твърдим с достатъчно основание, че изворите на нашата всеобща история са: а) една ерминея по Хамартола и патриарх Никефорос, доведена до Мануил Палеолог; б) Слово за светите вселенски събори от Кормчата или от някакъв сборник. Славянският компилатор ѝ дължи вероятно следните прибавки: за покръстването на българите и изнамирането на славянската писменост от св. Кирил, за покръстването на русите, за основаването на светата Лавра в Света гора, а може и за завладяването на Константинопол

---

[22] C. Iireček. Zur Würdigung der neuentdeckten bulg. Chronik. — Archiv für slavische Philologie, Bd. XIV, 1892.

[23] Й. Иванов. Старобългарски разкази.

[24] Тази бележита творба стои неанализирана, както е непроучен целият период от развитието на старобългарската книжовна традиция след покоряването на България от османците, развивала се вън от пределите на българските земи с много дълбоки връзки с българските традиции. И ако Николае Йорга обоснова блестящо идеята за такъв тип изследвания в труда си „Византия след Византия“, то монографията по история на българските културни традиции през XV в. „България след България“ все още очаква своя автор.

Вън от тази обща задача дори великолепният анализ на Анонимната хроника, направен от Йоан Богдан в „Archiv für slavische Philologie“, остава неизползуван от българските изследователи. Основателно румънският славист Георге Михаила обнародва бележка с недоумение, че и в академичната История на българската литература, и в съдържащата се в нея библиография на с. 436—347 липсва тъкмо изследването и изданието на Й. Богдан. Вж. I. Bogdan. Scrieri alese, p. 674, бел. 5.

[25] Ал. Бурмов. Критични бележки върху съобщението на „Българска хроника“ за битка при София през царуването на Иван Александър. — Сердика, VI, 1942, кн. 5—6, с. 3—9; Ал. Бурмов. Избр. произв. Т. I, с. 287—303; И в. Дуйчев. От Черномен до Косово поле. Към историята на турското завоевание на Тракия през последните десетилетия на XIV в. — Изв. трак. научен инст., II (1970), с. 73—105; също И в. Дуйчев. Българско Средновековие. С., 1973, с. 554, с библиография.

[26] С. Мечев. Българската хроника от началото на XV в. (Историческо съдържание, идеен и художествен облик. Въпросът за нейното авторство). — Изв. Инст. за история, кн. XIX, 1967, с. 219—240.

Много аргументиран отговор с убедително несъгласие вж. у Б. Ангелов. Страници из историята на старобългарската литература. С., 1874, с. 224— „За автора на „Българската хроника от началото на XV в.“

от латините. Първите три информации не се намират нито у Никефорос, нито в ерминеята, а четвъртата, извлечена от тези два извора, представлява различна редакция."[27]

Копието в наблюдавания сборник Й. Богдан смята, че е направено от старобългарски вариант на цялата летопис.

Публикуваният под буква В текст представлява „една по-стара редакция на сръбските Цетински летописи — един от най-старите, съкратени варианти на сръбските анали"[28]. „Нашите анали, които можем според сборника им да наричаме „Анали от Слатина", за разлика от другите, са писани наскоро след 1490, годината, с която те завършват. Всички познати летописи са по-нови: тези от Сеченик са от около 1500, тези от Карловац — от 1503, тези от Цетина от 1574 и нататък, а тези от Крушедол, които завършват с 1453, принадлежат повече към категорията на хрониките, отколкото на аналите."[29]

И въпреки така стабилната текстологическа база у Й. Богдан изводи за оригиналното участие на Мокса и за негов творчески дял се правят много късно в румънската литературна история. Първоначално, докато вниманието на Й. Богдан следи да открои заетото от славянството наследство, обобщенията му сериозно подценяват стореното от румънския хронист: „Сега, когато познаваме и трите южнославянски извора, можем точно да определим какво е взел Мокса от всеки един. Като сравнихме цялата хроника (публикувана от Хъждеу), стана ясно следното: 1) Сказание в кратце, включено от Мокса в първата част на неговата компилация, е извлечение (extras) от среднобългарския превод на Манасий. Редакцията на Мокса обаче не е идентична с версията, с която разполагаме ние. По същия начин се различават пасажите за пренасяне мощите на св. Иван Рилски в Търново, за завладяването на Константинопол от латините и някои други. От сръбските анали са пропуснати много бележки, но това, което е взето, е преведено почти буква по буква. Няма никакво съмнение, че Мокса е познавал сръбските анали точно в редакцията на текст В, или Цетинската. Данните под годината 1490 за гърма е преработил, с това се и заключава компилацията му.

2) Българската хроника е преведена цяла и е включена в компилацията му, описанието е малко съкратено, а някои пасажи от Библията са прескочени.

Като обобщим всичко това, не остава нищо оригинално в неговата компилация вън от увода към втората част (започвайки с Вотониатес Н-399-400). Хронологичните бележки за румънските владетели и за Константинопол вероятно са взети от други извори: първите — от някоя всеобща история, последните — от „Сказание о Цариграде".[30]

Изводът е краен. Той пречи да се видят мястото и смисълът на румънската творба-компилация. С подценяващия си тон се налага дори върху отношението на такъв познавач на румънското минало като Николае Йорга: „Летописът на Мокса — отбелязва мимоходом Йорга — представлява хронограф, работен по други хронографи, писани на славянски. Хронографът на Мокса съдържа само кратки бележки, много малко на брой за времето след 1400 г. и нито една от тях не е оригинална."[31]

---

[27] Scrieri alese . . . , p. 258—259.
[28] Пак там, с. 259—261.
[29] Пак там с. 285.
[30] Пак там, с. 269. С инициала „Н" отбелязва изданието на Хъждеу.
[31] N. Iorga. Istorie literaturii române în secolul al XVIII-lea v. II. Тук цитирам по последното издание — Bucureşti, 1969, p. 488.

Следващата генерация учени обаче преодолява подценяването на Мокса. Още самият Йоан Богдан е оставил в архива си бележки, които свидетелстват за ново разбиране на компилацията. След като се е изживяла радостта от идентифицирането на славянските извори, оценката се е поуспокоила и е намерила по-обективни измерения. В голямото си изследване върху хрониката на Манасий Й. Богдан забелязва по нов начин и самия Мокса. Вижда неговите отлики от Манасий, а на места и предимствата му: „Тук румънският преводач превъзхожда оригинала. Постига по-голям ефект от бледите епитети на Манасий. . . "[32]

Вече бива забелязано, че редица податки от среднобългарския ръкопис у румънския хронист са силно актуализирани. Така например „според Мокса Александър Македонски побеждава царството на турците. У Манасий я няма тая дума. Навярно с „турци" той предава персите."

В по-новите изследвания и в съвременните курсове по румънска литература определено се обръща внимание на ония наглед малки вставки от румънския автор, които по същество закрепяват отношението му към общобалканската история върху стабилни румънски позиции.

„Трудът на Мокса не е един прост превод: авторът е *преработил* (к. Н. Д.) повечето от славянските извори, обогатил ги е с вставки от различни хроники. . . търси някои исторически съпоставки. . . опитал се е да вмъкне в разказа и данни от румънската история. Например в българската хроника, която на даденото място той превежда дума по дума, се среща твърде подробно описание на битките на Баязид с румънците, предвождани от Мирча Старият. Явно предумишлено, от българския текст Мокса изоставя следния пасаж: „. . . оставил да управлява страната един от болярите, защото Мирча бил забягнал в Унгария". В замяна е прибавил няколко думи, които липсват в славянския извор: „. . . и изгуби Баязид своята войска напълно, защото паши и воеводи погинаха всички". Следователно влашкият писател е трансформирал поражението, разказано в извора му, в една румънска победа. Вижда се, че той е писал, воден от патриотични чувства. Съществува още един пасаж, в който Мокса се намесва в полза на власите. Битката на западните кръстоносци с турците при Никопол в 1396 г. е преведена във влашкия хронограф цялата по българската хроника, но в този извор не се казва за участие на румънци в защитата на Дунавските земи. Когато изброява формациите на войските, Мокса вмъква от себе си „и Мирча воевода с румънци"[33].

В интересно написания курс по румънска литература на Г. Ивашку Мокса е видян, както и всички останали литературни явления, в закономерностите на един сложен литературен процес, който представя явленията не изолирано и абсолютно, а в относителната им стойност към развиващите се настъпателни тенденции. „Онова, което прави впечатление в хронографа на Мокса — отбелязва Ивашку, — е високата степен на оригинално овладяване на изворите, при това и освежаването на румънския език, който в няколко десетилетия от Кореси се трансформира в истинско средство за литературен изказ. . . Един нов елемент също така се проявява при Мокса: тенденцията да изведе релефно ония моменти от миналото, които прославят." Мокса е оценен като деец на „онова все по-засилващо се книжовническо течение за изтъкване на националното минало"[34].

[32] Cronica lui Constantin Manasses. Bucureşti, 1922.
[33] Istoria literaturii române. V. I. Bucureşti, 1964, p. 357.
[34] G. I v a ş c u. Istoria literaturii române. V. I. Bucureşti, 1969, p. 133.

Приведените оценки и собствените ни съпоставки ни навеждат на следните заключения:

1. Компилацията на влашкия монах Михаил Мокса не е само превод на славянски историографски паметници. Основана върху старобългарски, сръбски и византийски извори, преведени на среднобългарски, тя е творба със собствена концепция, идейна позиция и литературна функция. Тя е значимо произведение на румънската литература от XVII в. По жанр се нарежда в традицията на хронографите, богато представени както във византийската, така и в южнославянската средновековна литература.

Хронографът за разлика от дворцовите истории и летописни книги е предназначен за широко народно четиво. Отреден още в началните си прояви към т. нар. „народни книги", хронографът не търси критично да установи историческия факт или пък да открои пристрастно дейността на отделен владетел с цел да защити политиката му. Това са задачи на придворната историография, създавана във висшите дворцови сфери. Хронографът се интересува от всички вести за миналото, които градят представи, формират общонародно отношение, търси поуките в нравствени, социални, народностни измерения, които вълнуват редовите хора. В него са изтъкнати вече утвърдени имена на народни герои или на народни врагове. Посяга към легенди и предания.

В тази си специфика хронографът винаги е компилативен по изворова база и в същото време оригинален по своята читателска публика, която му налага определено пристрастие, корекция на изворите, предпочитания в структурата. И този същностен белег трябва особено да се подчертае от литературознанието, за да се предпазят историците от безкритично доверие към хронографите. *Хронографът не е летопис. Хронографите са средновековната художествена литература на историческа тема.* Така фактите, съобщени и тълкувани в хронографите, най-често минават през легендата и устното предание. Те оживяват в книжовния паметник само като градивен материал за художествен образ или за художествена историческа картина.

След като се изживява първоначалното предоверяване на Моксовия хронограф като на единствен балкански извор за XV в., в науката вече се лансира идеята за литературната същина на паметника: „Фантастични легенди, приписани на исторически лица, се срещат на всяка крачка."[35]

Късният средновековен писател сам ни е оставил представата на своето време за изискванията и художествената природа на такъв труд: „както не може да се достигне нито височината на небето — декларира в самия текст на творбата си Мокса, — нито ръба на света. . . , така не може да се изгребе до дъното писанието, защото едно летописци са писали от едни, други от други, някои за отделни места и за отделни владетели са разширили, други са писали по-кратко. А тук е събрано и на кратко, и за всички."[35]

За историка на книжнината представлява голям интерес оня момент, който издава критериите на късния балкански автор при подбора, при ориентирането му към извори. Той е възпитан така стриктно в традицията на хронографите, че и при подбора на паметниците си от цялото балканско наследство той пак се насочва към хронографи — пак към произведения на легендарната книжнина на историческа тема.

Първоначално и анонимната българска хроника от XV в. бе приета с доверие към историческите ѝ податки не само поради близостта ѝ по време до

[35] Istoria literaturii române. V. I, p. 356.

събитията, но и поради българския ѝ автор, чиито народност е подсказана от позициите му. Но подложен на критичен анализ само един фрагмент — разказът за битката при София при царуването на Иван Александър, — бе достатъчен на българския историк Ал. Бурмов да излезе с неочакваната тогава оценка: „От направения разбор на по-важните факти, съобщени в хрониката, се вижда, че те не отговарят на историческата действителност. Същото е и с подробностите в хрониката: те противоречат на установената вече истина."[36]

Бурмов се опитва да надникне и в самия процес на развитие на българския паметник, преди да влезе в румънската компилация: пасажът за София се съдържа в славянския вариант на Слатинския кодекс. А във варианта, използуван от Мокса, липсва локализирането. Тук българският историк предположи съществуването на една нова редакция между варианта — извор на Мокса и на Слатинския. Колкото и убедителна и интересна тази постановка, тя остана недокументирана.

Без да се задълбочаваме в археографски въпроси, нас тук ни интересува фактът, че средновековната анонимна хроника по жанр също е хронограф, който, както се оказа, се гради от легенди и предания, и че е поставена от преписвачите в сборник — образец на народна книжнина с множеството си апокрифни и легендарни произведения.

Вторият извод, който се налага, когато наблюдаваме румънската компилативна хроника на Мокса, е степента на преработка на изворите — не съществува регламентирано правило за намесата на компилатора в текста-първоизточник. Промените главно се налагат върху ритъма на разказа, подчинен на общия ритъм на цялостния труд. На практика това се изразява в множество съкращения. Промяна в изнесените исторически събития настъпва там, където са засегнати пряко народностните пристрастия на компилатора.

Участието на „Анонимната българска хроника" в книжовната творба на румънския автор откроява онези типологични общи черти за балканските хроники, които интересуват нашето изследване. И макар че нашата тема се интересува повече от изводите, бяхме задължени да извършим този обстоятелствен преглед поради оскъдната научна литература върху тези паметници.

* * *

Хрониката в балканските литератури през османското владичество остава един от най-предпочитаните историографски жанрове. Тя обслужва много ефективно политическия живот. Във владетелските дворове на Дунавските княжества не само че е в разцвет, но се поддържа и непрекъснатост по време — всяка следваща хроника продължава предидущата.

В живота на балканските народи хрониките крепят отпорните сили срещу завоевателите и поддържат спомена за държавната независимост в миналото.

Жанровата принадлежност на българските, сръбските, хърватските и румънските хроники към общия балкански архитип — византийските хроники, ги сполучват в единна литературна структура и в еднотипно развитие. Така стават възможни множество компилации от рода на хронографа на Мокса, които обединяват книжовни паметници от всички балкански народности в един общ свод. Този свод свидетелствува, че балканските книжовници през епохата на османското владичество се отнасят към хрониките като към общо достоя-

ние — независимо от произхода и от езика им. През XVIII в. те заемат мястото на домашни извори при изграждане на историческите трудове от националната епоха.

Единни по жанр и литературен тип, те носят различни наименования: „хронограф“, „царственик“, „родослов“, „летописец“ и др. Терминът „анали“, въведен от румънските изследователи, е неологизъм и не съответствува на тогавашната характеристика на книжовните паметници.

Със същите белези се развиват хронографите до края на XVIII и началото на XIX в. — в новата епоха на формиране на национално съзнание и на обособяване на интелигенция с национално самочувствие. И в този етап хрониките като народни книги с отворената си композиция, способна да възприеме всички актуални въпроси на своето време, също играят сериозна литературна и идеологическа роля.

Най-характерно е, че продължава традицията на общо ползуване на балканските хроники независимо от народностния им произход. Тази общност се крепи въпреки формираното национално съзнание върху идейно-политическата общност в борбата на поробените народи против Османската империя.

Показателен за последния етап от развитието на балканските хроники е трудът на българския йеросхимонах Спиридон „История во кратце о болгарском народе славенском“, завършен през 1792 г. Сложна е биографията на Спиридон — роден в Габрово, монах в Света гора (известно време в българския Зографски манастир), после ученик на украинския монах Паисий Величковски. Заедно с братството на този странствуващ реформатор на монашеството Спиридон живее и работи в молдавските манастири и най-много в Нямц. След смъртта на своя учител — в края на века, той се премества в Рилския манастир, а после отново в Света гора, където умира.

Не по-малко сложна е и биографията на неговата книга. Като основен свой извор Спиридон сочи византийския хронист Зонара, а проф. Златарски в изследването си върху изворите на историята му установи, че Зонара е ползуван в пространния му южнославянски превод.

Спиридон започва книгата си като *история*. В общия ѝ вид и в замисъла ѝ е заложена онази представа за българска история, която през втората половина на XVIII в. се оформя сред българската творческа интелигенция на Света гора, засвидетелствувана ни от Паисиевата „История славянобългарска“ и от Анонимната зографска история.

Спиридон общува непосредствено с анонимния зографски историк и известно време (не по-късно от 1761 г.) работи в Зографския манастир. Още там поставя основите на своя труд, като възприема първите глави от Зографската история почти в непроменен вид. Но после поема други пътища и довършва историята си чак след три десетилетия, през което време живее откъснат от българския духовен живот. В далечния молдовски манастир Нямц Спиридон поставя акцента на своето извороведско пристрастие към Зонара, Димитър Ростовски и към сръбските хронографи. По такъв начин той се отклонява от първоначалния си замисъл и избира хрониката като жанр на творбата си в онези глави, в които занимателно ни информира за царуването на всички турски султани поотделно, за деспот Георги, възприет от него като български владетел, за крал Владислав и Янкул воевода, за Георги арбанаса, наречен Скендер, за гръцките царе, за второто разорение на България от султан Селим. (Наименованията са в онзи облик, който срещаме у Спиридон.) Със

завидна разказваческа дарба книжовникът ни представя своята съвременност с бунта на Петруна Халил, войните с Русия на Мустафа III, на брат му Абдул Хамид и сина му султан Селим. Събитията са доведени до кърджалийските времена и до Кара Георги и сръбското въстание.

В тези раздели Спиридон се представя като един от последните балкански хронисти. Българският книжовник е съвременник на започването на освободителните действия на всички балкански народи. Затова и хрониките от края на XVIII в. не могат да не бъдат обвързани идейно с това движение. Но съвсем неочаквано за духа на този просветителски XVIII в. балканските хроники, дори и в началото на XIX в., постигат своята актуалност с едно ново средство — *прорицателството*.

В различните периоди от съдбата на поробените балкански народи са се разпространявали различни пророчества. Но едва през втората половина на XVIII в. *тези пророчества се превръщат в определено идейно движение*.

Стабилността на вярванията в прорицателство се основава на политическите събития през XVIII в., когато редицата руско-турски и австро-турски войни предизвикват масови въстания на поробените, последвани от масови репресии. Когато характеризира XVIII и XIX в. в книжовните явления при гърците, видният литературен историк Константин Димарас специално откроява този „кипеж, непрекъсната последователност на надежди и опровержения", който приобщава към прорицателствата и най-издигнатите писатели: „Отбелязвам — пише Димарас, — че и Дапондес е вярвал в прорицателствата и че един от добрите книжовници на онова време, Ник. Зерзулис, когото съвременниците поставяли на равна нога с Вулгарис и Теотокис, също се е занимавал с прорицателство. Зерзулис (умира в 1772 г.) е бил прогресивен човек, учил на Запад и се занимавал с математика. Но през тези години, през този век, едно прорицателско възбуждане завладяло гърцизма: божествени послания го въодушевяват, прорицателската дарба се раздава на учени и неуки."[36]

И когато след опита на Орлов робството отново се разпростира над гръцкия народ, поетът Да Пондес в стихотворна летопис укорява прорицателите за излъганите им гадания: „на вятъра са думите ви."

Тези настроения намират най-широк достъп до хрониките. Когато през 1774 г. Атанасиос Комнинос Ипсилантис обработва в проза хрониката за прекратяването на Руско-турската война, той борави с прорицателствата като с обективни данни: „Така е прочее, войната се прекрати и настана мир между османците и московците във време и години, които според прорицанията на толкова астрономи и учени и свети мъже трябваше Цариград да бъде превзет от московците, да се освободят гърците от османското робство и да се възкреси гръцкото царство... Ако прочее във време, посочено в прорицанията, и след толкова и такива победи на московците над османците пак не се освободихме ние, гърците, много е трудно за в бъдеще да се възкреси гръцкото царство, за което няма прорицателства на някой друг прорицател."[37]

Гръцките хронисти и поети многостранно документират тези надежди, градени от литературата и от мълвата, в които всички вярват. Те чрез руските

---

[36] Ал. Бурмов. Избр. съчинения. Т. I, с. 295.

[37] В. Н. Златарски. Предговор към История во кратце о болгарском народе славенском, сочинися и списася в лето 1792 Спиридоном иеросхимонахом. Стъкми за издание... С., 1900, с. XX—XXV.

си версии наелектризират и южнославянските дейци. А в разнообразните си гръцки варианти са следени с интерес и от българските, и от румънските интелигенти. Димарас разказва за „един светещ кръст, който се е появил над „Света София", сплашил турците и въодушевил гърците."[38]

За същото „знамение", свързано с разпалени политически планове, подробно разказва и Спиридон в „История во кратце о болгарском народе словенском" — в онзи летописен дял, в който той като съвременник проследява най-значимите събития на своята епоха: „Този султан Мустафа III се качи на престола в лето господне 1757-мо, бе велик неприятел християнски. Затова и в началото на своето царуване заповяда на християните да носят черни дрехи. Също заповяда да убият 70 000 християни в Цариград в лето 1760-то. Но великият везир Ибрахим паша и други висши съветници не позволиха за такова дело. Той като, нямаше какво да прави, заповяда да се удвои харачът на християните. На това се съгласиха високите му съветници. И когато се събраха всички високи боляри на диван (съвет) и искаха да потвърдят това дело, сиреч да се подпишат, и когато простря царят ръка да се подпише, тогава започна да се тресе земята и се тресе три четвърти части от часа в лето 1764, месец май, ден 6, част 12. И паднаха градските стени, и паднаха всички големи джамии, и паднаха велики здания, и паднаха везир-хан, Кюкюч хамам и умря 70 000 народ от всички езици през последната четвърт от часа, а мястото, където бе съветът, пропадна в земята и излезе вода на това място. И турците, като видяха това, уплашиха се и се отказаха от това дело. Царят пък след това заповяда на патриарха да забрани на християните да идват в царския двор на събор през юли 13-ти да се събират в чест на свети Арахангел Гавраил."[39] Тук Спиридон разказва второ чудо, станало със самия султан, издържано напълно в житейната схема на чудесата. И продължава: „И пак на другата година стана и друго чудо в Цариград. В първия ден на март, през първата седмица на великия пост, в събота се яви кръст на върха на турската джамия, на мястото, което се нарича на турски Ешил дерек и Дорт-ялл-аазу, близо до Едрене капу. Обяснения: Ешил дерек значи прославен, зелен стълб, а Дорт-ялл-аазу — кръстообразен път. И престоя този кръст три дни и тогава настана велико смущение в Цариград, сиреч християните идваха да видят кръста, а турците пък не ги пускаха и започнаха да се бият и много християни бяха убити. И след три дни кръстът стана невидим. Джамията тази, на която се яви кръстът, по-рано е била църква, храм на светия Тодор Еухаит. На втората година от земетресението дойде московският илчий (на полето на ръкописа тази дума е обяснена като „консул") на Айвасарските порти, като мина с гола сабя през Цариград, тъй като обяви война с войска."[40]

Различното написване на турските имена свидетелствува, че в първоначалния си вариант този чудодеен разказ се разпространявал чрез мълвата.

Като си припомним, че Руско-турската война започва през 1768 г., ще разберем, че Спиридон предава „чудото с кръста", същото, което отбелязва и Димарас. За него съжалява и Ипсилантис в своята хроника: не е бил използуван този поличбен знак поради „упоритостта на нашето злонравие, безсърдечност и злопаметност, а често и гонения един срещу друг".

---

[38] К. Т. Димарас. История на новогръцката литература. С., 1971, с. 144.
[39] Пак там, с. 145.
[40] Пак там, с. 144.

Успехът на русите във войната укрепва надеждите. Това издига още повече престижа на прорицателската литература, обогатена с руската месианистична версия, че русите ще царуват в Цариград, окуражена и от вълната на западното прорицателство.

Непосредната връзка на това идейно-литературно движение с войните на Русия в Средна и Югоизточна Европа, които балканските народи свързват с плановете си за освобождение, личи категорично от историята на Спиридон: преди да разкаже поличбите във времето на Мустафа III в един обобщителен пасаж, който служи за увод, Спиридон опростява информацията за този владетел в летописно-лапидарен стил: „След Осман дойде на турския престол султан Мустафа III, в лето 1757. (Тази дата е поставена в полето като глоса.) Той води бой с великата господарка Екатерина Росийска и още преди да завърши боят, умря от скръб."[41] След трите чудеса, за да затвори своята летописна рамка, Спиридон повтаря тази вест вече разгърнато, в стила на цялото си повествование: „И тръгнаха турците на московците и се биха седем години, обаче победиха московците и прогониха турците през Дунав, даже до Шумен град, и това като видя султан Мустафа, не може да изтърпи безчестието, от скръб се отрови и умря в лето 1773."[42]

Тук чудодейната атмосфера на приведения разказ налага свои определения дори върху такива летописни данни, които бихме очаквали, че не могат да се преиначават, и то от съвременник. Но Спиридон е вече във властта на чудесата, а те имат строга поетика и по техните закони числото 7 трябва да доминира над всички количествени представи като свещено. И то се свързва със 70-те хиляди християни, обречени на гибел и спасени по чудо, със 70 000 убити от земетресението в Цариград и поличбено завършва с война — 7 години, която, ако я изчислим дори по годините, подадени от Спиридон, трябва да е започнала 2 години по-рано от действителната.

За царуването на Абдул Хамид пак главен белег става войната му с Русия: „Той сключи мир с московския господар, обаче не за дълго: по негово време московците взеха Киръм и като не можа да понесе безчестието, изпрати в Анадола Чаза-ерли Хасан Капитанпаша и събра 300 000 избрана войска и удари ненадейно Русия и започна да убива и да опленява Русия, но предварди граф Потенкин и го пресрещна и Потенкин победи Хасан паша и изби цялата му войска, а той побегна, като водеше със себе си само 17 души. Така се биха 5 години и московците победиха турците. Умря Хамид султан, а след него се възкачи султан Селим, син на султан Мустафа, в лето 1789-то. Той сключи мир с Русия. По негово време настана велико смятение — разбойничеството кърджалийско, и започнаха да опленяват и да убиват християните в България. И по това време се появи един юнак Георги сърбин, наречен Кара, и като събра народ и нападна Белград, взе го и прогони турците."

В тази историческа обстановка, така пластично изобразена от българския писател Спиридон, са очертани политическите подбуди за разпространяване на прорицателствата в хрониките. Виждаме, че и в епохата на националноосвободителните движения на балканските народи хрониката дава своята дан за формиране на народно мировъзрение.

Как са стигнали тези чудеса и поличби едновременно и в еднотипна оценка и до гръцките хронисти — поети и прозаици, и до румънските, и до българ-

[41] История во кратце о болгарском народе славенском. С., 1900. Стъкми за издание В. Н. Златарски, с. 106.

[42] Пак там.

ския историк Спиридон, не е документирано. Може и контактът да не е директен. Може да е един общ книжовен извор за всички. В дадения случай нас ни интересува не техниката на откриване. Но възприемането на прорицателството отбелязва духовната потребност и за монаха от Нямц да открие такива поличбени вести, които недвусмислено са потвърждавали и ще потвърждават чрез книгата му в народната душа неотвратимото падение на Високата порта. Тези поличби той ще разшири по-нататък в своя ръкопис и ще ги търси в редица съвременни му явления от политическия живот.

Формирал художествените си и верски представи в една среда с висок пиетет към легендата, възпитана трайно в доверие към поличби и знаци, Спиридон не само се доверява на устното предание, но и поставя перото си в служба на пропагандирането им. Тенденцията в „История во кратце о болгарском народе словенском" да се акцентува на знаменията в развитието на историческия разказ се налага все по-настойчиво в по-сетнешните интереси на книжовника. И не е случайност, а зряла творческа необходимост отскоро известният на учените факт, че след завършването на историята (по време на пребиваването си в Рилския манастир) Спиридон превежда и цялата гръцка прорицателска книга, наречена „Агатангел", в която той акцентува специално главите „VIII — пророчество о сербов и о болгаров", „III — пророчество о православных християн, живущим под турецкою областию", и две глави с пророчества „о московских цареи. И паки о Бунапарте".[43]

Преднамерено тук се ограничихме само върху двама автори и върху хроники от балканската книжнина, участвували в книжовния обмен на балканските народи през различни векове от османското владичество: Манасиевата хроника, преведена през XIV в. на среднобългарски, през XV в. — Българската анонимна хроника и сръбските хронографи, които през XVI в. заедно се появяват в общ корпус на славянския език, намерил място в сборник (Почаевски-Слатински) с определен профил като кодекс на творби от народната книжнина. През XVII в. те се възприемат и доразвиват от румънския писател Мокса, който ги преработва и езиково на румънски език и ги въвежда в „онова все по-засилващо се книжовническо течение за изтъкване на националното минало."[44]

Социалното битие на хрониките през XVIII в. е най-характерно с подчиняването им на прорицателското идейно-литературно движение на Балканите.[45]

Така можем да изведем следните безспорни белези на този тип балкански творби от края на XIV до началото на XIX в.:

1. Хрониката в коя и да е балканска литература е по същество компилативен труд — балканските книжовници се отнасят към наследството като към общо достояние независимо от произхода на творбата, от езика, на който е написана, от народопсихологическата ѝ характеристика.

2. Хрониката е жанр на наративната проза през Средновековието. Художествените пристрастия на хронистите клонят към легендарното, сказателно-фолклорното, на което се подчинява цялостният исторически разказ, жертвувайки историческата достоверност. *Хронографите не са история* — те са сред-

---

[43] История во кратце о болгарском народе славенском. С., 1900. Стъкми за издание В. Н. Златарски, с. 105.

[44] Пак там, с. 106.

[45] Б. Ангелов. Неизвестни ръкописи на Спиридон Рилски. — Език и литература, 1964, кн. 3, с. 79—86.

новековната художествена литература на историческа тема. Фактите, съобщени и тълкувани в хрониките, най-често минават през устното предание или се подчиняват на апокрифно-фантастичната поетика. Те са привлечени от книжовника-хронист само като градиво за художествената историческа картина.

3. Хрониките не могат безкритично да се използуват като градиво на историята независимо от обстоятелството, че имат дълбоки народностни корени.

4. Композиционно хрониките се отличават с отворена система, гъвкава за преустройство, способна да приема всякакви вставки от летописно или легендарно естество в зависимост от схващанията на хрониста. Крият възможности и за свързване било в началото, било и в края си с други творби от същия жанр.

5. В художественото си битие хрониката е винаги чувствителна към идейните проблеми на своята съвременност и участвува във формирането на народните възгледи по законите на „народните книги".

Българска академия на науките · Институт за литература
ПРОБЛЕМИ НА СРАВНИТЕЛНОТО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ
*София · 1978*

# Софроний Врачанский и Досифей Обрадович

## Две автобиографические повести в двух славянских литературах

*Людмила Боева*

Исторический переход от старого к новому времени, от феодализма к капиталистической формации, был дополнен и настоящим революционным сломом в области искусства и литературы. Он протекал по-разному и в иное время в различных странах. Но везде потребовал титанического напряжения сил народов и личностей. Этот период во всех литературах мира выдвинул людей, взявших на своих плечи гигантский груз — вывести свою литературу из старой, средневековой, феодально-церковной ограниченности на широкие просторы новой жизни. Они боролись за раскрепощение человеческой личности, за духовное и национальное освобождение целых народов, прокладывали новые пути в литературе и культуре, в науке и общественной жизни. Эти люди сумели сделать решающий шаг из старого в новый мир, а потом положили все силы на то, чтобы тот же шаг из средневековья в новое время сделал целый их народ. Своими руками они осуществляли крупнейший переворот в жизни своих стран, в развитии своих литератур. Тяжесть этой задачи зачастую пометила их самих. Сами в себе в своей судьбе они запечатлели трагедию борьбы нового со старым, церковного со светским, они боролись, отступали, колебались, снова и снова возвращались назад и все же прокладывали новые пути целым народам.

У всех славянских народов период национального Возрождения и эпоха Просвещения отодвинуты на несколько более позднее время, чем в остальных странах Европы. У южных славян это XVIII век. (Причем и тут развитие не идет по прямой, есть отклонения от общей линии, например, раннее Возрождение в далматинской и дубровницкой литературе и т. п.). В связи с запаздыванием эти процессы в южно-славянских литературах проходят ускоренным темпом, отличаются большими и резкими сломами, неожиданными переходами и контрастами, сдвигами, смешением, неуясненностью.

Проблемы, стоявшие перед южно-славянскими народами, были масштабнее: борьба шла не только за освобождение отдельной личности, но и за

свободу, просвещение и единение целых наций. И все процессы проходили т у несколько иначе, чем в западно-европейских культурах. На Западе переходный период от Средневековья к Новому времени растянулся на три-четыре столетия (Возрождение и Просвещение), тут занял около ста лет. Там сутью переходного периода было: „1) идейное пробуждение буржуазии, т. е. собственно Возрождение; 2) ее политическое становление, соответствующее эпохе Просвещения; 3) открытая борьба за власть в период буржуазных революций." В славянских странах эти этапы не различаются столь четко. В силу запаздавшего и ускоренного развития „они сместились во времени, как бы наложились друг на друга"[1].

Подобным образом шло в этих странах и освоение и развитие литературных методов и художественных направлений. Благодаря ускоренному развитию[2] славянских литератур, в переходный период одновременно, рядом друг с другом, а зачастую и в творчестве одного и того же писателя, в одном и том же произведении сосуществовали рядом элементы классицизма, сентиментализма, просвещенческого реализма и даже зачатков романтизма. Эклектизм, смещение во времени, сосуществование различных, часто трудно совместимых теорий и идей, характерны для переходных периодов вообще, для литератур болгарской[3] и сербской, в частности.

Эпоха славянского Просвещения дала миру крупнейшие фигуры талантливых писателей, культурных и общественных деятелей. Это целый ряд своеобразных судеб, удивительных личностей, трагических и величественных фигур. Многие начинали свою деятельность в лоне церкви. Тогда это был единственный путь к получению примерного образования, к относительно обеспеченному существованию, дающему возможность для научных занятий, для духовной жизни. Большинство из них поднимается потом до критики церкви, монашеской институции, клерикализма, а иногда и до разрыва с церковью. С полным правом, перечисляя великих деятелей Просвещения, рядом с именами Вольтера, Дидро, Лессинга, Дефо, Свифта, Дмитрия Кантемира и др. ставятся имена Ломоносова, Новикова, Яна Амоса Коменского, Нарушевича, Красицкого, Паисия Хилендарского, Софрония Врачанского, Орфелина, Раича, Досифея Обрадовича и мн. др.

Время национального Возрождения и просветительское движение в Сербии падает на несколько более ранний период, чем в близкой ей по культурному, литературному, общественно-историческому развитию Болгарии. Причем очаги борьбы за национальное освобождение и просвещение народа возникают сначала на территориях, неподвластных Турции, в пределах Австро-Венгрии. В результате политики иозефинизма сербы получили там определенную

[1] В. А. Д ь я к о в. Об „эпохе национального возрождения" в истории народов Центральной и Юго-Восточной Европы". — Советское славяноведение, № 6, 1974, с. 35.

[2] Ускоренное развитие литературы „почти не дает нам окончательных, полною созревших и развившихся видов и форм. Зато оно изобилует „видами" и явлениями переходными, в которых одна форма (стадия культуры), еще не развившись до степени своей зрелости, уже перерастает в другую". Г. Д. Г а ч е в. Ускоренное развитие литературы (На материале болгарской литературы первой половины XIX в). М., 1964, с. 14.

[3] „. . . типичным для истории болгарской литературы является одновременное существование различных художественных методов, параллельное развитие нескольких литературных школ и течений — сентиментализм, романтизм и реализм очень часто сожительствуют." П. Д и н е к о в. Начало новой болгарской литературы. — Acta Lit. Ac. Sci. Hung. t. V, 1962, c. 432.

религиозную свободу и гражданские права. Отстаивание своей народности от германизации не было все же таким тяжелым и мучительным процессом, как борьба с турецким игом в основных сербских землях и в порабощенной Болгарии. На этих более свободных землях вырос будущий сербский писатель-просветитель Досифей Обрадович, в то время как болгарский писатель и общественный деятель Софроний Врачанский с самого детства и до глубокой старости живет в стране, страждущей под турецкой властью. Оба они написали книги, знаменующие собой перелом в их национальных литературах. Но что необходимо подчеркнуть с самого начала, поскольку сербское Просвещение развивается значительно раньше, это то, что автобиография Обрадовича написана ранее, чем Софрониево житие. Первая часть книги Обрадовича вышла в свет в 1783 г., вторая в 1788, житие Софрония написано около 1805 г.,[4] а напечатано только в 1861 г. в газете „Дунайский лебедь" Г. Раковским.

Развитие Болгарии и Сербии в древнейший период и в переходную эпоху было во многом подобным, передовые деятели обеих стран одинаково ратовали за освобождение от турецкого ига, за просвещение, часто они выступали как представители обоих народов. К числу таких деятелей относятся Петр Парчевич и Партений Павлов (Павлович), написавшие первые автобиографии в болгарской и сербской литературах.

Болгарин по рождению и католический архиепископ, Петр Парчевич был человеком необыкновенной судьбы. Всю свою жизнь он посвятил борьбе против турецкого рабства, стремясь средствами дипломатии найти помощь для порабощенных славянских народов у самых могущественных католических держав Европы. Неутомимо путешествовал он то в Рим, то в Венецию, то в Австрию, то в Польшу, то в Румынию, разговаривал с папой, дожем, королями и князьями, организовывал, убеждал, просил, требовал. О своей жизни он рассказал в написанном по латыни письме к папскому нунцию в Вене Марио Альбериче (29 сентября 1673 г.). В нем он описал, как учился в Италии, упомянул о назначении епископом, своей миссии при Богдане Хмельницком, деятельности в Молдавии и пр. Везде в письме чувствуется большой ум и глубокое чувство собственного достоинства. Пишет он и о народных несчастиях вследствие турецкого нашествия, заявляет, что народ не желает уже терпеть страшное рабство и готов подняться с оружием в руках: все согласны скорее жизни лишиться и кровь свою пролить, чем без надежды терпеть и видеть зло.[5] К сожалению, его автобиографические заметки не переводились целиком на болгарский язык и не были полностью изданы, так что не сыграли своей роли в истории литературы.

Вклад в культуру обоих народов внес и болгарин Партений Павлович, крупный деятель сербской церковной иерархии. Писатель, переводчик, борец против унии, магометанства и папства, в своем просветительском стремлении он ориентировался на помощь России. Походивший по многим странам, повидавший много народов, в своих автобиографических записках он запечатлел прежде всего свой непокорный, дерзкий характер. То с юмором, то со страстью рассказывает он, как в Неаполе оскорбил самого папу, в Охриде был бит, так как осмелился звонить в церкви, превращенной в мечеть, как его во-

[4] Данная датировка убедительно обоснована Т. Н. Копреевой в статье „К вопросу о датировке „Жития Софрония Врачанского". Советское славяноведение, 1968, № 5, с. 45—49.

[5] И. Дуйчев. Архиепископ Петър Парчевич (Политическото значение на българското католичество през XVII в.). — Родина, год. I, 1939, кн. 4, с. 1—15.

дили в оковах, сажали в темницу... В заметках нет стройного сюжета, нет последовательного описания событий, много отклонений, возвращений назад, введены споры с противниками православия, рассказы о чудесах. Несмотря на необработанность и известную хаотичность, его автобиография интересна своим вниманием к судьбе отдельного человека, попыткой проанализировать его сложный внутренний мир. Характерно, наконец, и то, что этот человек, хотя и принадлежал к верхам феодальной, церковной иерархии, думает и чувствует по-новому, как человек возрожденческой эпохи. Интересны в ней и ценные исторические сведения, свидетельства очевидца о тяжелой жизни порабощенных славянских народов, страдающих под турецким игом.

Автобиографические заметки Партения Павловича тоже не оказали воздействия на развитие литературы, так как были напечатаны только в 1891 г. в открывках, а полностью лишь в 1905 г.[6]

Подлинными реформаторами и основателями жанра автобиографической повести были в болгарской и сербской литературах Софроний Врачанский и Досифей Обрадович. Оба представляют собой фигуры очень колоритные, отразившие в себе сложный, переходный век, своими книгами проложившие народу и родной литературе новые пути вперед, к свету, к разуму.

„Жизнь и приключения Дмитрия Обрадовича, нареченного в монашестве Досифеем"[7] и „Житие и страдания грешного Софрония"[8] занимают подобное место, каждый в своей литературе. Они зачинают собой новую светскую литературу, открывают период Просвещения, дают толчок к формированию новых литературно-художественных жанров. Оба более или менее интуитивно понимают значение, которое может сыграть их личный жизненный опыт, автобиография определенного человека для пользы и поучения его близких, его народа. Поскольку произведения Обрадовича были широко популярны как в Сербии, так и в Болгарии, и могли оказать воздействие на болгарскую литературу, то неоднократно вставал вопрос, повлияла ли автобиография Обрадовича на житие Софрония. Уже Боян Пенев подчеркнул, правда, что по замыслу, способу исполнения, стилю — это два совершенно различных произведения. Он же отмечал совершенно справедливо, что житие Софрония это „първа напълно оригинална новобългарска книга. Оригинална от начало до край, не само по съдържание, но и по замисъл и изпълнение."[9] Тем не менее, поиски источников, толчков, влияний для Софрония продолжались и продолжаются до сих пор. Наряду со спорами вокруг Софрония и Обрадовича[10] говорят о возможности влияния на него со стороны русского протопопа Авва-

---

[6] См. Б. Ст. Ангелов. Съвременници на Паисий, т. II. С., 1964, гл. „Партений Павлович", с. 5—59, 197—209.

[7] Цитируется по Д. Обрадовић. Дела. Београд, 1932.

[8] Все цитаты приводятся по аутентичному изданию П. Н. Орешкова. Автобиография на Софрония Врачански. С., 1914.

[9] Б. Пенев. Доситей Обрадович у нас. С., 1912; Автобиографията на Софрония Врачански. С., 1925, История на новата българска литература, т. III. С., 1933, с. 331—334 и др. Из более ранних отзывов см. точку зрения русского славяноведа К. Ф. Радченко. Досифей Обрадович и его литературная деятельность. Кіев, 1897: „Литературная деятельность современника Досифея Софрония Врачанского имеет общее с литературной деятельностью Досифея только стремление писать народным языком. Ничего общего с „Животом" Досифея не имеют и „Страдания" Софрония." (с. 253).

[10] Срв. точки зрения И. Шишманова, М. Дринова, А. Теодорова-Балан, М. Попруженко, Н. С. Державина, Ф. Вольмана, М. Арнаудова, Э. Георгиева, В. Киселкова, Д. Петкановой-Тотевой и др.

кума,[11] выдвигают кандидатуру Дмитрия Кантемира,[12] ищут подобие с греческими авторами того времени[13] и т. п.

Очень мало вероятно, что хотя бы один из этих авторов мог оказать существенное влияние на житие Софрония. Скорее всего ему не были знакомы произведения старообрядцев и житие Аввакума, более вероятно, что он не читал и произведений Обрадовича,[14] иначе они хоть в какой-то мере повлияли бы на его житие, а анализ показывает полное отсутствие такого влияния.[15] Знал Софроний и даже переводил произведения Дмитрия Кантемира, греческих авторов, но и они не оказали заметного влияния на его житие. Учителями Софрония были прежде всего простые болгарские дамаскинари, Паисий, устное народное творчество, а главное он черпал из собственного горького жизненного опыта. Его житие — произведение действительно оригинальное, совершенно самостоятельное, до сих пор пленяющее читателя своей глубокой простотой и наивной прелестью.

Оставляя в стороне вопрос о влияниях, проведем типологическое сравнение автобиографических повестей болгарского и сербского авторов, открывающих эпоху Просвещения в двух славянских литературах.

---

[11] Г. Константинов. Нова българска литература. От Паисий Хилендарски до наши дни. С., 1942, с. 104. К. Мечев. Протопоп Аввакум и Софроний Врачанский. ТОДРЛ, т. XIX, 1963, с. 358—366. В статье справедливо критикуются за бездоказательность утверждения ряда исследователей о влиянии Обрадовича на Софрония и дается библиография вопроса, но и утверждение автора о влиянии Аввакума на Софрония остается также недоказанным.

[12] Т. Н. Копреева. Неизвестный литературный источник Жития Софрония Врачанского. — ТОДРЛ, т. XXIII, 1968, с. 261—275.

[13] J. Dorovský. K slovansko-řeckým literárním vztahům na počátku 19. století. Slavia, r. XLII (1973). Praha, sešit 2, p. 165.

[14] Возможность их личного знакомства предполагает И. Конев, указывая, что они были в одно и тоже время в Румынии (две поездки Обрадовича: 1806—1807 и 1810—1811 гг., в это время Софроний уже постоянно живет в Румынии). И. Конев. Литературни взаимоотношения и литературен процес (Българската възрожденска литература във взаимоотношенията си с балканските литератури). С., 1974, с. 139. Но поскольку рукопись жития Софрония относится к 1805 г. и житие не могло быть написано позже этой даты, то факт возможной встречи Досифея и Софрония не мог повлиять на само произведение. Гипотезу о встрече Софрония и Досифея выдвигал и В. Киселков, который указывал, что в 1806 и в 1810 гг. Обрадович посетил Бухарест для встречи с русским консулом и командованием русской армией, тогда „Софроний се е срещнал с него", пишет он. („Софроний Врачански". С., 1963, с.95). Ср. также М. Живковића. Доситеј Обрадовић у контексту српско-румунских односа. Критерион, Букурешт, 1972.

[15] Для автобиографии Обрадовича тоже неоднократно предлагались различные варианты возможных образцов, источников, параллелей. Правда, здесь это, может быть, несколько более оправдано, так как Обрадович ставил перед собой цель не только рассказывать о себе, но и пересказывать все, что знает, для поучения и на пользу народу. Источники и импульсы отыскиваются прежде всего в немецкой литературе, например, в автобиографиях самоука Штиллинга, философов Вольфа, Сулцера и Федера и др. См., например, предисловие Ж. Поповича к книге „Живот и прикључења Димитрија Обрадовића", I, Београд, 1893, с. VII, или К. Ф. Радченко. Досифей Обрадович и его литературная деятельность, с. 104 и под.

Но так же, как в случае с Софронием, многие сербские источники решительно подчеркивают и оригинальность книги Обрадовича: „На сербском языке до тех пор не было ничего, написанного так естественно, так оригинально. Новым было в этой книге все: и язык, и слова, и облик, и естественный тон, и рационалистические современные мысли, и открытый показ, и критика существовавших до тех пор обычаев в народной жизни, новым был и дерзкий совет вывести народную жизнь из этого тупика на открытый современный европейский путь" (С. Новаковић. Д. Обрадовић и српска култура. — Споменица Доситеја Обрадовића Београд, 1911, с. 34).

Произведение Досифея Обрадовича „Жизнь и приключения Дмитрия Обрадовича, нареченного в монашестве Досифеем“ по жанру представляет собой просветительскую дидактическую повесть. Автор задумывает описать свою жизнь для того, чтобы на своем примере, на своих ошибках и достижениях поучить читающую публику, дать воспитательные уроки своему народу, пропагандировать идеи просвещения, ибо только просвещенный народ способен добиться свободы.

Внимание Обрадовича в его книге сосредоточено главным образом на раскрытии дорогих его сердцу просветительских идей: добро, разум, учение, наука, книги — главное в его жизни. Настоящий гимн науке рождается под его пером: „. . . наука, божий дар, небесный свет, наука и книги премудрых и просвещенных людей, ученых людей, истинных благодетелей человеческого рода дали мне возможность пройти и достигнуть самых потаенных извилин сердца моего; просветили меня и дали мне больше знаний, чем мог бы я добыть за тысячу лет жизни на земле“. (15) Как и у западно-европейских просветителей, которые были его учителями, у Обрадовича главное — воспитательные уроки, философские рассуждения, а не обрисовка характеров, раскрытие людских судеб. Художественные образы имеют второстепенные функции в его повествовании, даже главный герой, который раскрыт глубже и шире всего, нужен, чтобы показать и доказать философские тезисы автора.

Произведение Софрония Врачанского „Житие и страдания грешного Софрония“ тоже относится к просветительской литературе. И тут в центре главный герой, вокруг него и с ним движется повествование. Но задумано оно с иной целью — это исповедь автора, рассказ о его страстотерпной жизни, полной мучений и страданий, сделанный для того, чтобы оправдаться в грехе, объяснить свой уход от паствы, от своих обязанностей, бегство из стонущей под турецким ярмом Болгарии в более свободную Румынию. Пусть это написано для себя и потомков, или, как предполагал Н. С. Державин, в роли оправдательной записки для архиепископа Досифея Филитиса,[16] или просто „за прочит от българите“, как писал В. Киселков,[17] все равно, цель записок — рассказать о своей жизни и оправдать свой грех, отсюда все построение автобиографии: центрирование повествования вокруг главного героя, выделение на первое место его мук и страданий. В результате под пером Софрония рождается историко-психологическое повествование: анализ душевного мира героя и история его народа, типичным представителем которого он является.

Как отличаются задачи, которые ставят оба писателя перед собой в своих автобиографиях, точно так же различается и использованная ими художественная форма. Разница основных целей определяет и отличия в компоновке как всей автобиографии, так и образа главного героя.

Композиция образа главного героя Софрония в большой мере припоминает еще трафареты житийных произведений. Это кумулятивный сюжет, состоящий из цепи отдельных эпизодов, событий его жизни: детство, родители, обучение, традиционный уход из дома, многочисленные страдания. У Досифея более ясны трафареты просветительских воспитательных романов. Шаблон предписывал тут ту же прямую линию от детства к зрелости главного героя, но обильно сдобренную рационалистическими тезами, философскими рассуждениями, поучительными диспутами и дополненную вставными эпизо-

[16] Н. С. Державин. Сборник статей и исследований в области славянской филологии. М.—Л., 1941, с. 152.

[17] В. Киселков. Софроний Врачански. Живот и творчество. С., 1963, с. 211.

дами, разъясняющими и популяризирующими отдельные тезисы, случаями из жизни, баснями, забавными анекдотическими рассказами и под. Но и та и эта композиционные формы включают в себя подчас совершенно различное содержание. У Софрония с самого начала житийные трафареты нарушаются реалистическим описанием подлинной жизни. Живые черты есть уже в образах родителей героя: рано умерший от чумы отец, злая мачеха, которая заботилась только о своем ребенке, а пасынка отталкивала. Моменты влияния житийных трафаретов можно обнаружить и в повести Обрадовича. Это прежде всего в образах идеализированно обрисованных родителей. Именно здесь сближаются церковно-житийные трафареты с элементами сентиментального метода, с сентиментальной идеализацией: благочестивые, добродетельные родители, умиляющие слезно-ласковые воспоминания о матери, рано умершей сестренке... Отец — человек настолько добрый и добродетельный, что люди вспоминают его как образец, и маленький сын растёт с желанием всегда и во всем походить на него. Следует затем обязательное философское обобщение — один из воспитательных уроков: всякий родитель должен служить добрым примером своим детям. Уже здесь заметен характерный эклектизм в писательской манере Обрадовича: просветительское, рационалистическое в сочетании с сентиментально-идеалистическим, с влиянием старой церковной литературы и с элементами реалистического изображения, которых будет в дальнейшем все больше и больше. Таким способом строит Досифей все основные эпизоды рассказа, повествует о событии, дает комментарий к нему и делает из него философский или сугубо практический воспитательный вывод.

Житийная схема у Обрадовича иногда и словно пародирована, иронизирована. Эпизоды его страстного увлечения религиозной романтикой имеют иронический и даже сатирический комментарий. Есть даже моменты литературной критики: „смешнее и безумнее басен не могли выдумать глупые и суеверные египетские дервиши, а тогда я проливал над ними горькие слезы (61), „Отворяйте глаза народу, просвещайте его! Не питайте его такими баснями, откройте ему истину", призывает он.

Юный Обрадович пытается построить свою жизнь по житийным образцам. Зрелый Досифей, вспоминая об этом, обращается к злой иронии, сарказму. Присутствие иронии, насмешливого авторского отношения к своим прежним сентиментальным охам и вздохам, к детским увлечениям как бы отрывает произведение Обрадовича от сентиментализма и приближает его к реалистическому способу изображения.

Часто главный герой раскрывается как бы в двух планах, двух временных аспектах, что делает образ гораздо объемнее, живее. Сначала идет описание поступков, мыслей и дум героя в прошлом с точки зрения юноши, о котором рассказывается, потом поведение юноши комментирует рассказчик, то есть он сам, но много лет спустя, с точки зрения настоящего, из времени рассказа, из современности. Обычно это двойное авторское время, эти два пласта: прошлое и настоящее имеют и отличную тональность: прошлое дано через призму восприятия мечтательного, увлекающегося ребенка, юноши — пафосно, наивно, сентиментально, а потом то же самое комментируется в настоящем времени авторского рассказа взрослым человеком — философом, рационалистом; здесь тон становится ироническим, насмешливым, но и полным сочувствия к ошибкам и восторгам юности, призывающим поучиться на них, использовать их на пользу воспитания молодежи. Так, в двух временных пластах, с двух сторон показано его желание пойти в пустынники, его ужас

перед женитьбой, его отношение к уговорам родных и добряка игумена и пр. Причем, для выражения иронии чаще всего избирается серия риторических оборотов, нанизанных друг на друга. Уже их количество и нарастание подчеркивает основную мысль. Например: „Кого женить? Меня? Сохрани боже! Пусть лучше сто раз меня какая-нибудь свирепая львица или медведица своими когтями на куски разорвет, чем лучшая сербская дивчина в свои невинные девичьи объятия заключит! Чтобы я себя унизил и другим грешным людям уподобил? Ни за что и никогда! Я буду свою девственность хранить! Ангелам хочу быть подобен! Вот, братья-люди, какой я вам светец был тогда!" и т. п. (30)

У Софрония категория художественного времени тоже интересным способом использована в повествовании. У него контрастируют авторское время и время историческое; образ главного героя, его психология раскрыты через индивидуальное авторское время, а как типичный представитель своего народа, своей эпохи он дан с помощью объективного незамкнутого исторического времени. У него тоже есть перенос повествования из прошлого в настоящее, во время рассказчика, временная перспектива, но нет данного в настоящем времени иронического комментария к поступкам героя, нет прагматических выводов, воспитательных поучений, сделанных на основе разбора достоинств и недостатков героя. Зато есть первые шаги к изображению общего через единичное, индивидуального в типичном. Софронию удалось показать человека и его народ, судьбы человеческие и судьбы народные, говоря словами Пушкина.

Оттенок иронии, особенно по отношению к себе самому, тоже часто встречается в его повествовании, Он появляется прежде всего в самые страшные моменты его жизни, где Софроний, с улыбкой вспоминая о пережитых потрясениях, именно иронией снимает ощущение безысходности, трагизма. Вот, например, эпизод встречи со „страшным пашой": „А ний наченахме да бягаме кой куде види. А аз побегнах камто пашова конак близу, а не смислих, како пашата седи горе на киошка, хоче да мя види" (51). Все разбегаются, как зайцы, а паша хотел в этот раз всего навсего спросить про дорогу. Горе и радость, страх и надежда, слезы и смех идут у него рука об руку, как и в реальной жизни. Реалистическая смена тона характерна и для Обрадовича, он тоже то грустен, то весел, то ироничен и шутлив, то рационалистически трезв, то улыбается, то негодует, то живописует яркими красками, кратко и выразительно, то пускается в длительные рассуждения.

Контраст иронического и трагического изображений у Софрония не выявлен через противопоставление современности и прошедшего, двух пластов художественного времени. Наоборот, разница во временных пластах использована иным способом: рассказ о прошлом зачастую переносится в живое настоящее, в авторское время рассказа, чтобы таким образом оживить прошлое, заставить активно сопереживать с ним и своего читателя или слушателя. У Софрония и Обрадовича есть интересное отличие в оттенках комического: Обрадович более склонен к добродушному юмору, лишь изредко поднимаясь до сатиры (при монастырской, монашеской тематике), у Софрония больше трагического восприятия жизни и связанной с ним горькой иронии.

Образы обоих героев во многом похожи друг на друга как личности, люди одной переходной эпохи, просвещенцы, философы, принадлежащие к самым передовым, интеллигентнейшим слоям народа своего времени. Оба характера нарисованы в развитии, в обоих намечен характерный перелом,

переход, судьбоносное решение уйти от церковных обязанностей, старого привычного образа жизни и начать новую жизнь, служа просвещению, образованию, освобождению своего народа. У Досифея это уход из монастыря, правда еще в ранней юности, у Софрония — решение покинуть Болгарию, писать и издавать книги для народа, принятое на пороге глубокой старости. Кроме общего сходства, есть в образах, конечно, и интересные отличия, обусловленные как разницей в историческом положении Болгарии и Сербии, особенно ее австрийской части, так и личными особенностями характеров двух разных индивидуальностей, но, главное, они отличаются по способу изображения, композиции, стилю, языку, художественным изобразительным средствам и пр. и пр.

В автобиографии Обрадовича, как полагается в воспитательном романе, выделяется как раз становление характера героя, его воспитание и духовный рост, его путь от религии к науке, от невежества к знанию. Досифей начинает с крайнего религиозного фанатизма, охватившего его еще ребенком и тем более сильного, как всякое искреннее и свежее детское впечатление и увлечение. Незрелым юношей, скорее ребенком, решает он стать святым подвижником: монахом или пустынником, 12-летним в первый раз бежит из дома в монастырь, а когда его возвращают и отдают учиться ремеслу, бежит снова, в этот раз успешно, в Хопский монастырь, где примерно 15-16 лет постригается. Он ведет жизнь аскета, голодает, истязает свое тело и, полный слепой веры, отвергает всякое сомнение. Трудно поверить, пишет Обрадович, как я провел пост перед постригом: три дня ничего не ел, прятался от людей на чердаке и бил челом о землю, пока голова не начинала кружиться, едва держался на ногах от голода. Пробовал он по примеру святых выдержать длительную голодовку. В житиях писалось, что святые голодали по семь и даже по сорок дней. Но у него уже после трех дней голода колени начинали дрожать, болело все внутри и наступали обмороки. Добрый игумен силой принуждал его есть. В окрестностях среди крестьян о молодом монахе пошли всякие слухи, его начали считать святым, способным одним прикосновением исцелять болезни. Но сколь фанатически предан он церкви в начале, как свято он верует, столь решителен у него и перелом, отказ от всего старого. Не прошло и двух лет после пострига, как он бежит из монастыря в широкий мир за учением, наукой, разумом и светом. Уход из монастыря (конец I части книги и начало второй) — это и символический шаг из тьмы к свету, как замечают сербские литературоведы.[18]

Формирование характера героя, его детство, юность, учеба, мечты, ошибки и их последствия, все это составляет первую, более интересную часть произведения. Вторая часть, написанная в форме писем, традиционном как для просветительских, так и для сентиментальных романов XVIII века эпистолярном жанре, говорит собственно об исполнении желаний героя, его учебе и путешествиях.

Герой Софрония тоже обрисован в процессе роста и изменения его характера. Притом характер его раскрыт во всей сложности, с душевными противоречиями и конфликтами.

С самого начала герой Софрония добр, незлоблив, открыт целым сердцем к людям, хочет работать для их пользы и работает с душой, апостольской добротой и кротостью (тут и соответствие житийному трафарету). „Тол-

[18] С. Новаковић. Доситеј Обрадовић и српска култура, с. 5—37.

кова послужих аз на все селские работы“ (56), — вспоминает он и добавляет с укоризной: „Колико крати излазих на везирскиа диван зарад селская помощ. Двадесят години учих децата им книжное учение на всякая неделя и на всякии празник сказувах поучение. И толкова труд що подях, и толкова добро, що им сторих, и телесно и душевно, а най-после мя предадоха на бостанджи-баши да мя убий.“ (56). Но это совсем не типичное для средневекового жития себя-отрицание, трафаретная скромность, приниженность. Софроний отмечает у себя и совершенно противоположые черты в соответствии с реальной действительностью: юношескую непокорность: „И от безумная младость моя не хочах да им ся покорявам. . . “ (50), легкую ранимость, обидчивость: „Спроти това и мене дотегна.“ (56) и пр. Жизнь постоянно оборачивается к нему темной стороной, слишком трудна и мучительна она в порабощенной стране, слишком много испытаний легло на плечи его народа.

Характер героя не строится по одной линии, оттенки его поведения богаче, жизнь его заставляет быть то добрым, то злым, то доверчивым, то предельно осторожным. И все же превалирует в нем человечность, ощущение своего человеческого достоинства, гордость, уважение к себе и к другим. Он может поверить негодному человеку, и это стоит ему трех лет заточения в Видине. Он лишен черт показного героизма и легко оступается, а потом горько раскаивается в содеянном (эпизод с его деятельностью в качестве „епитропа“), случается ему и нарушать божьи приказания, обманывать, чтобы спастись: „И аз що да сторя?“ — только и замечает он. („Питат мя: „Що си ти за человек? да реку: владика есм, не дава ми рука. Ами рекох: доктор есм. . . “ (66). Ему приходится смиряться: унижать себя, дрожать от смертного страха. Но тем не менее он последователен в выполнении своего пастырского долга, в служении своему народу. Он удивительно человечен; будучи сам слаб и грешен, от глубоко понимает и слабости других людей, сложность человеческой натуры и умеет глубоко, хотя зачастую всего двумя-тремя чертами, обрисовать человека.

И Обрадович показывает характер своего героя объемным, сложным, не боясь наделить его человеческими слабостями, недостатками. Он подчеркивает свою незлобливость, кротость, умение быстро сходиться с людьми, ум, хорошую память, но тут же отмечает и отрицательные черточки хвастливой гордости своей ученостью, своими познаниями. Иронически весело изображает он и свою робость, боязливость, которая мешала ему самому тронуться в путь, свой крайний страх перед физическими наказаниями и т. п. Конечно, тут же сразу делается и воспитательный вывод о вреде физических наказаний: „Страшное и сильное лекарство от непослушания! Не советую родителям и старшим употреблять его, разве что в крайней нужде. . . “ (33). Софроний постоянно переживает страх, с удивительной откровенностью описывает его, входя в леденящие сердце физиологические подробности: как заболел от страха, как в тюрьме у него попадали все волосы, как после всего пережитого с петлей на шее наступила реакция и он весь затрясся и не мог успокоиться, пока не выпил три-четыри чаши „лютой ракии“ и мн. др. И всё-таки под дулом пушки, на требование немедленно обратиться в чужую веру от отвечает мудрыми словами толерантности: „А, ефенди, хич вяра сас пушка бива ли?“ и фанатик останавливается и задумывается: „И он на много час держеше пушката насрещо мене и мисляше“ (59).

С самого начала первой части своей книги Обрадович стремится философски обосновать все душевные движения, поступки своего героя, выяснить причины

и следствия каждого явления. Решение героя пойти в монастырь психологически верно и реалистически точно объясняется его ранним сиротством: будь живы его родители, он никогда бы не ушел из дома. Свою роль сыграло и слишком увлеченное, бесконтрольное чтение житийной литературы, впечатлительность ребенка, увлекшегося церковной героикой и, наконец, полнейшее отсутствие жизненного опыта, каких-либо конкретых знаний о церкви, монастырях, пустынниках и т. п. Каждый эпизод служит основанием для серии воспитательных выводов: как надо растить юношей и девушек, как их обучать, как правильно читать, в каком возрасте можно принять постриг, постригаться ли вообще и пр. и пр.

Также психологически верно и глубоко обосновываются сомнения, волнения и колебания героя при постриге. У него нет абсолютной решимости трафаретного святого. Автор рисует переживания живого человека, который, несмотря на крайний фанатизм и заслепленность, не может не пожалеть о прежней жизни, вспомнить о детстве, матери, милом родном крае. Столь же глубоко обусловливается и его последующее категорическое решение бежать из монастыря.

О заблуждениях своей ранней юности Досифей говорит особенно подробно. Убежденный противник монашества, он употребляет все средства, чтобы развенчать свое былое увлечение и, рассказав о своей трагической ошибке, предостеречь других. Он умеет соединить тут трагический аспект с иронической подачей, юношеский пафос и восторженность с трезвостью рационалистического анализа. Он использует все доступные ему художественные средства, описывает, рассуждает, вставляет обширные диалоги, философские рассуждения епископа о целибате, о возникновении монашества и его значении и пр., обращается к эпистолярному жанру и т. д.

Центральный образ неопытного юноши, мечтающего о подвижничестве, он окружает образами более трезво мыслящего и до наивности откровенного епископа, умного, хотя и неискушенного в науках игумена, описывает целый ряд монахов, церковников, крестьян, ремесленников. Все они по-своему отзываются о монашестве, каждый образ дополняет какой-то чертой общую картину и все заключают философские рассуждения, воспитательные выводы.

С просветительской ясностью, как настоящий философ-аналитик, прослеживающий причинно-следственную обусловленность явления, исследует Обрадович рождение в душе героя той страсти, которая будет играть решающую роль во всей его жизни — страсти к учению, к познанию. Собственно вся книга — это годы учения и странствий героя. Он действительно учится и учит всю свою жизнь, притом с восторгом, радостью, полной себяотдачей. Он овладевает новыми и новыми языками: греческим, латинским, немецким, итальянским, английским (румынский знает с детства как сербский), он мечтает об учении с такой страстью, с какой юноша грезит о свидании с любимой. Он изучает новые и новые науки: логику, метафизику, философию, эстетику, натуральную теологию, физику и пр. и пр. Как Ломоносов, одержимый жаждой знаний, великовозрастным недорослем садится за одну парту с малышами, так и Обрадович в сорок лет сбрасывает рясу и с седой бородой садится на одну университетскую скамью с незрелыми юношами. Учится вместе с молодежью, пытается ласково и душевно понять ее, все объяснить себе и другим, и все, чему научится, все, что узнает, он передает дальше, излагает в своих книгах, печатает, употребляет на пользу для просвещения своего народа.

Родившись в венгерской части Сербии, не испытавшей всей тяжести турецкого владычества, он паломником обходит всю ее свободную территорию, особенно подолгу живет в самой ее культурной и развитой части — Далмации, потом так же без претензий и почти без средств посещает Грецию, Малую Азию, обходит всю образованную Европу, учится в Италии, Германии, Англии, посещает и Россию . . . Вторая часть, написанная в эпистолярной форме, дает точные даты, когда и откуда пишутся письма. Так составляется карта его странствий: что ни месяц — новый город, а иногда и новая страна. Одно письмо написано в Лифляндии, следующее отослано из Риги, потом идут Курляндия, Кенигсберг, Берлин, Лейпциг, Витемберг и т. д. и т. п.

Человек, который много видел, много знал, Обрадович сумел понять и принять прогрессивные идеи своего времени. Типичный человек XVIII века, по оценке Скерлича,[19] в повествовании о своей жизни он популяризирует для своего народа все любимые идеи и положения философов своего времени: духовное освобождение народа через просвещение, обучение, науку, школы, ратует за просвещенный абсолютизм, рационализм, проповедует идеи пользы и добра, защищает всему народу понятный язык, передовые воспитательные методы, стоит за церковные реформы в духе разумности и пр. Обрадович познакомился с просвещением главным образом через немецкие источники. А немецкие просветители были более философы, чем политики. Их основные усилия направлялись на литературу, эстетику, науку. Поэтому и Досифей в своих записках нигде не касается политики, не вспоминает самых великих писателей своей эпохи, не замечает ни Вольтера, ни Наполеона, ни даже Великой Французской революции, ни волнений антитурецких и антифеодальных в самой Сербии, но зато одним из первых горячо защищает общеславянские идеи, ратует за освобождение славянских народов — и болгар, и сербов и др., томящихся под турецким ярмом, первым отстаивает идею кровной близости всех югославянских народов, разделенных в его время и верой, и государственными границами, выше всего ставя близость по крови и по языку. „Закон и вера могут перемениться — пишет он в своем программном письме к Харалампию — а род и язык никогда“ (5). Начав с крайнего религиозного фанатизма, от приходит к полной толерантности, веротерпимости, проявляя ее не только по отношению к магометанству, но и к унии, протестанству и католичеству. Зато горячо воюет он с монашеством. Солидаризуясь с иозефинизмом прежде всего в вопросах религиозных реформ, он призывает закрыть монастыри, а на их месте открыть школы, заполнив бывшие мрачные кельи бедными учениками. Одинаково отрицательно, насмешливо рисует он и свои юные страхи перед униатами (88), и глупого и ревностного фанатика-турка, готового слепо верить своим дервишам, и здоровых лентяев-монахов, не желающих трудиться и попрошайничающих на большой дороге (44).

И житие Софрония Врачанского, как и другие его произведения, также отражает передовые, просвещенские идеи. И он стоит за веротерпимость, выступает против монастырей и монахов, против фанатизма и суеверия. Конечно, мировоззрение Обрадовича глубже, он видит, что многолетняя борьба за православную веру, отстаивание ее от гонений, привели и ко многим извращениям, остракизму, нетерпимости и потому говорит, что важнее не то, к западной или восточной церкви ты принадлежишь, а добрый ли ты человек (85). Софроний живет в других условиях, в стране, стонущей под игом

[19] Ј. Скерлић. Историја нове српске књижевности“, изд. 3, Београд, 1953, с. 79.

турок-магометан, поэтому для него православная вера во многом и символ его народности, опора против угнетения и под. Тем не менее и он удивительно толерантен, не делает разницы между бедным турком и христианином. В трудную минуту он прячется и у тех, и у других. Даже под угрозой немедленно й смерти твердит, что нельзя обращать в свою веру насилием и т. п. Для перевода́ и обработки он избирает книгу одного из самых передовых деятелей своей эпохи, ученого-энциклопедиста, просветителя Дмитрия Кантемира „Систима, или Состояние мухамеданския религии". Вместе с другими произведениями, переведенными из греческих источников, она входит в состав его книги „Исповедание православния вери християнския и обичаи и закони еврейския и мохамеданския религии и состояние". Характерно, что эта книга находится в одном рукописном сборнике с житием, причем связана с ним даже нумерацией страниц, сделанной рукой автора.[20] Видимо, эти произведения писались в одно время и были связаны общностью идейно-мировоззренческих, философских взглядов.

Софроний, так же как и Обрадович, активно и убежденно работает на пользу своего народа, заботится о его просвещении, создает для него книги, пишет, печатает, борется за национальное и духовное освобождение народа, за распространение науки. „Затова ся трудя и аз сеги денем и нощем да испиша няколко книги по нашему болгарскому язику... а тие да прочетут писание мое и да уползует ся..." (74) пишет он в конце своего жития. И он рационалист и просветитель, но программа его не могла быть столь обширной и глубоко разработанной, как у познакомившегося с европейской научной мыслью Обрадовича. И жизнь Софрония, напоминающая судьбу сербского просветителя, была во многом тяжелее, трагичнее, безысходнее. Софроний принадлежал к высокой церковной иерархии, но он не был аскетом, фанатиком, никогда не мечтал о подвижничестве и монашеском отречении.[21] Он был женат и стал главой большого семейства: с детьми и внуками от кровно связан, любит их, переживает дела, неуспехи в торговле и раннюю смерть сына, заботится о внуках, помещает их в одно из лучших учебных заведений того времени — в училище св. Саввы в Бухаресте; желание быть „при децата" (73) — одна из причин ухода его в Бухарест. Мирские заботы о семье, деньгах, торговых интересах, о жилище, о своем „занаяте" в начале жития и пр. не только не чужды ему, но занимают в житии важное место. Собственно почти случайно, без особого призвания становится он и священником. Вынужденный платить чужие долги, измученный нуждой, он решает оставить дом: „да поиду долу по селата да работя" (48), но „някои первеишии чорбаджии", как он пишет, уговаривают его стать священником. За большую взятку, с трудом, при наличии другого конкурента вступает Софроний в духовное звание и начинает трудную жизнь православного пастыря в занятой турками Болгарии. Не переживая слепого увлечения религиозными постулатами, без фанатизма, верит он в своего бога, но решительно ставит науку и просвещение выше церкви, так же как Обрадович, осуждает монахов и призывает давать деньги не им, а на школы, книги, учение. Софроний ведет трудную жизнь, полную страданий, мук, страшных опасностей. Он тоже обходит всю страну, но это не странствия пу-

[20] Т. Н. Копреева. Неизвестный литературный источник..., с. 261—275.

[21] Он только „към залеза на своя живот се замонашил, за да стане врачански епископ", пишет В. Киселков (Софроний Врачанский, с. 37). Софроний даже ни словом не вспоминает об этом событии в житии, хотя подробно описывает, когда и как стал священником и епископом.

тешественника, желающего видеть новые города, изучить новые языки и науки, это отчаянные поиски мирного убежища, попытки спастись то от разбойников, то от всевластных турецких пашей, то от неминуемой смерти.

Софроний — человек возрожденческой эпохи и в том, что он любит жизнь со всеми ее простыми радостями, он не стремится стать мучеником во имя веры. Но в то же время он так глубоко осознает свой долг пастыря перед народом, что сознательно готов жертвовать собой „на ползу роду своему". У Досифея идея жертвенности проходит сложной коллизией. Растет герой, развивается его характер, его знание жизни, опытность, и он переходит от религиозного фанатизма, желания прославиться как святой, пустынник, мученик, аскет и чудотворец к сознательному служению своему народу, его пользе, делу его освобождения. Оба они близки к простому народу по рождению и по демократическому образу мыслей. Досифей пишет, что цель его „божественный огонь к учению и к добродетели возжигать и свет разума до самых простых селян и до пастушеских хижин расширять" (6). И Софроний, описывая свои страдания, всегда с благодарностью вспоминает помогавших ему простых людей, слушавших его проповеди и считавших его за философа крестьян.

Досифей — прирожденный учитель. Все, чему он учится, учит он других. И ученики его любят и ценят. „Все мои ученики, если бы могли, на руках бы меня носили" — замечает он (160). Один его ученик-болгарин плачет, когда должен расстаться со своим учителем. О времени своего учительствования в Далмации от вспоминает с особенной теплотой: „три милых года, которые всегда с наслаждением вспоминаю" (93). И у Софрония единственно спокойные и радостные годы — это время, когда он после возвращения с Афона учил детей „на книжовное учение и добре преминувах" (51). Но, если Досифей прежде всего учитель, то Софроний прирожденный проповедник, он мастер живого слова.[22] И желание писать книги для народа рождается у него, когда „не би возможно мене да сказувам им сас уста моя" (74), и манера писания у него настолько живая, что зачастую само житие кажется скорее рассказанным, чем написанным (заметил это еще Б. Пенев).[23] Крестьяне любят его проповеди: „радваха ми ся християни много" (56), вспоминает он.

О любви к нему простого народа говорит и факт, приведенный в воспоминаниях Василя Крыстенякова, переданных П. Р. Славейковым. Последний сообщает, что после ухода Софрония в Румынию за ним приходила делегация врачан с просьбой вернуться к ним: „. . . и подир войната врачане, като разбрали, че владиката им е в Букурещ, проводили делегация до него да го молят, ако е възможно, да се върне във Враца пак на седалището си. . . "[24]

Софроний не имел возможности получить широкое европейское образование, как Обрадович, но это, несомненно, один из образованнейших людей своего времени. Он сам указывает, что получил основное образование на греческом языке, так как в Болгарии тогда не было философского учения на славянских языках. Его переводы и составленные им сборники показывают глу-

---

[22] „Изглежда, че той станал доброволен и постоянен сказчик при местната църква. Може би между котленските свещеници през шестдесетте и седемдесетте години на XVIII в. не е имало друг, който да е притежавал сладкодумството, убедителността и ораторския дар на младия и ревностен свещеник Стойко". (В. Киселков. Софроний Врачански, с. 43).

[23] Б. Пенев. История на новата българска литература, т. III, с. 326.

[24] С. Баева. Софроний Богориди — епископ Врачански и неговите наследници. Биографични бележки от Петко Р. Славейков. — Изв. на държ. архиви, кн. 15, С., 1968, с. 183.

бокие познания в области греческих и русских источников.[25] Он явно изучал и философию, и теологию, и светские книги исторического и юридического характера. Он много читал и писал и когда жил в Болгарии, и особенно потом в Румынии. Делегация врачан застала его за работой: „сварили го пишел нещо. . . " и Славейков добавляет, что его вообще никогда не видели праздным, „все четял и пишел — това му била работата. Освен редовните проповеди в черква през празничните дни той събирал при себе си поприближените, та им четял от ръкописна някаква книга за българските царе и светии". Славейков предполагает, что это могла быть переписанная им самим книга Паисия.[26] Видимо, и в Болгарии и особенно в Румынии Софроний был и организатором, и главой культурного кружка, с помощью которого осуществлял свою просветительскую, книгоиздательскую деятельность.

Издание книг, служение народу пером и книгами — подлинное призвание для обоих писателей. Для Софрония это и искупление греха, и истинная цель всей жизни. В старости Софроний словно молодеет, создавая в Румынии главные свои произведения и достигая подлинных вершин. В просветительской деятельности, создании и издании своих книг полностью проявляется талант Обрадовича, оставившего своим творчеством столь глубокий след в сербской литературе, как ни один другой писатель.[27]

Если в автобиографиях Софрония и Досифея есть отличия и сходства, то завершается их жизненный путь различно. Конфликт старого и нового, столь сильно выразившийся в уходе Досифея из монастыря, в разрыве с религиозным фанатизмом, находит счастливое разрешение. Обрадович не только начинает книгоиздательскую деятельность, он доживает до освобождения Сербии, становится министром Просвещения, основывает в Белграде школы, развертывает широкую общественную просветительскую деятельность, приветствует русские освободительные войска. Софроний не доживает до освобождения Болгарии, не испытывает счастья свободно работать среди свободного народа, но, как и Досифей, он понимает значение прихода русских войск и приветствует будущих освободителей. Но это уже за пределами написанных нашими авторами биографий.

Сюжет логически завершает осуществление главной цели героя. У Софрония это искупление греха через переход к просветительской, писательской деятельности для народа. У Досифея — начало работы по изданию своих книг, хлопоты с типографией, материальными средствами, осуществление долголетней мечты дать духовную пищу своему народу на самом высоком европейском уровне.

Нужно отметить и то, что, если Обрадович вполне сознательно строит композицию своей книги, употребляет те или иные приемы, и даже поясняет, что вводит, например, веселые эпизоды для того, чтобы развеселить читателя, который потом и серьезные и трудные пассажи будет воспринимать легче и т. п., то Софроний пишет во многом интуитивно, как древний летописец. Он

[25] Трудно поэтому согласиться с замечанием Д. Петкановой-Тотевой, что у Софрония отсутствуют „дидактизъм и интелектуализъм в автобиографията" из-за „сравнително ниското образование на писателя" . . . (Хилядолетна литература. С., 1974, с. 280). Ср. с противоположным мнением Б. Ангелова, который показывет, как, например, при использовании в подкрепление своих мыслей мнений других авторов, раскрывается „твърде голямата начетеност на Софрония" . . . (Софроний Врачански. Материали за живота и творчеството му. — Изв. Инст. за бълг. лит., кн. VII, 1958, с. 310) и др.

[26] С. Баева. Софроний Богориди. . . , с. 182.

[27] М. Павловић. Доситеј Обрадовић. Дела. 1932, с. VII.

отражает в своем повествовании и мелкие, и крупные события, без разбора, или почти без разбора (великие исторические переломы, войны и цены на овес и под.), но все это складывается у него в великолепную историческую фреску, мозаику, отдельные элементы которой группируются вокруг центральной фигуры — образа автора.

В связи с этим и композиция каждого эпизода у Софрония значительно проще. Перечисляются действия героя, действия окружающих его людей, опасности вокруг него, муки, которые он переживает, а затем очень коротко, чаще всего через риторическое восклицание, дается комментарий автора: сочувствие герою,его беспомощность,ужас,страх или радость:„И аз що да сторя?"или „Ами аз тогива где не бегах!" (64) или „Ами сас каков труд и страх пострадах, докля са добия веднош до Враца! Каковий ли гори и холми и доли не обиколихме!" (65) или знаменитое „Нека буде!" и мн. др. Иногда такое восклицание дано в середине, а то и в начале описания событий, часто вообще всякий комментарий отсутствует, события перечисляются одно за другим, нанизываясь как звенья одной цепи, передаваясь способом непретенциозного простого перечисления.

Решительно отсутствуют у Софрония развернутые лирические и философские отступления, риторические, бесконечно длинные рассуждения, столь свойственные стилю Досифея. У Обрадовича именно в них суть его метода, главные мысли автора. Отсутствие риторики у Софрония не говорит о его меньшей учености, близости к фольклорной форме изложения и пр., оно связано с художественной целью, поставленной им перед собой в житии: рассказать о своих страданиях, оправдаться в своем грехе. Поэтому именно на его поступках, несчастиях и муках сосредоточено внимание, все остальное опускается. В этом причина того, что отсутствует даже упоминание о возможной встрече с Паисием Хилендарским, о том,как Софроний два раза переписывал его историю, вообще обо всей его литературной работе над книгами, сборниками, переводами и пр. Автобиография компонуется выборочно, в точном соответствии с ее главной художественной задачей. Философские, рационалистические рассуждения встречаются в других произведениях Софрония, используются им в его переводах, причем зачастую оригинальный текст расширяется им в нужных ему моментах за счет болгарских реалий. Особенно излюблены им филологические примечания, разъяснения на полях или в тексте трудных слов, устаревших выражений и пр.[28]

Обоих героев в их автобиографиях окружает подробно, красочно описанный людской фон. Но, если жизнь героев, их мысли и поступки, их учеба, их положение и пр. во многом близки друг другу (оба сироты, обоих берут на воспитание ближайшие родственники, оба из небогатой торгово-ремесленной среды, знают бедность и постоянно на страницах автобиографии подсчитывают расходы и доходы — Софроний — на подкуп сребролюбцев турок, Досифей — расходы на путешествия и обучение и пр.), то манера описания этих сходных фактов резко отличается, так как рассказано о них с различных точек зрения. Отлично и описание окружающих героев людей, среды, в которой они движутся. У Софрония основная краска — черная, основной прием — контраст между героем и враждебной, опасной, недружелюбной людской массой. С начала автобиографии ее герой сталкивается с самыми темными сторонами жизни: злая мачеха и

---

[28] Т. Н. Копреева. Неизвестный литературный источник . . . , с. 269; П. Н. Орешков. Автобиография на Софрония Врачански. С., 1914, с. 34—44.

ограбившие его родные, заставившие платить чужие долги, тяжелая жизнь священника, ответчика за крестьянскую общину, который постоянно сидит то „у затворка", „то у вериги желязние", то прячется, то переодевается, то бежит в надежде спасти хотя бы свою жизнь, которому угрожают то ружьем, то петлей, то тем, что его посадят на кол. . . Даже, когда его делают врачанским епископом, положение не становится легче: епархия представляется ему похожей на тюрьму: „ала и тая не е подолу от затворка" (62).

В основном в мрачных тонах нарисован поэтому и людской фон, окружающий героя: это жестокие турки, продажные администраторы, суровые, своевольные паши, завистливые, необразованные попы, темные, забитые крестьяне. Но и тут проблескивают лучи света, еще ярче выделяющиеся на фоне сплошной тьмы: это крестьянская паства, слушающая с радостью проповеди Софрония на своем родном языке; толпа, упросившая султана не казнить героя; посланцы, предупреждающие его об опасностях; простые турки и болгары, прятавшие его, и т. п.

У Досифея, наоборот, царит гармония и ясные, светлые, розовые краски определяют основную тональность его книги. Стиль книги и характер ее автора, как подмечает Скерлич, находятся в удивительном соответствии.[29] Досифей полон доверия к людям, всеохватывающей любви, он постоянно с восторгом, слезами радости и умиления описывает своих близких, родных, друзей, до дна раскрывает свое сердце перед первым встречным, любого случайного попутчика превращает в своего друга и доброжелателя. И люди платят ему за добро добром, ему помогают все встречные; скупые, корыстные купцы открывают перед ним не только сердце, но даже и кошелек. В каждом человеке Досифей видит прежде всего хорошие черты, добрые стороны. Как большинство философов XVIII в., он верит в естественную и природную человеческую добродетель. „Я бы не дал за свою жизнь и двух крейцеров, если бы у меня не было о ком думать, радоваться и восхищаться" (120). И пусть никто не говорит мне, что я был глуп и хитрецы меня легко обманывали. То, что не от сердца идет — легко узнать, „а таких, хвала богу, между людьми едва найдется из десяти тысяч — один" (120). Он прямо заявляет, что предпочитает лучше писать только о таких людях, которые „добро как себе, так и другим, желают" (120). Но эпизоды его жизни действительно доказывают доброжелательное отношение к нему окружающих его людей. С малыми средствами обошел он всю Сербию и почти всю Европу и не вспоминает ни одного случая, чтобы его обманули, обокрали, он нигде не попадает даже просто в затруднительное положение, за исключением случая с глухим носильщиком, бросившем его на пристани в Корфе, да с попом Марком, оказавшемся нечестным и позарившимся на его цехины. Но это скорее смешные дорожные происшествия, чем подлинные неприятности. В неудобное положение попадает Досифей в Англии и в Греции из-за первоначального незнания языка, но всегда очень

[29] „Редко найдется писатель, у которого будут в таком соответствии личные особенности и идеи. Между писателем и его творчеством наблюдается полное согласие. Кроткий, простой, нежный, внимательный, полный симпатии в отношении к людям, крайне социальный по своей природе, он легко принял человеколюбивую и идеалистическую философию XVIII века. . . Но, с другой стороны, это светлый ум, трезвый разум, который под влиянием книг и размышлений был все критичнее, а его рационализм все старательнее. . . своим умом и добротой сердца он сильно влиял на всех людей, которые его знали. . . В его характере должны были бы быть приниженность бродячего монаха и излишняя любезность зависимого домашнего учителя, который живет за счет чужих благодеяний. Но вместе с гибкостью и обходительностью, он имел моральную силу и духовную чистоту." Ј. Скерлић. Историја нове српске књижевности, с. 78—79 (вольный перевод).

быстро находится человек, который деятельно ему помогает. Единственной особой, обидевшей автора, был накричавший на него архиепископ Иоанн, но опять не дошло до трагедии — весь случай нарисован автором с юмористической точки зрения. Герой Обрадовича сдержан, весел, равен в обращении, дружелюбен, он припоминает доброго, всепонимающего учителя, дающего интересный урок своим ученикам-читателям. Когда в его душе поселяются грустные мысли, когда у него болит сердце, например, при возвращении в родные места после многолетнего отсутствия, где он видит своих сверстников во главе многочисленных семейств, стоит над могилами матери, сестры, то и тогда он преодолевает это настроение иронией, легким добродушным юмором: „Детишки, рождение которых я помнил и кого на руках носил, стали отцами и матерями. Вот тебе, подумал я про себя, хотел стать монахом, а теперь и тебе бы хотелось мирской жизни!“ (126). До тридцати лет нельзя постригаться! Да и потом лучше подождать еще десять лет, а то придется горько жалеть и раскаиваться! Следуют облюбленные выводы воспитательного просветительского характера.

Образ главного героя служит в книге Досифея для главного доказательства его философских постулатов, для живого комментария к его воспитательным урокам. Тем более той же цели подчинено изображение всех остальных действующих лиц. Их описание поэтому строго функционально, они или участники длинных философских разговоров-диспутов, прямо или косвенным образом (через посредство главного героя) поучающих читателя, призванных воздействовать на его воображение или разум. Или это лица, в той или иной мере помогающие герою в учебе, спутники в его путешествиях, те, кто финансирует его просвещенские предприятия, его учителя и ученики и т. п. Описание их обычно ограничивается беглым наброском, передающем восторженное отношение к ним самого Досифея, его дружеские чувства, радость при встрече, грусть при расставании... Все эти образы носят черты явной идеализации. Тут Досифей гораздо многословнее и сентиментальнее, чем Софроний, но и менее глубок и реалистичен.

Но есть и другая группа действующих лиц, чаще всего представителей простого народа, участников какой-либо жанровой сценки, разнообразящей серьезные рассуждения. Как раз здесь беглые характеристики бывают очень выразительны, светят яркими красками, отражают точные жизненные наблюдения. Таково, например, описание двух крестьянок, дальних родственниц автора, одну из которых бросил муж и исчез, другая же пережила трех мужей. Обе пышут здоровьем, силой, имеют право жить нормально, родить детей, заботиться о муже, о семье, но церковные запреты обрекают их на одиночество. Церковь не разрешает выходить замуж в четвертый раз, так же как не одобряет разводов. Не церковь, а государство должно регламентировать семейную жизнь, акты гражданского состояния, школьное дело и т. п., считает Досифей.

Столь же ярок и впечатляющ образ еще одной крестьянки, пришедшей в Хопский монастырь за своим сыном, сбежавшим туда вместе с автором. Она яростно кричала, пламенно обвиняла бездельников-монахов, что они крадут детей и заставляют их работать на себя, обещала всем повырывать бороды и глаза выцарапать, а сам монастырь сжечь, если ей сейчас же ее дите не выдадут. Такая это была амазонка, смеется автор, что монахи не знали, как быстрее ей угодить, только чтобы от нее избавиться. Или образ другой социальной группы: скупой Маленица, вступивший в разговор с епископом и признавший со вздохом, что всю жизнь думал лишь о том, чтобы продать

подороже, а купить подешевле, занимали его одни волы да торговля. Он, замечает автор, умел гроши собирать, но, когда положил их в кошель или забитый гвоздями сундук, никакими силами не мог их выбрать обратно... (38, 40).

Некоторые образы действующих лиц дополняют и иллюстрируют рассуждения автора, другие составляют параллель или контраст к образу главного героя, углубляя философский тезис, подтверждением которого служила вся его автобиография. Так, его дружок Ника, отправившийся с ним вместе в монастырь, чтобы стать святым, весел, добр, очень трудолюбив, послушен, но совершенно лишен восторженности и увлеченности юного Досифея. Без его трезвой практичности и сообразительности друзья вообще бы не нашли дороги в монастырь. До того, как Ника услышал о мечтах своего друга, он все больше о девушках думал, чем о святости. Но восторженность приятеля действует и на него: „ты будешь чудотворствовать, а я здесь вату разбивать, нет: вместе росли — вместе и пойдем!" — заявляет он. Этот совершенно не годящийся для пострига живой, жизнерадостный юноша лишний раз подчеркивает все ту же авторскую идею о вреде самого института монашества и особой опасности пострига для людей молодых, неопытных.

Яркие жанровые сценки и колоритные образы встреченных людей перемежают и рассказы Обрадовича о его странствиях. То это с веселой насмешкой описанный кучер, везший их в Париж, в мешавшем ему пышном парике, который весело подскакивал всякий раз, когда кучер наклонялся к лошадям, то суровые, всегда увешанные оружием албанцы, то английские женщины и девушки, покорившие нашего героя не так своей красотой внешней, как естественным видом и простодушным взглядом... Обрадович отлично владеет мастерством художественной детализации, метко подчеркивая деталью важное или характерное. Но что касается главного героя, в его характеристике у Досифея, как и у Софрония, решительно отсутствует описание внешности. Нет ни портрета (у Софрония одно беглое замечание, близкое к житийному трафарету: что он был тогда млад и „красен лицом"), ни одежды (у Досифея вспоминается лишь продажа его верхнего костюма, когда он был без средств, и который потом его друг вернул ему деликатно и незаметно, да символическое расставание с рясой при поступлении в университет), нет ни бытовой обстановки, нигде не дается описание героя с точки зрения других действующих лиц, их отзывы о нем, характеристики со стороны и пр. Все сосредоточено у Досифея на эволюции внутреннего мира, на воспитании и странствиях, а у Софрония на душевных переживаниях и страданиях героя.

Для характеристики остальных действующих лиц Софроний пользуется еще более скромными средствами, он гораздо лаконичнее Обрадовича. И все же с помощью нескольких слов, двух-трех метко найденных черт, деталей ему удается нарисовать запоминающиеся, реалистически точные образы: лютая и завистливая мачеха, горделивая жена, „грозный паша", от которого все бежали, как зайцы, турки, жестокие,суровые, но легко склонные на подкуп, завистливые, необразованные священники — „орачи", хитрый и лицемерный Каллиник — „человек опорлив, не подклонявше главу никому" (71), лестью заманивший автора в Видин, и мн. др.

В художественных приемах обоих авторов большое место занимают мастерски разработанные диалоги. У Софрония диалог это и средство характеристики образов, и сюжетный элемент. Диалоги у него драматизируют действие, придают ему движение, направляют его вперед. У Досифея диалоги

разработаны полнее, развернуты гораздо шире, вместе с жанровыми сценками они придают его книге черты драмы, но их основная цель иная, чем у Софрония, — выяснить взгляды героев, столкнуть две точки зрения и показать победу той, которая более прогрессивна, по убеждению самого автора. Событий у него гораздо меньше, сюжетной роли диалоги не играют, они скорее даже задерживают действие, давая ему философское обоснование. Такая эпическая ретардация замедляет действие, отвлекает от сюжета, зачастую утомляет читателя, но дает всегда достаточный и прочный фундамент для самых неожиданных перемен в мыслях и поведении героев. Так, разговор и рассуждения простодушного епископа подготавливают как упрямое желание героя постричься, несмотря ни на что, так и последующие его сомнения и уход из монастыря. И Досифей, и Софроний ведут живой диалог и со своим читателем, причем Обрадович прямо вводит постоянное обращение: „Любезные мои читатели. . . " (оно встречается и у Софрония в других его сочинениях).

Тон разговора обычно менторский. Это диалог учителя с учениками. У Софрония слышен скорее то ли голос проповедника, то ли исповедывающегося грешника. Все повествование строится как живая исповедь перед богом и судящими его людьми. Это признание, плач — то горький, то ироничный рассказ о самом сокровенном.

Довольно-таки неотработан и перемешен еще и язык у обоих авторов. Но оба они тянутся к понятности, декларируют, что будут писать на народном языке. „Язык имеет свою цену от пользы, которую он приносит. А что может использоваться больше, чем общий язык, язык целого народа", провозглашает Обрадович в своем программном письме к Харалампию. (4)[30] Софроний в подобной программной листовке, призывающей помочь изданию „Неделника", тоже заявляет, что писать надо „на болгарский простий язык, да си прочита во всех неделях по церквите, като да разумяват и прости, и неучени человеци, и жени, и деца закон божий". Причем дело это направлено, добавляет он, „за добро общое за всего болгарскаго народа", помогите этому делу, „молю Вас, почто това е по-добро и от Святая гора" . . . [31] Если Обрадович опирается больше на разумные, логические обоснования, то Софроний действует на чувства, он проще, естественнее. Но оба единодушно ставят разум выше веры, учителя уважают больше, чем священника, а просвещение для них дороже „и от Святая гора".

Патриотическое отношение обоих просветителей к языку — это только одна из сторон их действительно патриотического, горячего, страстного отношения к своей стране, к своему народу. Обрадович всю книгу посвящает „любезнейшему и сладчайшему славяносербскому народу" (18). По-разному, но всегда с любовью, отмечает он положительные черты в сербском характере: гостеприимство, милосердие, сострадание (55). Он сравнивает Сербию с образованной Европой и говорит, что когда просвещение придет к его народу, то и он будет между „избранными нациями". Он не хочет просвещать единицы, но целый народ, мечтает, чтобы знания дошли до любого крестьянина, до

[30] Скерлић замечает, разбирая язык произведений Обрадовича, что литературные намерения, если бы они у него и были бы, то тяжко осуществлялись, так как тогда не было ни развитого литературного языка, ни литературных традиций и образцов. Все это надо было создать, и как раз эта историческая роль выпала на долю Обрадовича. (Историја нове српске књижевности, с. 91).

[31] Българската възрожденска литература. С., 1974, с. 58.

самого последнего, беднейшего чабана. Надо только, подчеркивает Обрадович, „чтобы тот умел читать! А как легко на своем языке научиться читать!“ (4).

Большим патриотом и родолюбцем был и Софроний. И он пишет свою книгу „на болгарский простий язик к разумению болгарскому простому народу“ и поучения читает „по нашему болгарскому езику“. К народу он близок и по происхождению, связан с ним верою, тяжестью жизни и страданий. В воспоминаниях П. Р. Славейкова не случайно подчеркивается, что именно Софроний был одним из первых, кто посеял в болгарских сердцах „семе от родолюбие и от патриотизм“, что он сам был большим патриотом, „пръв български светител, пръв български писател и пръв защитник и обявен поборник и ратник за правата на заглъхналата дотогава българска народност. Много данни свидетелствуват за това, че той е имал голяма ревност за работа, за разбуждането на родолюбното чувство у българите и че е имал голяма способност да убеждава.“[32]

Жизнь заставила Софрония задуматься и над вопросами равенства всех людей, причем не только перед богом, но и в обществе: „Почто они на кони, а нии пеши, како возможно ест равно да ходиме?“ (54) — размышляет он. „Удивительное дело, — словно перекликаясь с ним, говорит Досифей, обманутый митрополитом Видаком, — когда слабый заключает договор с сильным, почему один делает, что хочет, а другой принужден это терпеть?“ (128). В словах Обрадовича есть и оттенок социальной критики, обличение социального неравенства.

Фоном для показа главного героя служат у обоих авторов и описания природы. Оба они в отличие от старой церковнославянской литературной традиции большое место уделяют пейзажам, причем дают их реалистично, наглядно. У Софрония описания природы лаконичны, но выразительны. Они чаще всего составляют контраст по сравнению с душевным миром героя. Обычно это зима, снег, темная ночь, высокие горы, через которые должен пройти обессилевший, измученный человек. Суровая, безжалостная природа словно усугубляет его страдания. И природа, как и люди, чаще всего враждебна по отношению к герою: „Нощ темна, время беше дождовно, а планина стръмна, висока“ (65) или „Ала беше снег глубок, зима люта“ (66) и под. Даже, когда лето и тепло, герою не становится легче: то его ведут с веревкой на шее, а в поле „трева и бурян до колене и не можах да ходя“ (59), то в лесу „вершените очите ми хочеха да извадят“ (64) и под.

Досифей Обрадович описывает природу шире и чаще, она у него и фон действий героя и обстановка, которую видит проезжающий путешественник. Его пейзажи всегда поданы с точки зрения писателя глубоко чувствующего, переживающего, пропитаны ощущениями изображающего их художника, в какой-то мере импрессионистичны. Чувства героя чаще всего светлые, радостные, добрые и пейзажи обычно прекрасные, солнечные, яркие. Автор не видит мрачной, суровой или враждебной к нему природы, а замечает только ее живописность, красоту, привлекательность. Как „блаженную долину“ описывает он окрестности Хопского монастыря: „Виноградник при винограднике, окруженные и украшенные всякими фруктовыми деревьями; гора над горой, холм над холмом, как будто один над другим наклонившиеся с любовью и как бы один к другому свою пышную главу склонившие; словно легче так ту

[32] С. Баева. Цит. съч., с. 183.

краснодивную долину, сестру свою, и поток, ее любимый, держащий ее в своих объятиях, и все то, что около него лежит, глядеть и смотреть; и как будто в одно и то же время каждый из них свою великолепную, всеми весенними, летними и богатыми осенними дарами украшенную и отягощенную голову показывает и всем очам на обозрение представляет. Холм от холма лучше и достойнее, а все вместе неописуемой красоты и прелести! Тихосладкое и легкое журчание и игра с долиной потока, веселое различных птиц пение, кроткое и прохладное дыхание ветра и его с листьями шептание дают ушам такую сладкослышимую музыку, что доведет она человека до совершеннейшего самозабвения и исступления ума!" (57). И этот пейзаж полностью соответствует радостным чувствам героя, достигшего места, о котором он долго мечтал, добившегося осуществления своих сокровенных надежд. Это и параллель к его внутреннему душевному состоянию и экспозиция, подводящая нас к его приходу в столь манивший его монастырь. Но тут заложено и зерно будущего контраста, чем сильнее и радостнее сейчас чувства героя, тем сильнее будет потом и его разочарование.

С особенным мастерством написаны у Обрадовича пейзажи диких албанских гор, бурного моря, едва не поглотившего их корабль, пышной весенней природы Далматинских гор, тихие сельские ландшафты Смирны и пр. и пр., — все сливается у него в восторженный гимн природе, ее несказанной красоте. Не обходится и без воспитательного поучения, призыва развивать в детях любовь к природе, ее богатым дарам, к делу творца (57).

Еще точнее и наблюдательнее написаны им городские пейзажи. В каждой стране, городе, которые от посетил, Обрадович видит характерные особенности, неповторимую, ни на что другое не похожую прелесть. Это шумные улицы многолюдной Вены, венецианский карнавал: „нескончаемое множество музыкантов и комедиантов мужского и женского роду и племени" (130), неповторимые красоты Италии— земного рая, каменная катедральная церковь в Страсбурге, похожая сверху донизу на странный и величественный город. Потом это Лувр, Париж, Кентерберри ночью с великолепной старинной церковью и большим архиепископским дворцом, и, наконец, Лондон, входя в который он чувствовал себя словно римский диктатор при триумфальной встрече после славной победы. Но и в Лондоне, и в Париже незаметно на первое место среди всех его впечатлений снова выходит дорогая его сердцу наука: Лондон так велик и славен, потому что это просвещенный град, как многому он хотел бы тут научиться; покидая Париж, он вздыхает, какие прекрасные книги здесь можно было бы купить. . . (141). Так и природа, и городские ландшафты снова подводят автора к его философским размышлениям о просвещении, пользе наук, о необходимости много знать и много учиться.

В автобиографии Софрония всего этого, конечно, нет, но зато есть неповторимые исторические детали, историческое время, исторические обобщения, совершенно отсутствующие в свою очередь у Досифея Обрадовича. Софроний в своей автобиографии часто и точно отмечает даты, вспоминает крупнейшие, важные для всего народа события: начало и конец русско-турецкой войны, распри Пазвантоглу и пр. История входит как действующее лицо в его повествование, герой, вместе со всем народом — ее жертва: войны разоряют его дом, распри немирных пашей принуждают без конца бежать и скрываться и т. п. Герой и его народ и история этого народа — драматическая основа всего жития Софрония. У Обрадовича подобные упоминания можно найти только в эпизоде его пребывания в Албании. Но исторические

события нигде не затрагивают его лично, не влияют на его жизнь, не входят в нее как страшная неизбежность. И сам Досифей — не летописец и не хроникер, он везде и всегда прежде всего философ и учитель. Софроний же и через исторические детали, и через характер своего героя, и через его поведение везде передает дух своего времени. Он психолог и в то же время своеобразный летописец своей эпохи.

Оба героя в обоих автобиографиях обрисованы в основном правдиво, реалистично, оба они глубоко типичны для своего времени. Но один — это плоть от плоти простого болгарского народа, терпящий вместе с ним страдания и муки под турецким ярмом, другой — представитель образованной сербской интеллигенции, типичный просветитель светлого и оптимистичного XVIII века, борец за освобождение и просвещение родного народа и в то же время широко мыслящий, европейски образованный человек, желающий свободу и свет разума для каждого народа и каждого человека.

Но, если оба героя широко типичны, то индивидуализация их сравнительно с произведениями нового времени значительно ограничена. Превалирует обобщение, меньше личностных неповторимых черт, особенно во внешнем облике героев, их поведении, языковой характеристике и пр., больше индивидуализирован внутренний мир, психология героев, но и тут много общих черт, превалирует типическое.

У обоих героев сильно развиты и подробно описаны их чувства, особенно у Обрадовича, что позволило некоторым исследователям относить эти произведения к направлению просветительского сентиментализма. Но при том обычно не обращают внимания, что в обоих произведениях, прежде всего у Софрония, совершенно отсутствует философская основа сентиментализма, а также и многие его типичные формальные особенности. Сентименталисты, действительно, описывали человека и его чувства, причем чувствительность зачастую преувеличивали до фальши. Читатель погружался у них в мир нравственной жизни их героя, изолированного от внешних обстоятельств, быта. Сам герой уходил от мира, счастье обретал в себе, в погружении в свои чувства. Такая трактовка решительно отсутствует и у Софрония, и у Досифея. У Обрадовича можно иногда видеть отдельные точки соприкосновения с этой концепцией (ср. описание чувств героя при возвращении на родину и пр.), у Софрония нет и этого. Нет у обоих авторов и намека на субъективный идеализм сентименталистов, разочарования в возможностях человеческого разума (как раз наоборот, особенно Обрадович — рационалист везде и во всем), сомнений в познаваемости мира, иррациональности (типичной, например, для Стерна), отсутствия логической связи причины и следствия при анализе чувств, пессимистического скептицизма как основы иронии и пр. и пр.

Но совершенно ясно и другое. В обоих произведениях как бы на наших глазах происходит еще только становление, выработка художественного метода. Поэтому в какой-то мере неизбежным был эклектизм Обрадовича, наличие в его повести элементов классицизма, каких-то черт сентиментализма и пр. при общей просветительской, реалистической направленности. И художественный метод Софрония, в каких-то чертах близкий к просветительскому реализму, скорее всего надо охарактеризовать как наивный реализм с определенными элементами натурализма.[33]

[33] Что Софроний пишет методом просвещенного сентиментализма — точка зрения, защищаемая С. Баевой. Большинство болгарских исследователей говорит о наличие реализма в его творчестве — Г. Константинов. Нова българска литература. От Паисий Хилен

Книга Обрадовича несет на себе следы различных влияний со стороны значительнейших европейских философов и писателей. Прежде всего это классицистические идеи и произведения, увлечение античностью: Сократ, Гомер и под. — дорогие для него имена, защита идеи долга, просвещенной монархии как образца государственного устройства и т. д. Затем немецкие воспитательные и английские сентиментальные романы. Готшед, например, с его принципом воспитательного значения литературы, его рационализмом (содействовало этому то, что тот был профессором Лейпцигского университета, где учился и печатался Досифей и где влияние Готшеда особенно ощущалось). С другой стороны, это мог быть Виланд со своими сентиментальными творениями. Сам Обрадович упоминает, что с увлечением читал „остроумного и премудрого" Лессинга. Из английской литературы это прежде всего „бессмертный Ричардсон", „Памелу" которого высоко ценит Досифей, Поп, Свифт и Дж. Адисон со своим сатирико-нравоучительным „Зрителем" и эссеистическим стилем. Из французов Обрадович, не замечая Вольтера, несколько раз отмечает плодовитого и посредственного Мармонтеля, любит Фенелона, в чем-то подражает Лабрюйеру... Характерно, что он зачастую проходит мимо крупнейших писателей своего времени, а берет из литературы более старое, видимо, более понятное и близкое ему самому и обещающее принести, по его мнению, больше пользы для его народа. Свои обширные познания Досифей умело использует, вырабатывая культивированный стиль. Пользуясь известными образцами, он творит свое, особое, неповторимое. Он создает в сербской литературе первую автобиографию, первую светскую повесть, в которой ощущается просветительский интерес к человеческой личности, ее духовному миру. Он зачинает линию реалистического[34] изображения человека и окружающей его среды, выступает „как реформатор и революционный деятель во всех областях сербской духовной жизни"[35].

---

дарски до наши дни. С., 1942, с. 103: „това е първата реалистична творба в българската литература"; П. Динеков видит в ней „ростки реализма" (Начало новой болгарской литературы. — Acta Lit. Sci. Hun. t. V, с. 432), говорит о „реалистичния характер на творбата" (П. Динеков. „Между свои и чужди", С., 1969, с. 11); Э. Георгиев пишет о рождении реалистического метода под пером Софрония (Софроний Врачански в развитието на Българското възраждане и на новата българска литература. — Литературна мисъл, № 6, 1959, с. 89); М. Арнаудов замечает наивный реализм Софрония (Творци на българското Възраждане, т. I, 1969, с. 95); В. Киселков утверждает, что „в противовес на средновековните жития Софрониевата автобиография е написана в строго реалистичен дух" (СофрнийВрачански, с. 205); Д. Петканова-Тотева замечает, что житие — „реалистическа творба", но его реализм особый: „Той не се побира в рамките на литературните течения на XIX в." (Хилядолетна литература. С., 1974, с. 288) и мн. др.

[34] Повесть Обрадовича также часто причисляют к сентиментализму, как и к реализму. Советские исследователи последнее время чаще говорят о ней как о реалистическом произведении. Ср. „автобиографический роман с сильными элементами сентиментализма и зачатками реалистического изображения жизни", пишут о нем в „Краткой литературной энциклопедии", т. 5, 1968, с. 362—363. А в учебнике С. Д. Артамонова, З. Т. Гражданской и Р. М. Самарина „История зарубежной литературы XVII—XVIII вв." М., 1973, с. 760, книгу Обрадовича называют „первым реалистическим произведением в сербской литературе. Реализм этой книги в первую очередь заключается в правдивом изображении самого героя, от лица которого ведется повествование" и т. п. Не едины в определении его художественного метода и сербские источники. В учебнике для средней школы Д. Стефановић и В. Станислављевић Преглед југословенске књижевности, књига I. Београд, 1958, с. 216 пишется: „Доситеј Обрадовић је практичним смером свога рада био потпуни реалиста." „Његове књиге имају реалну животну намену, јасан практичан смер — да допринесу друштвеном, моралном и културном уздизању народа." и т. п.

[35] Е. Георгиев. Очерки по история на славянските литератури, I ч. С., 1958, с. 100

В свою очередь Софроний открывает в болгарской литературе вместе с Паисием эпоху национального Возрождения, зачинает в ней формирование светских жанров, линию реалистического изображения человеческой личности, создает первую автобиографическую светскую историко-психологическую повесть, борется за идеалы просвещения, за освобождение своего народа. Оба были новаторами и первооткрывателями, оба были необычайно литературно надарены и оба сыграли незаурядную роль каждый в своей литературе и в литературном развитии всех славянских народов.[36]

Типологическая близость этих двух значительных произведений, знаменующих собой поворотный момент в эволюции двух славянских литератур, позволяет предполагать и общность развития некоторых культурных и литературных процессов, происходящих в это время в славянских странах. Переходный период от средневековья к литературе нового времени протекает примерно одинаково в ряде славянских литератур, развитие идет по одним направлениям, линиям. И в болгарской, и в сербской литературах XVIII века, так же как и в русской литературе XVII в., который в России сыграл роль Возрождения, литературный переход начался с интенсивного развития исторических жанров, с характеристики жизни народа и государства во всей ее исторической масштабности. Видимо, необходимо было начать с осмысления прошлого, исторических путей развития, чтобы подготовить скачок в будущее. См. русские исторические повести времен Смуты, целый цикл, занятый рассмотрением как общих исторических судеб русского народа, так и попытками осмыслить характеры крупных исторических деятелей, необычных, сложных личностей, как Иван Грозный, Гришка Отрепьев, Борис Годунов, Шуйский... В болгарской литературе это группа исторических произведений конца XVII — начала XVIII вв., главное среди которых — патриотический труд Паисия Хилендарского, а также Зографская история, Спиридонова история и пр.

То же и в сербской литературе: серия исторических произведений, среди которых особенно значительным была „История разных славянских народов, наипаче Болгар, Хорватов и Сербов" Йована Раича. Во всех трех литературах следующим этапом было возникновение произведений иного типа, знаменующих как бы переход от общего к частному, от народа к отдельному человеку, от исторических закономерностей к психологии личности. В России после исторических повестей произошел бурный расцвет сатирических и бытовых повестей, а после них появилась знаменитая автобиография протопопа Аввакума. В Болгарии развитие шло от Паисия к Софрониевому житию, в Сербии от хронографов и летописей к Бранковичу, а от него к Орфелину, Обрадовичу и Раичу. В Болгарии и Сербии, где в силу запоздавшего развития и того, что для роста культуры было больше препятствий, чем в России, процесс прямолинейнее, короче.

Характерно, что и в румынской литературе этого времени, близкой тогда к славянским, развитие идет в том же направлении, там еще отсутствуют автобиографические произведения, но в исторических хрониках, особенно тех,

[36] Правда, литературная судьба их книг была различной. Житие Софрония неизвестно до второй половины XIX века, до тех пор, пока оно не было издано Раковским. Влияет оно уже только на Петко Славейкова, самого Раковского, некоторые последующие произведения XIX в., но это сфера сравнительно узкая. „Жизнь и приключения" Обрадовича сразу после своего выхода в свет влияют на развитие всей сербской литературы, издаются и переиздаются вплоть до первой половины XIX в., во времена романтизма и после него все еще имеют своих читателей и почитателей. Вокруг Обрадовича создается и школа писателей и продолжателей. (Ј. Скерлић. Историја нове српске књижевности, с. 97).

что доведены авторами до настоящего времени, зачастую появляются мемуарные черты.[37] Новый жанр как бы вызревает в недрах старого.

Очевидно и в Румынии литературное развитие неминуемо должно было включать в себя и исторические произведения (обобщенный исторический аспект исследования жизни народов и государств), и личностное начало (исследование жизни и переживаний отдельного человека в форме мемуаров, светских повестей, бытовых, сатирических рассказов и под.). Стоит быть отмеченным и тот факт, что в румынской литературе есть в это время и сатирические произведения. Выдающийся румынский просветитель, молдавский господарь князь Дмитрий Кантемир, автор труда по истории румынских княжеств, положил и начало сатирической литературе романом „Иероглифическая история" (1705). В его же философском сочинении „Система, или состояние мухамеданския религии", переведенном и переработанном Софронием, есть явные элементы полумемуарного, автобиографического характера, что особенно привлекало к нему внимание Софрония и даже повлияло на последнего, по мнению Т. Н. Копреевой.[38] Таким образом, несмотря на то, что в румынской литературе не было создано в это переходное время самостоятельного жанра автобиографической повести, все другие жанры как бы подготавливали ее появление. Автобиографическая повесть не выделилась как самостоятельный жанр, но созревала в недрах других жанров и была близка по значению к славянским автобиографическим повестям.

Жанровое развитие в славянских литературах тоже было примерно однотипно. От церковной литературы осуществлялся переход к литературе светской, от житий к повестям. Также влияли на славянские литературы западные (особенно, например, на Обрадовича) или восточные, византийская, другие славянские и пр. (греческая, сербская и в какой-то мере русская на Софрония, а болгарская и греческая в некоторой ограниченной мере на Аввакума). Но исключительно сильным было и влияние национальных традиций, с одной стороны, церковной книжности, своей старшей национальной литературы, с другой, фольклора, устного народного творчества (дамаскинарская, житийная и фольклорная традиции у Софрония; церковная книжность — жития, учительская литература, а также простонародный язык, народные фарсы, басни — у Обрадовича; народный язык, народная образность и ученая церковная литература, житийная, проповедническая — у Аввакума). Весь этот сложный комплекс окрашивается в свои оттенки цвета в зависимости от национальности и творческой индивидуальности пишущего.

Кроме типологического сходства, автобиографии Софрония и Обрадовича показывают и зарождение характерных национальных отличий, каждая в своей литературе. Для переходной эпохи, периода Возрождения и Просвещения, появление и выдвижение затем на первый план характерных национальных отличий вообще очень типично.[39]

В творчестве Обрадовича не могли не отразиться характерные особенности сербской жизни его времени: территория, разделенная границами,

---

[37] С. Таринска. Софроний Врачански, румънското общество и румънската литература, статья приготовлена для печати.

[38] Т. Н. Копреева. Неизвестный литературный источник . . . , с. 271.

[39] „Литература освобождается от универсальности Средневековья и получает яркий национальный отпечаток", говорит Э. Георгиев об особенностях эпохи Просвещения у балканских народов. См. Идеи Просвещения в литературе балканских народов. В: Actes du premier congrès international des études balkaniques et sud-est européennes. Sofia, 1971, p. 22.

верами, народ, лишенный общности, смешанный с другими народами, разорванный между чужими государствами. В одной части страны — жестокий гнет турок, в другой — опасность германской ассимиляции. Обрадович живет на более свободной территории и имеет возможность свободно высказывать свои идеи. Он борется за национальное единство своего народа, за единство по крови, по языку... Болгария стонет под турецким ярмом, Софроний, как и его народ, борется прежде всего за голую жизнь, за свободу, за самые насущные права человека.

Досифей решает задачу создания самобытной национальной культуры, защищает право каждого народа на просвещение, обучение, воспитание, Софроний в силу тяжких условий его жизни и работы стоит еще только на пороге новой болгарской литературы и культуры. Задача европеизации, усвоения влияния передовых культур, которую может решать и решает Досифей, в болгарских условиях станет актуальной только во второй половине XIX века.

Но оба, создавая основы нового, воздвигают его на демократической платформе, используют народный язык как главное орудие новой литературы. Только если Обрадович делает это вполне сознательно, то Софроний, зачастую, интуитивно.

Живя свободно, Обрадович учится и учит других, он хочет и может дать основы просвещения своим сонародникам. Софроний, понимая и защищая потребности просвещения, не может осуществить самого необходимого, как для себя, так и для других, на его долю приходятся одни мучения и лишения. Один осуществляет все свои мечты, другой не имеет самого необходимого для жизни. Один активно воздействует на историю, общество, другой — их жертва. И эти национальные отличия, эта разница в жизни и положении обоих авторов отражается в различиях стиля, формы, ритма изложения, в настроении, образах, наконец, и в читательском восприятии их книг.

Есть и еще одно важное отличие в жанровом отношении. Софроний, как и вся болгарская литература в целом, ближе все еще к старой книжной традиции (житийному повествованию, церковной линии), Досифей — к европейскому просвещению, воспитательной повести, как и вся сербская литература, которая двинется за ним по проложенному им пути.

Софроний теснее связан и с народной сказовой традицей, книга Досифея несомненно более литературно обработана; текст Софрония почти не установившийся, наивно импровизированный, скорее фольклорный, устный, у Досифея категория литературного текста вполне явственно оформлена.

Итак, перед нами два произведения, которые отличаются временем написания, своей литературной судьбой, сферой воздействия на последующее литературное развитие, условиями и местом возникновения, мировоззрением и широтой образованности и кругозора своих авторов, степенью их талантливости, стилем, замыслом и художественной манерой, композицией и сюжетом и пр. и пр. Тем не менее их сравнение показывает и характерное сходство. Не было влияния книги на книгу, нигде нет ни текстуальных совпадений, ни какого-либо подражания. Обе книги занимали то же место, каждая в своей литературе, и сыграли подобную роль в ее поступательном развитии.

Българска академия на науките · Институт за литература
ПРОБЛЕМИ НА СРАВНИТЕЛНОТО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ
*София · 1978*

# Лиризиране на прозата и жанрови промени

*Христина Балабанова*

## I. Лиризиране на прозата и литературен процес

Въпросът за лиризирането на прозата е тясно свързан с промените в епическото повествование и т. нар. деепизация (деструкция) на неговия „класически" вид. Трансформационните процеси в романовия жанр естествено имат своето обяснение с промяната на общественото съзнание и отношението индивид — общество, които съответно се превръщат в естетически факти. В тази връзка безспорно лирическото начало се редуцира в субективизираната авторска реч, в приоритета на вътрешния свят на героя над обективната (епическа) дистанция спрямо пресъздаването. Опозицията обективно — субективно, върху която се гради представата за лириката и епоса, изяснява по-скоро идейно-тематичната страна на творбата, когато не разглежда лирическото присъствие като вътрешноструктурен белег и динамично качество. В своята интересна студия „Слово в поэзии и прозе" М. Бахтин говори за несъстоятелността на традиционната стилистика в обяснението на поетиката на романа, когато се опира на изработената чрез поезията концепция за художествен език (според него тя не може да намери връзката между език и тема).[1] Със своите изводи за необходимостта от диференцираност на естетическите категоризации спрямо поезията и прозата той засяга методологически и интересуващия ни в случая въпрос за функционалното определяне на лирическите елементи в системата на прозаическите жанрове. Фактът, че езикът на поезията е по-рано осъзнат като художествен феномен, както и самата поезия като „висше" изкуство, превръща прозата (съответно прозаическата реч) във „вторично" естетическо възприятие. И макар че според изводите на Ю. М. Лотман поетическата култура се оказва необходим фон за художествената класификация на прозата[2] (вж. типологическата стълба за пътя от просто към сложно, която той дава), жанровата и родовата диференцираност, подкрепяна от нормативната класи-

[1] Вж. M. M. Bachtin, Slovo v poézii a próze. — В: Problémy poetiky románu. 1973.
[2] Ю. М. Лотман. Анализ поэтического текста. М., 1972.

ческа естетика, е силна. Затова пък чувствителността към лирическото, поетично звучащото е голяма, за което говори и съзнателното обособяване на авторските лирически партии, израз на емоционална оценка, в лирически отстъпления, които в повечето случаи не изпълняват важна композиционна роля. Дешифрирането на лирическото чрез поетическото на равнището на езика — най-изразителният белег на поезията — не е гаранция за наличието на жанрово взаимопроникване (в смисъл на разколебаване на епическия статут). По същия начин субективизацията на прозата може да отразява не само лирическата (емоционална) намеса на автора, но и неговото присъствие в идейно-философски, нравствен коментар. Такива части има във „Война и мир" на Л. Н. Толстой и по този повод привърженикът на „обективната техника" Флобер го обвинява за третия том на романа.[3]

Съвременният интерес към прозаическите структури и особено към поетиката на романа, различните изследвания върху гледната точка на разказвача, отношението автор—разказвач — всичко това отразява стремежа да се категоризират епическите процеси във връзката между стилистически и жанрови особености. Въпросът „Wer erzählt den Roman?"[4] е въпрос, насочен преди всичко към техниката с аз-разказвач, към функцията на този похват, аналогична с тази на героя субект в лириката. В този аспект лирическото „нахлуване" в прозата на XX в. се оказва тясно свързано с жанровите промени, с „дифузията" на жанровете. Сравнението между „аз"-разказвачът в класическото и съвременното епическо изкуство например отчита този факт.[5] Така че неговото отбелязване се превръща в трудна изследователска задача, когато се свързва с типологическото моделиране на прозата. Литературата на XX век се насочва към все по-цялостното обхващане на динамичния живот на съвременния човек (повлиян от научно-техническото развитие, от революционните преобразувания в социалното битие), което нарушава междужанровия стабилитет, задълбочава сътрудничеството между отделните изкуства. Известно е как появата на киното и филмовия монтаж открива „похвати", които се усвояват и от литературата и се превръщат в извор на непознато лирическо въздействие — например откъсването на разказа от временната последователност на събитията. В. Днепров подробно се спира върху поетиката на лирическия роман от XX в. (особено романа след Първата световна война), за да констатира именно промяната в изявата на лирическото начало. „Лирическое содержание — пише той — высказано не привычным языком лирической выразительности, оно чаще всего дано, так сказать, в переводе на язык эпический, чувство высказывается не непосредственно, а в образе следования событий или действий."[6] В българската литература лиризмът в прозата на Й. Йовков е „скрит", има усложнено художествено въздействие по аналогия и съзвучие на детайлите, което напомня музикална архитектонична подредба.

Разглеждането на лиризираната проза като част от литературния процес я превръща в комплексно, сложно по своята определеност качество, като същевременно изработва динамична типологическа картина на нейните особености. Ясно е, че трансформациите в епическите жанрове не могат да се раз-

---

[3] Д. Затонский. Век двадцатый. 1961, с. 89.

[4] W. Kayser. Wer erzählt den Roman?, 1958. Обобщения относно различните теории в тази насока има у N. Krausová. Rozprávač a románové kategorie, 1972.

[5] R. Wellek, A. Warren. Theory of literature, 1963, гл. „The Nature and Modest of Narrative Fiction".

[6] В. Днепров. Черты романа XX века. 1965, с. 531.

глеждат като една безкрайна деструкция на затвърдените норми на XIX в. и съответно загубване на социалната им роля в обективното пресъздаване на жизнените факти. Съвременните изследвания върху „модерната епика", които имат за опорна точка определени класически модели и градят класификациите си на базата на сравнението, откриват не само функционалната промяна на определени похвати (както е случаят с аз-разказването), но и тяхното отношение към литературния процес. Анализирайки лиризацията на словашката проза (30-те, 40-те години), Ян Щевчек изхожда от особеностите на националната литература и подчертава, че лирическите елементи могат да заместват това, което е липсвало"[7] — в случая една по-разработена епическа традиция. Изводите му за предхождащото обективното субективно начало в словашката проза подчертават този факт — разработва се техниката на „по-компактното" овладяване на света. В българската литература отношението към фолклора, народното творчество както в поезията, така и в прозата е симптоматично за напрежението между семантичната и естетическата функция на художествения език. Мотивите, които П. Ю. Тодоров заема от народното творчество за своите идилии, са подложени на идейно-философска обработка съобразно с основния конфликт личност — консервативна среда. Постигнатото субективно-лирическо звучене израства върху богатото използуване на образно-поетичните, лексикални и ритмико-синтактични особености на фолклора: така те служат не на етнографското илюстриране на бита и социалната характеристика на героите, а на поетическото обобщение на авторовата идея. Приближаването на автор и герои чрез езика на разказвача освобождава повествованието от конкретната логика на събитията, за да го срещне с психологията на нещата, с поетическия подтекст на детайла и символно-метафоричното внушение на цялото — с реалистичните завоевания на прозата на XX в.[8]

От изказаните досега съображения става ясно, че лирическите елементи в прозата като качествена проява на жанрово-стиловото развитие на прозата имат твърде диференциран характер. Затова тяхното разпознаване до голяма степен се свързва с подхода към литературната творба, с опитите да се изследват функционалните елементи на нейната структура в художественото единство на съдържание и форма. Преди всичко трябва да отбележим, че самата литературна практика разруши представата за строгата граница между отделните жанрове и коригира външнонормативния подход в тяхното анализиране. В това отношение носталгията по големите епически платна, както и прогнозите за тяхното появяване, съществуващи и в нашата литературоведческа практика,[9] отразяват до известна степен наследството на категориалното противопоставяне лирическо — епическо в пресъздаването и обобщението на действителността, което в крайна сметка абстрактно предопределя функцията на жанра, без да отчита реалните художествени резултати. По този повод Ян Щевчек пише: „Напрежението, в което живее съвременният словашки прозаик, не е напрежение между лиризъм и епизъм, а между неговия субект и проблемите на света, в който живее."[10] На практика се получава така,

[7] J. Štěvček. Lyrická tvár slovenskej prózy. 1969, p. 199.

[8] За значението на творчеството на П. Ю. Тодоров, както и за ролята му в трансформационните процеси на българската белетристика вж. Б. Ничев. Петко Тодоров и другите. — В: Национална съдба и литература. С., 1968; Н. Георгиев. Трансформационни процеси в развоя на новата българска литература. — В: Славистични изследвания. С., 1968, с. 435—449.

[9] Св. Игов. Към нов социален роман. — Съвременник, 1973, кн. 1.

[10] Цит. съч., с. 198.

че разколебаната жанрова „чистота“ затруднява определянето на посоката на междужанровото проникване — в същност поезията ли нахлува в прозата или прозата в поезията? Въпрос, който присъствува в статията на А. Марченко „Для восполнения объема...“ (Вопросы литературы, 1974, кн. 8) в резултат на констатираната от авторката „романизация“ на съвременната проза посредством нейната поетизация. Отговорът се ръководи от резултата — „окрупняването на художественото виждане“ е признак за завладяване от страна на прозата на наследствените територии на поезията. Въпреки направените изводи в статията, че трябва „да се снеме от производство“ аксиомата за нахлуване на поезията в прозата, тук се преплитат два въпроса — за жанровата динамика като отстъпление и настъпление на поезията и прозата и конкретно формите на лиризация. Ръководното начало на съвременната проза в много литератури (особено характерно за българската литература) се съпровожда с промяна в жанровите форми, те се освобождават за непосредствена връзка с действителността и от затвърдената в представите епическа йерархия. Изследването на тези промени едва ли би могло да се класифицира като еднопосочно движение на лирическо и епическо, ако се отчита социалната функция на трансформационните процеси.[11] По същия начин абстрактното отчуждаване на лирическото начало в определени жанрови форми (например лирико-философския роман) борави със затвърдени структури и поскоро стилистически моделира неговата „намеса“.

В словашкото литературознание лиризираната проза е обект на множество изследвания — причината за това са силните ѝ тенденции в развитието на националната литература. Със стремежа да се обясни ролята, която лиризацията играе в задълбочаването на социалното изследване на действителността и дори за изработване на „епически поглед“, се раждат и опитите за нейното жанрово класифициране. И Я. Щевчек, и А. Шебестова[12] обвързват стилистическите и композиционните особености на лиризираната проза (творчеството на Фр. Швантер, М. Фигули и др.) с идейно-тематичното разгръщане на разказа, т. е. търсят връзката между субективизацията на израза (отношение между изобразителните средства на поезията и прозата) и субективизация на съдържанието (взаимопроникване на лирическите и епическите средства в отношението към предмета). По този начин всички форми на „поетизация“ — например метафоричен език, ритмическо членение, синтактични обрати, лексикална експресивност — се свързват с емоционалното участие на авторския субект. От рамките на това единство А. Шебестова извежда определението лиризирана проза, като използува термина „литературни надродове“ за обозначаване на поезията и прозата в тяхната опозиция на „мерена“ и „немерена“ реч. И така лиризираната проза е резултат на взаимодействие

---

[11] Засягайки въпроса за типологичното моделиране на прозата (и специално на романа) съобразно с теорията на В. Я. Проп, съветската изследователка Л. Гинзбург подчертава, че нарушаването на естетическите схеми е присъщо за „историческия път на литературата“ и структурните „закони“, изработени на базата на фолклора, са неприложими към развитието на романа в по-ново време, когато „социалният материал бурно си пробива път през стиловите бариери“ — вж. За структурата на литературния персонаж. — Лик, 1974, кн. 23.

В изследването на поетиката на романа М. Бахтин от своя страна пише: „... романизацията на другите жанрове не значи тяхното подчинение на чужд жанров канон; обратното, означава тяхното освобождаване от всичко конвенционално...“ Тези изводи засягат въпроса за жанровите промени в съвременния литературен процес. — M. M. Bachtin. — Epos a román. — Problémy poetiky románu, 1973, p. 110.

[12] A. Šebestová. K poetike lyrizovanej prózy. — Litteraria, 1964, VII.

между литературните родове (лирика — епос) и „надродове“ (поезия — проза). Това определение на лиризираната проза трябва да я обособи в литературен вид, като установи нейните специфични черти и същевременно я отдели от лирическата проза. „Дефиницията“ на Шебестова е функционална дотолкова, доколкото разглежда поетиката на лиризираната проза във връзката между тема и език, т. е. като „комплексно“ ангажиране на елементите на творбата. По същество установяването на видов „инвариант“ на лиризираната проза остава в рамките на абстракцията — едно обобщено съотношение между лирическо и епическо, съответно субективно — обективно. Изследването на този вид проза във формите на литературния процес през взаимодействието между традиция и новоутвърждаващо се постоянно изисква нейното „социално и естетическо оправдание“. Обобщението въз основа на богат сравнително-исторически материал би могло да даде теоретичната представа за лиризираната проза, но по същество нейното „разпознаване“ се съпровожда с връщане към традицията на лирическото и епическото. Разрушаването на жанровите канони като едно постоянно движение от текста към контекста се конкретизира в отношението и благодарение на традицията. Така разглеждането на лиризираната проза като неразделна част от националния литературен процес и като „модернизиране“ на епическото изкуство изхожда от затвърдените епически структури в отделните литератури. Традицията на „обективната техника“ обаче проявява различен жанров „стабилитет“ — така например в българската литература разказът се оказва активната форма[13] и в неговата структура може да се открие променените съотношение между обективно и субективно, както и тенденциите в прозата на XX в. Затова при едно сравнение на лиризиращите прозата тенденции в две или повече литератури значение придобива отношението между лирическо и епическо в общото движение на прозата към обобщение на жизнените факти през призмата на авторовото светоусещане. А когато става въпрос за разлики и граница между лирическа и лиризирана проза, тук се намесва една видово категоризирана представа за лирическата проза като свързана с импресията, като проза на поетите — продължение на „литературната струя, изразена в поезията (Р. Якобсон) и, обратно — за предпоставяне на обективното при лиризираната проза.

Промените в художествения метод на прозата през XIX и XX в., насочени към усложняване на композицията и сюжета, отделянето им от фабулната хронология на действието засилва вниманието към изразителната страна на разказа, намесва се субективно-емоционалната авторова преценка на разказваното. Ян Мукаржовски разглежда този процес на засилено внимание към „начина на изпълнение“ в прозата на Карел Чапек и Владислав Ванчура,[14] за да покаже два различни подстъпа към обновяване на художествената структура. Неговият анализ, ценен с умението да намери връзката между елементите на езика (в граматичен и стилистичен план) и тяхното осмисляне в композиционните похвати и епическия поглед на автора, дава ясна представа за сложните съотношения на лирическото и епическото. Противопоставената в резултат на изследването на Мукаржовски „диалогичност“ и „монологичност“ на прозата на Чапек и Ванчура съдържа съвременните проблеми за формите на лиризация и тяхната гносеологическа функция. Философската проблематика в творчеството на Чапек, която затваря в множество въпроси отноше-

[13] И. Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа. С., 1967.
[14] J. Mukařovský. Kapitoly z české poetiky. Díl II, 1948.

нието между човека и познаваемата и вероятна действителност, се пренася върху лирико-психологическата конструкция на неговите разкази и романи с тематичното повторение на даден мотив и смяна на аспектите на неговото изображение, която Мукаржовски подробно изследва. Тук единичният епизод е образно „умножен" през съзнанието на субекта. Ванчура се явява своеобразна опозиция на този подход именно със способността си чрез поетизацията на стила (която при него е форма на емоционално-смислова оценка) да постигне временно-пространствения синтез на събитията. Перспективата на лирическото и епическото при тях е, така да се каже, обратна.

Студиите на Мукаржовски ни убеждават в необходимостта от широкия контекст на изследваните промени в прозата — националната традиция, общоевропейските тенденции, сравнителния подход към материала (който може да даде различното отношение към традицията). Като част от тези промени лиризацията на прозата е преди всичко историческо явление. Нейното синхронно и диахронно изучаване би показало най-вече обвързаността ѝ с периоди на дестабилизация на междужанровите граници като резултат на социалната активност на една или друга жанрова форма или похват в системата на художественото творчество; на историческата промяна на художественото съзнание в системата на жанра. Тезата за смяната в йерархичната поставеност на литературните родове има значение за „генетичното" обяснение на лиризацията или поетизацията на прозата, но дотолкова, доколкото не схематизира жанровата динамика в определени форми, които подчиняват останалите. Периодът непосредствено след Първата световна война е богат на експериментални търсения и в поезията, и в прозата. Като цяло това е период на активна „обмяна на опит" между отделните жанрове и изкуства, но приоритетното положение на поезията е очевидно в стремежа ѝ всестранно да отрази проблемите на живота, като ги свърже със социално-психологическата индивидуализация на личността и възвръщането към „земния извор на поетически ценности" по думите на Л. Гинзбург. Този приоритет е и постулиран в естетически програми, в прогнозите на авангардните течения, които чрез практическите решения на поезията интерпретират идеи за развитието на литературата. В своята статия „Фрагментът" Гео Милев пише: „Епосът принадлежи на примитивните стари времена. Изкуството на старите времена е епос. Епос: логика: анализ: обективност. Лирика: асоциации: синтез: субективност. Лириката е изкуството на новото време."[15] Подобни мисли изказва и Карел Шулц, един от представителите на чешката поетична проза от 20-те години. В чешкото сп. „Чин" се дискутира подробно въпросът за отмирането на романа и заместването му с репортажа.[16] Развитието на съветската поезия от този период представлява интересен феномен от гледна точка на въпроса традиция—новаторство. Във формалното и съдържателното третиране на този въпрос поетическото „аз" на Вл. Маяковски, А. Блок, С. Есенин е твърде индивидуализирано. Същото може да се каже и за поезията на Г. Милев, Н. Фурнаджиев и А. Разцветников.

Поетическите „реформи" на лириката добиват интензивност и революционен смисъл в контекста на историческото развитие на жанра (и на неговите национални модели естествено) и от позициите на прозата те могат да нямат значение на нововъведение. Така в своето теоретическо изследване

[15] Вж. Везни, 1919, кн. 4.

[16] E. Kisch Román? Ne, Reportaž, Čin, I, 1929/30. č. 6; И. Еренбург. Revoluce a román, p. 17.

на руската лирика Л. Гинзбург прави интересни наблюдения върху поетическите средства на XX в., свързва такива от тях като абсорбиране на прозаизмите в поетическия език, повишена асоциативност с разрушаване на стиловата условност на лириката.[17] Нейните анализи имат значение за диференцирания подход към художествените системи на поезията и прозата при проследяване на взаимните влияния. Психологическата лирика на Ана Ахматова според нея със своята „сюжетност" и драматизъм напомня психологическа проза (роман) и тя е склонна да приеме влиянието на прозата на XIX в. като усвоено „откритие" за социално-историческото приближаване на лирическия герой. Трябва ли да се има пред вид в обяснението на различните форми на лиризиране (и поетизиране) на прозата от този период агресивността на поезията и нейното конкретно влияние? Този въпрос има смисъл във втората си част — как трябва да се търси това „влияние", за да се открие функционирането му в системата на прозаическите жанрове, т. е. външностилистическите прояви да се осмислят в тяхната „вътрешна история", в художествената структура. В своята статия „Marginalije uz prozu pesnika Pasternaka" Р. Якобсон изхожда от поезията на Пастернак, за да характеризира стиловите особености на неговите разкази.[18] В центъра на вниманието му стои художественият (поетическият) език като отражение на авторовата връзка с действителността и структурно-организиращ елемент. Тази статия е един класически пример за разглеждане на прозата с осезателно субективно присъствие в контекста на поезията. Интегрирането с традицията става въз основа на продължението в прозата „лирическо аз" и решаваните от поезията естетически концепции за изкуството. Сравнението с метафоричния език на Маяковски е основният пункт за доказаната различна функция на метафората у Пастернак (както в поезията, така и в прозата). Статията на Якобсон показва стилистическите и естетическите инспирации на прозата от 20-те години от развитието на поезията, което е един реален исторически факт.[19] В художественото обобщение за творчеството на Пастернак Якобсон се ръководи от „опоязовската" представа за поетическия език — художествено класифициран посредством поезията — и се абстрахира от законите и традициите на наративното изкуство. Но ако тази проза „отваря път към нови литературни открития", то безспорно те имат отношение към перспективата на епическите жанрове.

Интересът към езика, към изразните средства, към „начина на изпълнение", вплътен в лиризираната проза, добива особено значение на фона на епическото жанрово развитие и неговата социална роля. Опитът с изследването на лирическата проза на А. Каралийчев (разказите в сборника „Ръж") на фона на поезията (това естествено се налага още през 20-те години поради тематичната обвързаност със септемврийската поезия) показва нереализираната художествена и социална мотивировка на такива страни от неговия стил като асоциативно преплитане на минало и настояще, приказна стилизация на героите, персонификация на природата, преплитане между фантастично и битово реалистично и т. н. Неговата връзка с прозата и традицията на разказа остава на заден план, значително по-ефимерна.

В развитието на литературата на XX в. се забелязва нарушаване на епическия и лирическия „суверенитет" на жанровете, разширяване на тяхното

[17] Л. Гинзбург. О лирике. 1974, с. 240—241.

[18] R. Jakobson. Lingvistika i poetika, 1966.

[19] Э. Бойтар. Восточноевропейский авангард как литературное направление. — Acta Litteraria, 1973, t. XV, s. 177.

взаимодействие, съчетано с теоретически осъзнатата взаимозависимост между прозата и поезията. Обвързването на лиризираната проза с трансформационните процеси на епиката поставя въпроса за отношението ѝ към художественото решение на социалните конфликти, за „социологията“ на жанра. Затова нейното типологизиране се затруднява — от „разпознаването“ ѝ като езиково или естетическо явление се преминава към изследване на разрушената конвенция на жанра.[20]

## II. Лиризацията като езикова и жанрова концепция. Романите „Хоро“ на Антон Страшимиров и „Орни и бойни полета“ на Владислав Ванчура

Периодът на 20-те години на XX в. е период на активизиране на поезията във формалното и съдържателното обновяване на изкуството на словото. Това дава отражение върху развитието на прозата, тъй като художествените инициативи на поезията „проникват“ през жанровите граници. В рамките на разглеждания тук въпрос за връзката между езиковото (стилистическото) поетизиране на прозата и неговата социална функция от гледна точка на жанра ще се спрем на някои специфични художествени решения на българската и чешката проза от този период, и то в отношението към поезията. Сравнението не трябва да се разбира като историческо типологизиране на сродни или близки явления, а като опит за обвързване на определени теоретически проблеми със спецификата на националното литературно развитие. С други думи, става въпрос не за сходства в художествените резултати и тяхното литературно-историческо обобщение, а за резултатите от някои общи, очевидни тенденции и похвати. Интересува ни функционирането на усвоените от прозата лирически елементи, а не изработването на типологически модели на лиризираната проза. В този аспект предложеното тук сравнение се ръководи от факта, че художествените търсения на Вл. Ванчура са насочени към обновяване на епическото изкуство и включването на лирическите средства като градивен елемент в това обновяване. Неговото съзнателно противопоставяне на загубената епическа цялост на света представлява интересен феномен от гледна точка на актуализираното отношение поезия — проза. Същевременно лирическите тенденции в българската проза от 20-те години в лицето на А. Страшимиров носят друго жанрово решение, което намира своето отражение в използването на езиковата експресия и свързаната с нея субективна позиция на автора. Сравнението се спира на два романа със сходна идейно-тематична насоченост и прави опит да анализира използването на лирическите средства не само

[20] F. M i k o. Od epiky k lyrike, където той разглежда литературните родове и видове като система от опозиционни връзки, като структурата на всеки от тях се определя от отношението на интегриращи и диференциращи знаци. В резултат на това отделните жанрове съдържат различна степен пропорция на лирически и епически принцип. Ф. Мико търси семиотичен подход към установяване варианта на лиризираната проза в тази пропорция. За целта той свързва психологическите понятия „тензия“ и „детензия“ с лириката и епоса, където те се реализират като конфликт и решение на различно ниво — формално и тематично. Въвеждайки знакови оразличители за тензията и детензията, той изследва произведения на лиризираната словашка проза и извежда дефиницията, че при този вид проза обективната детензия се замества от субективна детензия, т. е. нерешеният конфликт се отреагирва по субективен начин, като се превръща в израз.

като две възможни решения, но да свърже проблемите на поетиката с контекста на литературното развитие.

Стилистическото „усвояване“ на изразните средства на поезията е социално-исторически провокиран художествен акт, отразява наред с нарушената конвенция на жанра и онова взаимодействие между поезията и прозата, без което е немислимо естетическото развитие. В този аспект лирическата „експанзия“ в прозата не може да се изолира от цялостното естетическо преосмисляне (и разширяване на възможностите) на художествения език (което е и промяна на неговата социална функция). Така Мукаржовски разглежда различните типове обновяване на изречението у К. Чапек и Вл. Ванчура, за да обясни смисловата и композиционната постройка на тяхната проза (включително и композиционното участие на лирическите елементи). По същия начин И.Панова анализира стиловите особености в разказите на Ив. Вазов, Елин Пелин и Й. Йовков и обяснява лирическото въздействие на повествованието у Йовков с конструкцията и ритъма на фразата. В романите на Антон Страшимиров „Хоро“ и Вл. Ванчура „Орни и бойни полета“ („Pole ornà a vàlečná“) експресивното натоварване на художествения език изпълнява различна функция в композиционното изграждане на творбата и репродуцирането на лирическата тема. Различно е отношението между емоционално-изразителното и семантично-конструктивното използуване на художествения език. Тези романи, върху които ще спрем вниманието си, са една ярка художествена преценка за действителността, и то на конкретни явления — фашистката разправа над Септемврийското въстание от 1923 г. и съответно ужасите на Първата световна война. Начинът, по който лирическите елементи се „онтологизират“ в жанровата концепция на романите, поставя редица въпроси относно естетическия контекст на поезията в двете литератури, както и на традициите на жанровото и естетическото развитие. Патосът на израза (разбиран като субективно-емоционална оценка на явленията), който присъствува и у двамата, е свързан с експресивния стил, с повишената употреба на поетически изразни средства (метафоричност, ритмико-синтактично членение и др.). Същевременно начинът, по който патосът на израза е овладян във „формата на израза“ или в цялостната архитектоника на творбата, създава лирическия образ на тяхната проза. Изобличението на видимия свят чрез „разобличение на неговата изопаченост“ доближава двете творби в използуването на един експресионистичновизионерски похват. Едновременно с това дава различна перспектива между експресивната стихия на художественото слово като жест и образ и композиционно-структурен елемент в жанровата реализация на темата. Образното представяне на действителността у Страшимиров, при което се стига до изобразителна гротескност, свързва експресивното начало с „акцията“ на преживяването. По думите на Минко Николов лиризмът „избива“ на повърхността на текста като езикова форма на активната емоционална намеса на автора. Твърде характерно за Страшимиров е използуването на „смесена реч“ (преплитане на речта на разказвач и герои). Може да се каже, че езикът на Страшимиров, емоционално „насилен“, се превръща в своеобразна „експресивна артикулация“ на действителността: „Сотир сви камшика. И сипна с език нажежени гвоздеи. Всичко живо ще бъде изтърбушено: да кажат! Деца в майки ще бъдат разчекнати: да кажат! Градът ще бъде съборен и сто педи под земята ще се копае: да кажат!“ В този откъс е представена една конкретна ситуация — изстъплението на околийския началник над арестуваните жени. Твърде „синтетичното“ езиково репродуциране на ситуацията е насочено към

възбуждане на жива представа за действието, което се превръща в хиперболизиран жест. Метафората („сви камшика“, „сипна с език“ . . . ), звуковото натрупване на фонеми *с*, *з*, *ж*, *ш*, стилизираната и ритмизирана реч на Сотир подсилват не логичните връзки на повествованието, а неговия експресивен израз, превръщат се в артикулационно-мимически образ на субективната оценка на разказвача. Такъв вид езикова експресия съществува при сказа. У А. Страшимиров тя възпроизвежда непосредствената емоционална намеса на автора.

Езикът на Ванчура винаги е занимавал неговите изследователи, тъй като творчеството му заема централно място сред експериментите на прозата от 20-те години и е свързано с естетическите концепции за езика, разработени от чешката поезия (авангардното течение „поетизъм“). Начинът, по който Ванчура „превежда“ лирическите средства на „епически език“, се превръща в качествено нова връзка между художествена и социална действителност в неговите разкази, повести и романи. Напрежението между език и тема, на което подробно се спира Мукаржовски, е използуване на семантичните възможности на езика за оценка на явленията и нещата, като информацията за тях остава на заден план. Ванчура интензивно включва поетическите възможности на езика в създаването на смислово напрежение, „сблъскване“ на разнородните стилови нива, в които се поставят изобразяваните явления. Метафоричните сравнения у него придобиват временно-пространствена мащабност именно поради своята оценъчна функция и тяхната образна сила е резултат на езиково-стиловото сцепление на значенията, а не на емоционално-изразителната представа за материалния обект.

„Vrah zvedl se o délku těla, právě jako kdyby doposud byl zvířetem jež nechodívá zpříma. Stál a hrozná sláva a hrozná velikost vznesla jeho ruku do výše. Byl předchudcem vojska, mohl vzít vše, čeho se mu zachce, mohl udeřit a zbít ty, kteří neodpovídali, když se tázal.“Откъсът, който привеждаме, може да се каже, че не характеризира типичната за Ванчура сложна конструкция на изреченията с напластяване на различни факти и събития и тяхното стилово конфронтиране. Но в него е отразено специфичното за стила на романа визионерство, което дава оценката на реалните факти и действия посредством тяхната фантастична проекция. Визионерският похват на Ванчура откъсва действието от неговите реални връзки, то добива самостоятелен „живот“, освободено за нови временно-пространствени съотнасяния. Този пасаж фиксира именно това откъсване на реалната ситуация от нейното фантастично „продължение“. Убийството, което малоумният говедар Франтишек Ржека замисля, не е извършено. Но мисълта за това убийство, която придружава ежедневието на героя, е материализирана в редица недействителни от гледна точка на сюжета ситуации, развити във формата на метафорични превъплъщения. Убиец, животно, предшественик на войската — тези определения, поставени в съседство, получават стилова равнозначност, улесняват (посредством сравненията, в които са включени) превръщането на реалния факт във визия и символ. По този начин „метафизическият смисъл“ на конкретното деяние се свързва с темата на романа— за абсурдността и безсмислието на войната и антихуманната същност на света, който я поражда. Самият Франтишек Ржека, убиец и побъркан, на края на войната е погребан като герой—незнаен воин.

Романите на А. Страшимиров и Вл. Ванчура безспорно са присъда над действителността, присъда, която ангажира авторовия патос. Но зад патоса на изобличението, който ги доближава в използуването на определени стилови

похвати (като гротескност и свързаното с нея окарикатуряване на героите и действителността, както и езиковият подход спрямо темата, разчитащ на повишената експресивност), крие своите антиномии. Тук стигаме до художествената концепция на двамата писатели, която е и жанрова, и идейна концепция, до отношението към цялото или до Бахтиновата позиция за „цялостната езикова организация на романа". Водещото към експресионизма визионерство у Страшимиров и Ванчура е средство за сатирична характеристика на един абсурден свят, в който извратеността на човешките отношения приема и съответните материални образи. Но в стремежа си към тотална преценка на съществуващата действителност Ванчура по думите на А. М. Пиша „населява своята книга с герои, живеещи в най-низшата *материя* на своята човешка същност, която авторът не иска да просветли и драматизира с конфликтите на целите, съдбите на сърцата и трагедиите на хора, без те предварително да са бракувани и пропаднали"[21]. В „Орни и бойни полета" Ванчура подбира герои, лишени от всякаква позитивна черта, дори ощетени от природата (малоумния говедар Ржека или полупобъркания монах Йосиф Дановиц), без оглед на социално положение. Войната се явява обединителното звено на тяхната същност и символ на социално обезчовечената действителност. Трябва веднага да подчертаем, че с всяка „щриха" в своя роман Ванчура се стреми да обоснове абсурдността на представената действителност, да покаже всеобхватността на злото и да въодушеви по този начин за неговото изкореняване. Различната позиция на Страшимиров е очевидна. Абсурдността в „Хоро" се слива със сатирично-гротескното изображение на палачите и техните деяния, т. е. тя е изобразителна форма на субективното авторово отношение, което съответно и противопоставя позитивни стойности (народа и революционерите, макар и едностранчиво обрисувани). „Изнасилването" на действителността при Ванчура игнорира конкретното развитие на конфликта между експлоататори и експлоатирани, като актуализира необходимостта от революционно преобразуване на така представения свят. Позицията на съдник, която той приема спрямо съществуващата действителност, определя особеностите на неговия стил; в отношението между език и тема, между герои и отразената в тях социална типология на явленията, между субективната позиция на разказвача и нейната жанрова реализация, на които страни изследователите посвещават немалко усилия. Поставяйки героите си на едно ниво (главен композиционен фактор се явява войната), Ванчура съответно строи един твърде фрагментарен сюжет. Отделните явления се „приобщават" към основната тема на романа чрез сложна стилова диференцираност. Именно разгърнатата стилова характеристика на отделните явления създава смислово напрежение, превръща образа в качествена оценка. По този повод Мукаржовски пише, че образите на Ванчура въздействуват преди всичко със „смисловото качество", което реализират, отколкото емоционално.[22] В езика и стила на Ванчура се чувствуват инспирации от развитието на съвременната поезия — от поетическото творчество на Незвал и неговите естетически възгледи. В неговите разсъждения за романа и епическото изкуство се среща стремеж за преоценка на традиционните представи чрез актуализираната в поезията функционалност на формата: „Сюжетът не играе по-важна роля от който и да е поетически образ и в своята

[21] A. M. P í š a. Směry cíle, kritiské listy z let 1924—1926. Praha, 1927, p. 127.

[22] J. M u k a ř o v s k ý. Dvě studie o Vladislavu Vančurovi. — В: Studie z estetiky. Praha, 1966, p. 236.

същност не е нищо друго освен разгърнат поетически образ (Незвал).“[23] Не е трудно да отнесем тези мисли на Ванчура към споменатите особености на неговото творчество, към жанровата „двуизмерност“ на неговите романи (особено „Пекарят Ян Мархоул“ и „Орни и бойни полета“), които приемат формата на развита метафора, „поетическа тропа“[24]. „Роман-притча“, „лирическа поема в проза“, „реторично стихотворение в проза“ — такива са определенията за жанровото своеобразие на двата романа.

Способността на Ванчура да създава „митологичен разказ“ за действителността („Пекарят Ян Мархоул“) е свързана с неговата разказвателна техника и отношението му към езика, с конструкцията на неговите изречения. Забележително е, че чувството и склонността на Ванчура към разказа за нещата е път към епичността без необходимост от действие в смисъл на фабулиране. Затова строежът на неговата фраза се определя от начина, по който метафората, суфонията, интонацията се включват не в описателното, импресионистичното възпроизвеждане на явленията, а в тяхното образно моделиране; изречението придобива обем не с логично-фабулното „навързване“ на явленията и тяхната детайлна характеристика, а с обединяването им на базата на една стилова „полифония“ подобно асоциативната спойка на мотивите у Незвал (и съвременната авангардна поезия). Езиково-стилистичната и смисловата мащабност на фразата у Ванчура са взаимно зависими.[25] Това превръща езиковата експресивност на стила в композиционен похват, тъй като функцията на неговите формални белези (метафора и др.) се променя. В романа „Орни и бойни полета“ темата за абсурдността на войната се мотивира, както подчертахме, в избора на героите и сюжетно-композиционното третиране на техните роли, но не по логиката на жизнено типологизирани ситуации (както това става в „Швейк“ на Я. Хашек), а в образното (на базата на езика) напластяване на значенията, на което разчита идейно-художественото внушение на творбата. Лирическият патос, освободен от емоционалната изразителност на детайла и поетическото описание на определени представи и настроения се превръща в сугестия на цялото, в монументален жест на авторовата позиция. Начинът, по който Ванчура използува възможностите на езика и провежда своята епическа концепция, навежда на мисълта за отношението между поезия и проза и лирическо и епическо в сложните перипетии на жанра, в търсенето на нов поглед към действителността, основан върху единството на индивидуалната и обществената съдба. Той се противопоставя на традицията на психологическия „интроспективен“ роман, в който писателят е загубил оценъчната динамика на своето слово и в експерименталните усилия за „модерна епика“ търси по думите на Мукаржовски „възстановяване“ на загубените стойности на думата. Отношението език — действителност и неговата трактовка в рамките на чешката авангардна поезия[26] изработва методологически „директиви“

[23] V l. V a n č u r a. O společenské funkci umění, Řád nové tvorby 1970, p. 90.

[24] С. В. Н и к о л ь с к и й. О некоторых явлениях жанрового синтеза в чешской литературе 20—30-х годов XX в. — В: Славянские литературы. М., 1968, с. 547.

[25] Говорейки за езиковите експерименти на чешката поезия, обединена под названието „поетизъм“, Я. Балух се спира и на тяхното усвояване от прозата, но прави уговорка за различната форма на реализация на семантиката на поетическия език: „Ако характерна черта на семантиката на поетическия израз е това, че изказаният смисъл се оформя по-ниско от нивото на изречението“, а синтактичната конструкция е семантично прозаична, то в прозата срещаме противоположна ситуация“ — J. B a l u c h. Poetysm, 1969, p. 36.

[26] В своето стихотворение „Писмо до Мукаржовски“ В. Незвал прави такава характеристика на новия тип поет: „Má fantazii místo citü//jak švec se vrací ke kopytu// Tím kopytem je lidská řeč.“

за промяна в художественото съзнание и в творчеството на Ванчура то намира израз във функцията на лирическите елементи. „Ресемантизацията“ на езиковите (стилистическите) средства в романа „Орли и бойни полета“ търси нова логика на внушение на авторовата идея за необходимост от революционна промяна на света — без епическо реализиране на конфликт, без конкретно показване на драмата на войната. Лексикалното богатство на езика — използването на архаизми, вулгаризми и пр. — не характеризира героите: то принадлежи към фигуративния стил на Ванчура, към реторичния патос. Мислите; репликите на героите нямат стилово определение в логиката на характерите: „Bohatství! Bohatství nad touhu srdce! Každý den bývám trestán a každého jitra se modlím. Otče náš, jenž jsi na nebesích, dej mi peníze a poklady, jež skrýváš. Budu na roveň proti štěstí pyšných a proti štěstí ukrutníka, který mne bije, ačkoliv odvádím peníze, jichž si žádá. Budu vypravovat věci takové, neboť jsem je viděl, vešed do příbytku nejbohatšího. Nechci dosáhnout věci pomlouváním a proti svému pánu neobrátím úst, avšak vezmu si, co je zchýstáno a co mne čeká. Spatře sekeru, již jsem přiostřil, bude se stydět a hanbit ten, který hledá müj pád, bude zpět obrácen a dán na potupu. Proč se zdráhá učinit'podle slibu, jejž jsem přijal? Velmi jsem očekával, až se rozpomene, nuže, áť odpovídá a postaví se proti mně!“

Този монолог на главния герой Ржека, библейски стилизиран във формата на молитва, по структура на изреченията, по стилови белези не се отделя от общия поток на повествованието, т. е. приобщава се към неговата стилова доминанта. Ванчура се отдалечава както от традициите на интроспективно-лирическия роман в чешката литература („Сребърен вятър“ на Фр. Шрамек“), така и от съвременния пролетарски роман с репортажен характер (Ив. Олбрахт „Ана пролетарка“). В третирането на разказването като източник на епичност той не споделя и концепциите на К. Чапек, за когото епичността е свързана със събитието (затова говори интересът му към „периферната литература“[27], където фабулното напрежение е основна двигателна сила). И макар че в синтеза на поезия и проза неговите творби са инспирирани от развитието на съвременната поезия, не е трудно да се отбележи, че той стои далеч от поетичната (и „поетистичната“) проза на К. Конрад с нейната субективно подчертана лиричност. У Ванчура се откроява начинът, по който той успява да превърне езика в „архитектоничен“ елемент, да подчини лексикалната експресивност на композиционния фактор.[28] Като пример за такъв род използуване на езика в българската литература можем да посочим Й. Йовков. Йовков се явява своеобразен антипод на Страшимиров именно във връзката лиризъм — езикова експресия на говорната реч. Ръководен от стремежа да пресъздаде света на българското село „отвътре навън“ и по този начин противопоставяйки се на събитийно-фабулната последователност на повествованието, той насочва вниманието си към експресивно-емоционалните особености на говорната реч: „А в живата говорна реч — какво движение! Думата, с която почваш, линията на движение и капризите ѝ, премълчаванията, прибързаността, избухванията, модулациите на гласа — в това е животът на тая реч“ — споделя писателят пред проф. Казанджиев.[29] Връщането към „живия“ език, което занимава Йовков, е свързано с постигането на обемност и мелодика на фра-

[27] K. Čapek. Marsyas. 1925.

[28] F. Miko. Expresívny živel v Hečkovom románe „Červené víno.“ — Litteraria, VIII, 1965.

[29] С. Казанджиев. Срещи и разговори с Йовков. С., 1960, с. 39.

зата, съответстващи на акцента върху етично-психологическия смисъл на събитията в неговата проза. Лиризмът за Йовков се явява „подводно течение", резултат от композиционния принцип на изображение, който престроява езика от „плоскостта на разсъдъка и неговата логика върху плоскостта на чувството и неговата логика"[30]. Използуването на лексикално-експресивното и интонационно богатство на говорния език у Йовков и Страшимиров изпълнява различна функция в творческата позиция на автора. (В съвременното развитие на прозата Й. Радичков използува експресивната стихия на говорната нарация за създаване на гротескно-комични ситуации от позицията на разказвача — например преразказването на една и съща история и словесно-изразителната игра на отделните разказвачи.)

У Йовков и Ванчура разказът е конструиран върху писменото изграждане на фразата, не на емоционално-артикулационната експресия на говорния език. Забележително е, че при Ванчура подчертаното присъствие на „гласа" на разказвача, обръщението към героите, реторичната фраза създават впечатление именно за говорна нарация (на което обръща внимание и Мукаржовски). Но субективната намеса на автора тук езиково се излива в по-друга форма — монументален по своето звучене монолог, който търси временно-пространственото обединение на събитията без посредничеството на цялостно развит сюжет и игнорира артикулационно-емоционалните превъплъщения на разказвача. Онова, което можем да съпоставим в прозата на Йовков и Ванчура, е „оттеглянето" на лиризма от субективната емоционална излиятелност на фразата и обвързването му с композиционната динамика на цялото, което от своя страна се съпътствува с откъсване на (художествената оценка на разказаното от неговото сюжетно събитийно „саморазкриване". (Това е едно най-общо сравнение, което не се отнася към подробностите на стила у двамата, не засяга конкретно техния „художествен свят", а изхожда от принципни положения за връзката между езиковото третиране на темата и променената функция на лиричното.)

Отношението на автора към изобразявания свят в романите „Хоро" и „Орли и бойни полета" е недвусмислено от гледна точка на изобличителния характер. Още в началото подчертахме, че външните белези на произтичащата от това експресивност на стила имат свои вътрешни „параметри" на действие, които противопоставят експлицитния, свързан с емоцията на преживяното лиризъм на конструктивното използуване на лирическите средства в монументалното изображение на действителността и композиционно разгърнатата емоционална оценка. Начинът, по който стилът у Ванчура „замества" социално-оценъчната функция на конфликта, е неприсъщ за Страшимиров. Разбира се, по повод романа „Хоро" не можем да говорим за конфликт в епическия смисъл на думата, на който да съответствува разгърнат „монолитен" сюжет. Жанровата особеност на романа изключва детайлното изследване на индивидуалните съдби, така че да разкрие социалната диалектика на техния сблъсък. Той е построен върху субективната емоционална рефлексия на исторически случилото се и преживяното. Но в жанровата особеност на „Хоро", въпреки че се отличава от другите романи на Страшимиров, е отразена творческата природа на писателя, непредразположена към обективен начин на изображение, субективно пристрастена към повествованието. Неуспешните усилия на Страшимиров да създаде социален роман от градски тип

[30] С. Казанджиев. Срещи и разговори с Йовков. С., 1960, с. 40.

(имам пред вид поредицата романи „Среща“, „Висящ мост“, „Вихър“, „Бена“) се дължат именно на невъзможността да вникне в психологията на героите, да запази художествено необходимата дистанция в мотивировката на тяхното поведение. Така героите се превръщат в „идеолози на автора“[31], проблемите, макар и съвременни, остават неуплътнени в живи човешки характери. Склонността към драматични ситуации и „сблъсъци“ у Страшимиров (дала добри постижения в драматургичните му работи) присъствува в композиционно-стиловия строеж на „Хоро“. Липсата на епически разгърнат сюжет уедрява социалното типизиране на героите, премества поантата от повествованието и изображението върху ефекта на сценичната изразителност. Казахме, че у Ванчура тоталната присъда над действителността предпоставя избора на героите и визионерството — форма на известна стилизация на героите, която разширява техните временно-пространствени мащаби в отношението им към действителността. Присъдата на Страшимиров, която фиксира фашистките палачи и техните издевателства, е сатирично-типизираща. Окарикатуряването на героите приема формата на социална гротеска. Затова визионерството на Страшимиров, свързано с кулминационния по своя драматизъм финален момент (убийството на невинните жертви и „кървавото“ хоро около техните трупове), приема емоционалната изразителност на пантомима. Финалът на романа с хорото на обезумялата от гняв и ужас Капанка запечатва в един монументален по своята изразителност жест изобличителния патос на автора. Коментарът става излишен — онова, което е „поразило“ художническото съзнание, намира съответен образ. Стремителният ход на демаскиране на антихуманната същност на представителите на властта получава абсурден завършек чрез обединяване на сватбата и смъртта или по-точно външният повод на действието се осмисля като гротескно-изразителен похват. Да съпоставим финалните сцени в „Хоро“ с последната глава на „Орни и бойни полета“. Тържественото погребение на убиеца Ржека в могилата на незнайния воин в романа на Ванчура е един абсурден завършек в абсурден по своята същност свят — акт, чиято логика е предпоставена в поражението на човешкото. По този повод Б. Полан определя стила на Ванчура като „стил на монументалната карикатура“[32]. Финалът на двата романа разкрива своеобразието в използуването на лиричното във връзката субект—обект. Последната сцена в „Орни и бойни полета“ се превръща в обобщение-метафора на изобразения от писателя свят. Стремежът към постигане на тоталния образ на живота е заложен в изображението на отделните събития у Ванчура чрез използуване на лирическия принцип за обобщение на конкретното и единичното, а именно интензивността на внушението. Конфликтът, драматичният сблъсък, в който се реализира „бунтът“ на емоцията и който наблюдаваме у Страшимиров, тук се замества от смисловата динамика на образа. Патосът на Ванчура добива мощен регистър, градейки мрачния апокалипсис на „старите неща“ и пророкувайки идването на новото време, „времето на работниците“. Патосът на Страшимиров е ограничен в рамките на преживяната емоция, тъй като при него по начало дистанцията между реален и художествен факт се скъсява. „Той живее с всяко събитие, с всяка проблема на времето си, остро реагира и бърза да я изнесе, преди още да е получила своето ясно художествено разрешение“ — пише В. Василев в „Златорог“.

[31] В. Василев за А. Страшимиров в сп. Златорог, I, 1920, кн. 2, с. 189, и II, 1921, кн. 9, с. 567.

[32] B. Polan. Pramen, V, 1924, p. 2.

Драматургичното построяване на сюжета в „Хоро“ (събирането на главните герои около сватбената трапеза в дома на Карабельови) изпълнява характерологично-оценъчна функция по отношение на „типажа“. Речевата характеристика на героите — основен демаскиращ тяхната същност фактор — е същевременно своеобразен експресивен сигнал от гледна точка на стилистиката на романа. Преплитането и смесването на различни стилистични нива (Страшимиров например вмъква стилизации на вестникарска проза в речите на полковник Гнойнишки и майор Кандилев, лексикалната експресивност на говорния език, в много случаи диалектно „оцветен“, лирико-патетични абзаци за „белите септемврийски нощи“) се съчетава с особеностите на субективизирания разказ, в който разказвач и герои преплитат своите „гласове“. Това определя мелодиката и ритмиката на наративния поток в романа, „задъхан“ стремителен разказ, комбиниращ емоционално-смисловите и стиловите признаци на разказвач и герои. Ритмизирането на разказа е едно от средствата за изява на емоционалното отношение на разказвача, както начупването на мелодичната линия в поезията „резонира“ в поетическия синтаксис. Ритъмът в прозата е свързан с архитектониката на цялото, в която изкристализирва художествената концепция на автора във връзката между език и тема. Така у Йовков търсената мелодия на фразата съответствува на подхода към фактите и начина на тяхното описание. Лирическият патос в романа на Ванчура също е неделим от ритъма на неговия монологичен по форма разказ (Мукаржовски смята, че анафоричността в неговото повествование създава илюзията за говорен стил). Подчертаното „стихотворно“ ритмизиране на разказа, каквото можем да наблюдаваме в „Хоро“, безспорно изразява „кривата“ на емоционалното настроение, съсредоточена, както у Гео Милев, в експресивното подчертаване на ритъма. Например:

„Далеч в нощта — незнайно далеч и незнайно къде — тракаше картечница.

— Чия ли е? . . .

Стреляха небето огнени стълпове и биеха камбани, ечаха пожарникарски тръби. . .

А по изби и скривалища, по плевни и из обори туптяха задавени гърди — туптяха в ритъма на далечната картечница . . . “

Наред с основния лирично-асоциативен рефрен за „белите нощи“ (който изпълнява и композиционна функция) появата на ритмични (мелодични) акценти в романа „Хоро“ съответствува на езиковите особености на стила — без „главна“ живописно-мелодична линия, с подчертано използуване на емоционалните оттенъци на разговорната реч и съответно елиптична постройка на фразата, лексикализирани междуметия, кратки изречения и пр. Всичко това създава динамична начупеност на повествованието (както при драматичния диалог), смяна на интонацията паралелно на фрагментарната смяна на зрителния ъгъл в развитието на действието.

Спирайки се на монологичната и диалогичната форма на речта, В. Виноградов подчертава тяхната различна художествена функция от гледна точка на жанровата стилистика. В монолога според него изпъкват по-ярко „нормите на стилистична оценка“, „претеглянето на семантичните нюанси“, докато диалогът отразява формите на изразителност, експресия, които образуват социалния фонд за разкриване на характерите.[33] Прозата на Ванчура (особено рома-

[33] В. Виноградов. Стилистика, теория поэтической речи, поэтика. М., 1963.

ните „Пекарят Ян Мархоул“ и „Орни и бойни полета“) е квалифицирана като монологичен тип. Ритъмът в „Орни и бойни полета“ също е подчинен на монументалния стил на писателя, т. е. неговите мелодични акценти са подчинени на обединяващата сила на основния патос (на гласа на разказвача) и изпълняват строга композиционна функция. Постигането на тотален образ на живота чрез синтез на разнородни събития е немислимо без монолитната „сплав“ на авторовия глас-присъда, който е форма на активна позиция спрямо обекта. Сред множеството оценки на романа мислите на Ю. Фучик го характеризират именно в този аспект: „Каква е тази упорита сила — пише Фучик, — която дава възможност в едно произведение да се отпечатат толкова разнородни и все пак обвързани знаци.“[34] Отделните глави в романа „Орни и бойни полета“ са композиционно обособени като строфи. Както в рамките на изречението Ванчура използува метафората за качествено и смислово обединение на явленията и предметите, като по този начин „драматизира“ обекта, така в рамките на цялото главите на романа се свързват по законите на един лирически принцип. Почти всички глави започват с еднотипно построени изречения (сложни съставни с подчинени, определящи подлога), които „поддържат“ единен емоционален тон. По същия начин ритмичното обособяване на абзаците в много случаи е свързано със синтактична анафоричност, т. е. с граматично-структурния и интонационен акцент върху подлога (шеста глава). Структурната „затвореност“ на отделните глави (сюжетната връзка е фрагментарна) е същевременно „отвореност“ към цялото — художествената идея на автора се „снема“ в макро- и микроструктурата на романа.

(Предложеното сравнение на двата романа е само опит да се свърже позицията на авторите (субективно-оценъчна) с езиково-стилистичните особености, и то в перспективата на реализираната жанрова концепция. По този начин лирическото се разбира не като опоетизиране и импресионистично описание, а като жанрова специфика.[35] Но вникването в структурата на романите изисква много по-прецизен анализ, който в рамките на настоящата статия не можем да представим и ще се задоволим с по-обобщени изводи.)

Композицията на романа „Хоро“ е тясно свързана с драмата на преживяното, със склонността на Страшимиров към сблъскване на нещата, за да намери тяхната оценка — похват, противоположен на преносното, съотнесено оценяване на действителността, какъвто наблюдаваме у Ванчура. М. Николов посочи композиционната роля на рефрена за „белите нощи“, който съдържа лирико-философския патос на автора.[36] Но трябва да добавим — кръговото повтаряне и вътрешно обособяване на този рефрен действително обединява фрагментарно накъсаното действие, но връзката се възприема не толкова като вътрешно-структурен принцип, а в асоциативния контакт с разиграните се събития: „Белите нощи по Дунава и в Загорието, по Странджа и над Лома, край Марица и по Огоста, белите септемврийски нощи!“ Сюжетът се превръща в субективна интерпретация на народната трагедия, в метонимичен по своята форма израз на емоционално възприетата действителност, на художническото „аз“. Бележката на М. Николов, че героите на Страшимиров са „фикции“ и в тях е пръсната неговата разпиляна природа, набляга върху неспособ-

[34] Poetismus. Praha, 1967, p. 231.

[35] Книгата на Ч. Добрев „Лирична драма“ (1973) разглежда в този аспект „поетичната вълна“ в развитието на българската драма след 1950 г. с творчеството на Ив. Пейчев, Г. Джагаров, В. Петров, Б. Божилов и др.

[36] М. Николов. Романите на А. Страшимиров. — Литературна мисъл, 1962, кн. 3.

ността за епическа дистанция, както и на липсата на ясна философска концепция (присъщо за повечето романи на Страшимиров). Ванчура се стреми да си изработи художествена концепция за романа, която е едновременно идейно-философска позиция спрямо света. Чешкият изследовател М. Блахинка, спирайки се на връзката на Ванчура с поетическия авангард, подчертава, че художественото му творчество съдържа полемика с фелицитологичното разбиране на изкуството от страна на поетизма. Блахинка разглежда образа на Ян Мархоул от едноименния роман и неговата съдба като предупреждение спрямо идеите на поетизма за свободен и творчески труд в буржоазното общество.[37] Писателят развенчава един мит във формата на мита. Определената идейно-философска концепция, която съдържат неговите романи, не се излива в непосредствено-отражателна форма — така едно реално събитие, каквото е войната, е повод не за социално-историческа драма, а за обобщена лирико-философска присъда над действителността. И независимо че идеята за краха на стария свят не е въплътена в социално-действуваща сила, то формата на отричане на „старите неща“ съдържа неизбежността на революционната промяна. Недоволството на Ванчура от различните „изми“, които според него не успяват „да се влеят в живота“, както и разбирането му за модерното изкуство като изкуство на революционните преобразования отразяват амбицията на писателя за създаване на нов социален роман. Безспорно всичко това като художествена позиция и решение не можем да открием у Страшимиров. В стремежа си да намери израз на своето възмущение и гняв от фашистките издевателства Страшимиров използува възможностите на един експресивен (дори експресионистичен) стил, който дава „отблясъка“ на събитието. Субективната визия измества образа на живота във всеобхватността на неговите връзки. Този, ако можем така да се изразим, „синтетизъм“ се отразява в избора на сюжета, в изображението на героите и композиционната постройка, във формите на субективно присъствие на автора. Най-общо казано, ако метафората при Ванчура изпълнява основна функция във връзката с действителността, при Страшимиров това е метонимията. От една страна, това е свързано с асоциациите, които връщат писателя към „белите септемврийски нощи“, от друга, с експресията и по-голямата изразителност — обектът се охарактеризира по неговия признак, предава се състоянието или действието (жеста) вместо притежателя или извършителя му. Интерес представлява композиционно обособената сцена с малтретирането на жените, която е построена на този принцип на „замяна“.

„Жените, притиснати о задната стена на дома, пищяха и се люлееха като завеса със зацапани фигури.

И блещяха пред тях войнишките байонети като погребални канделабри.

. . . . . .

Снажният човек се сопна. И се надвеси над зацапаната завеса.

. . . . . .

Над овощака бездушно цареше бялата нощ. Войнишките байонети блещяха като погребални канделабри. И замряла беше живата зацапана завеса по задната стена на Карабелевия дом.“

Сравнението на събраните жени с „жива зацапана завеса“ се превръща в ритмично повтарящ се мотив, в който „рекушира“ развитието на действието (подобна функция изпълнява рефренът за „белите нощи“). Сцената създава

[37] M. B l a h y n k a. Poznámky k proletářské literatuře. — Česká literatura, 1971, p. 1—2.

впечатлението за гротескно-бутафорна нереалност (подсилена от наложената връзка „оратор—завеса“ и демаскиращата стилизация на речите на Кандилев и Гнойнишки).

Асоциациите в „Хоро“ на А. Страшимиров са асоциации по непосредствен контакт, в които се оглежда авторовият субект. Те фиксират не наблюдаваната действителност, а преживяната действителност. Затова езикът се освобождава за своите експресивни възможности, приближава се до емоционалния строеж на говоримия език.

По своя експресивен стил Страшимиров е сравняван с Гео Милев и неговата поема „Септември“. Гео Милев е свързан с авангардните течения след Първата световна война и най-вече с немския експресионизъм. Като радетел за обновяване на българската поезия той търси нови форми, без които според него е немислимо новото обществено послание на поезията.[38] И в естетическите си разбирания, и в поетическото си творчество той извършва сложен път, преодолява модернистичните увлечения, но запазва своите амбиции за новаторство и поемата „Септември“ е блестящо потвърждение за новаторство на форма и съдържание. Важно значение имат експериментите на Гео Милев в областта на лирическата проза — „Експресионистично календарче“ и „Грозни прози“, с които поетът разработва по новому този „жанр“. Тук ритъмът изпълнява основен организиращ смисъл и чувството функция. Ритъмът е съчетан и с антиимпресионистичното възпроизвеждане на живота. И двете творби са пропити от психологията на колектива, а „Грозни прози“, писани в Берлин, са вдъхновени от революционната борба на германските работници. Късовете от „Експресионистично календарче“ Г. Милев обявява като „социални поеми“. Ако сравним тези прозаически късове с лирическата повест „Черни хоругви“ от 1914 г., ще забележим огромната разлика не само в избистрената идейна позиция, но и в приближаването на езика към жизнените ситуации, освобождаването му от индивидуализма на „далечните психологически асоциации“. Това естествено не означава „понижаване“ на неговата експресивност — по-точно разширява се многозначността на езика в преценката на действителността. П. Зарев характеризира „Грозни прози“ като социални гротески. Близостта между „Експресионистично календарче“, „Грозни прози“ и поемите „Ад“, „Ден на гнева“, „Септември“ (като опозиция се явява близостта между „Черни хоругви“ и стихосбирката „Жестокият пръстен“) може да се открие (паралелно със социалнореволюционната тема) в мобилизиране експресивните възможности на езика и по-специално разширяване формалната многозначност на езиковите средства за гротескно-иронично провокиране на художествените стереотипи и драматизиране на обекта (ще посочим прозите „Вяра“, „Саванрола“, „Смърт“, „Май“).

Редица изследователи на българското стихосложение се спират на Г. Милев и неговата революционна поезия, за да подчертаят обновяващата роля, която изиграва неговият стих в разрушаването на символистичната (строфична) стихова организация чрез възприемането на ритмическия импулс като основен стихоорганизиращ елемент. Свързва се акцента върху ритъма (тук се вижда влиянието на тоничния стих на Блок и Маяковски, които

---

[38] Гео Милев подчертава необходимостта от нова форма и по повод творчеството на Хр. Смирненски, за да може неговите нови мотиви „да се разгърнат и оформят като начало на едно ново развитие в българската поезия“. — Кратка история на българската поезия у Гео Милев. Избр. произв., 1940, с. 133.

Гео Милев превежда) с нахлуването на интонацията на разговорния език. Трябва да отбележим, че подобни промени в следвоенната чешка поезия регистрира Ян Мукаржовски.[40] Неговите наблюдения върху поезията на И. Волкер и В. Незвал доказват, че разрушаването на строгата „синтактична организация" на чешкия класически стих в тяхната поезия отразява промени в поетиката, предизвикани от едно ново отношение между човека и света и съответно повишената асоциативност и сугестивност на поетическия език. Така ритмическият импулс и свързаната с него интонация стават водещ фактор в стихотворното въздействие на темата. (Позволихме си тази аналогия, за да подчертаем, че въпросът за отношението между поезия и проза има своя вътрешна диалектика, исторически обусловена от развитието на лириката и епоса.)

Несъмнено в стила на А. Страшимиров („Хоро") и Г. Милев („Септември") съществува близост преди всичко в мобилизиращата сила на експресията. Близост, която се налага и поради общата тема и нейното спонтанно отреагирване, въпреки че в социално-психологическото осмисляне на събитието Г. Милев отива напред, излизайки извън рамките на конкретното, за да утвърди с философски патос революцията. Преди романа „Хоро" Страшимиров издава сборник есета „Палач и злодей", в които темпераментно осъжда злодеянията на фашистите и отстоява правото на своята писателска съвест. Публицистичната страст на общественика Страшимиров се пренася и в последвалия роман „Хоро". Този роман обаче се различава твърде много от предходните романи на писателя и специално от градските му романи, където той се опитва психологически да изгражда героите си и не може да овладее характерите и композицията. И в „Хоро" има моменти на патетична многословност, които създават впечатления за маниерност и изкуствен драматизъм (разговорът между Мичето Карабелова и студентката). Но като цяло въпреки своята фрагментарност романът се характеризира с овладяност на формата. Страшимиров целенасочено използува експресивната стихия на словото. Тук може да се види и проанализира връзката с Гео Милев. Изобщо от гледна точка на езиковата организация и езиковата стилистика романът представлява интерес в развитието на българската проза. Описателното начало е сведено до минимум, туширано е психологическото изграждане на героите за сметка на тяхната сатирична типизация. Това особено изпъква, ако сравним романа „Хоро" с романа „Бялата пътека" на О. Василев (на същата тема), където лирическото начало има интроспективен характер и е свързано с психологическата мотивировка на събитията. В лирическите разкази на А. Каралийчев също откриваме интересни промени, свързани с използуването на езика (в съчетанието на битово и приказно-фантастично) и стилизацията на героите.

Сравнението между романите „Хоро" на А. Страшимиров и „Орни и бойни полета" на Вл. Ванчура показва различни перспективи в жанровите промени в резултат на лиризирането на прозата. Ванчура се явява монументален експериментатор, чиито амбиции имат за цел създаването на нов тип епическо изкуство и той има принос в развитието на чешкия социален роман. Страшимиров не успява да създаде социален роман — неговият роман се приближава до социалната гротеска. В своята епическа концепция Ванчура се инспи-

[40] J. Mukařovský. Obecně zásady a vývoj novočeského verše. — Kapitoly z české poetiky, díl II, 1948, p. 87—90.

рира от ренесансовата проза (Сервантес, Рабле), от нейните възможности за епическа тоталност и търси онова цялостно отношение на твореца към обекта, което му дава възможност да намери монументален естетически израз на света и по този начин се противопоставя на съвременния буржоазен роман и неговата изгубена мащабност.

Решенията на Страшимиров и Ванчура имат своето оправдание както в художествената индивидуалност на творците, така и в естетическия развой на двете литератури. В българската литература от същия период наблюдаваме стремеж за мащабно осмисляне на историческата съдба на нацията в творчеството на Ст. Загорчинов (романа „Ден последен"), което стои извън рамките на лиризацията на прозата и търси историко-философската интерпретация на социалното.[41]

[41] Вж. Б. Ничев. Пътят на българската проза към крупни епични форми. — Съвременник, 1974, кн. 3.

Българска академия на науките · Институт за литература
ПРОБЛЕМИ НА СРАВНИТЕЛНОТО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ
*София · 197*

# Българо-гръцки литературни връзки и взаимоотношения

*Марин Жечев*

Българо-гръцките културни и литературни връзки имат своите корени в далечно време. Те са особено плодотворни по време на Възраждането, когато много от идеите на гръцките просветители пряко въздействуват върху нашите възрожденски дейци, сочат им отъпкан път, карат ги да осъзнаят своята националност, да се върнат в лоното на народа и да бъдат полезни за род и родина. Говорейки за значението на гръцките училища за националното самосъзнание на българските ученици, Боян Пенев отбелязва: „Не трябва да се мисли, че в гръцките училища нашите българи са забравяли своята народност и са се еленизирали. Напротив, те са се завръщали в отечеството си с много развито национално чувство, с по-голяма готовност да работят за пробуждането на своя народ и да се противопоставят на всичко, което спира неговото духовно развитие.“[1] Според Иван Добровски „гръцката школа ни научи да се пазим от гръцкото и тачим и любим своето“. Колкото и парадоксално да звучи този довод, той наистина разкрива една характерна черта на отношенията и влиянията между двата народа. Засилването на националното чувство у едните по системата на скачените съдове води до осъзнаването на другите. В този смисъл усилията на гръцката буржоазия, която действува грубо и без оглед на обстановката, водят до обратни резултати. Разпалвайки огъня на „националната идея“, на „мегали идея“, те естествено предизвикват реакцията на съседните народи, гръцкият патриотизъм се взема за пример, за да се пробуди заспалото национално чувство на другите поробени народи. Този период на влияние и взаимодействие така или иначе е проучен от нашата литературна и историческа наука, на него са посветени множество изследвания, които го разглеждат от различни страни. Проучванията обаче най-често спират дотук. Все още не е поставян въпросът и не е търсен отговор, защо бързо след освобождението на България тези връзки се прекъсват и за културите на два съседни народа се знае само дотолкова, доколкото те се превеждат на Запад, не са изследвани причините за бездната, която сякаш ги разделя.

[1] Б. П е н е в. История на новата българска литература. Т. 3. С., 1933, с. 86.

Българо-гръцките литературни взаимоотношения през по-ново време почти не са изследвани. Докато за периода на Възраждането тази тема естествено се налага и намира място в изследванията на Иван Д. Шишманов, Боян Пенев, Михаил Арнаудов, Васил Пундев и др., то за времето през последните десетилетия е писано само епизодично. Още повече, че даже при сходно икономическо и обществено политическо развитие нито българската, нито гръцката литература са изпитали непосредствено творческо влияние, стимулите обикновено са идвали по-отдалеч. Но доколкото самобитността на една литература проличава в сравнение с друга, доколкото откликът на отделни произведения и тенденции характеризира косвено литературния процес, те заслужават да се разглеждат, да се посочват връзките между отделните национални литератури като проблеми на историко-литературните изследвания. Още повече, че често влиянията се оказват действени дотолкова, доколкото отговарят на вътрешните потребности, диктуват се от близките икономически и политически предпоставки. За определяне мястото на една литература в общия литературен процес е необходимо да се отнесе към друга, да се сравнят определени факти. „Историята на всяка национална литература — се казва в сборника „Взаимовръзки и взаимодействие на националните литератури“ — може да бъде напълно осмислена в нейната национална специфика, когато тя се изучава във връзка с историята на литературите на други народи, когато бъдат изяснени взаимовръзките и взаимодействията на дадена литература с другите литератури.“[2]

Понякога дори общите закономерности в историческото развитие не изключват особеностите в развитието, които са резултат на специфични условия на живот. Същото важи с цяла сила и за литературата и не е необходимо въздействието да се издига в първостепенен фактор. Тук трябва да се отчита значението на националната традиция, на историческите и социални условия, които очертават цялостния духовен живот на един народ и които обикновено не зависят пряко от външни идеи и връзки.

Целта на изследването на литературните влияния и връзки намира своето оправдание в разкриването на техния творчески резултат. Той невинаги се изявява пряко. Но често опира до настъпателния ход на историята, разкрива и подкрепя новите положителни тенденции. За известно време след Освобождението българо-гръцките връзки продължават по инерция, защото голяма част от българската интелигенция, особено тази, работила в Цариград, знае превъзходно гръцки и посредством гръцки източници се е добрала до големите постижения на Запад. Това е обаче кратък период и след това на всичко гръцко се гледа като на остатък от робското съзнание, последица от завоевателните цели на гръцката буржоазия, която чрез „мегали идея“ иска да установи своето господство на Балканите, да ги покори духовно.

Разбира се, това не е едностранен процес. В Гърция дълго не се признават достойнствата и възможностите на българската култура и особено на българската литература. Вниманието е било насочено главно към Франция, Германия, Русия, Англия, откъдето са се черпили много от идеите на времето, произведенията на писателите-реалисти са легнали в основата на новата традиция на гръцката литература, а модернистичните течения и школи имат последователи в Гърция, които оставят много и незрели плодове в литератур-

[2] Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. — Изв. АН СССР. Отделение литературы и языка, т. XVII, вып. I. М., 1958, с. 4.

ната градина на своята страна. Интересът към близкото, регионалното, към опита на страните, които се намират в подобен стадий на развитие, още не привлича внимание. Издаването на книги по тези причини обикновено се простира до отделни произведения на по-известни автори или лични инициативи на някои преводачи. Дори такива познавачи на гръцкия език като Никола Трайков, който се смята за един от най-добрите преводачи на Александър Пушкин в Гърция, не се е опитал да представи там на по-широко платно развитието на българската литература, да преведе някои от по-известните български поети и писатели. Този въпрос, разбира се, има свой дълбок подтекст, защото издателското дело в Гърция е особено и могат да се превеждат и издават само произведения, които са нашумели и предизвикват интереса на широката публика.

От друга страна, необходимо е да се посочи още един факт, който особено в началото на XX в. не може да не е играл определена роля при преводите от гръцки на български. Този факт е езиковият въпрос, който се изостря особено в края на XIX в., но има своите последствия и по-късно. В Гърция дълго време, а и досега се пише на два езика — димотики и катаревуса. Във всички по-важни етапи в развитието на Гърция езиковият въпрос естественo е излизал на преден план. Народният език (димотики) е бил използуван във всички решителни за нацията моменти. Той се е превръщал в обединяващо звено, когато националните интереси са застрашени, когато демагогията е налагала на властвуващите да се обърнат към широките народни слоеве. Но когато буржоазията е постигала своите цели, чрез изкуствения „чист“ език (катаревуса) се е стремяла да държи мнозинството от народа настрана от делата, които се решават, крие по-лесно своята продажност. Самата литература дълги години е писана на двата езика, в зависимост от предпочитанията на автора. На двата езика са превеждани както класическите произведения, така и цялата нова литература. По този начин се трупа огромен мъртъв капитал, хабят се огромни сили. Тези фактори значително усложняват задачите на преводачите, вместо от един език понякога се налага в действителност да се превежда от два.

Победата на социалистическата революция в България на 9. IX. 1944 г. откри нови възможности пред българското книгоиздаване. То вече не беше зависимо само от субективните вкусове, а от новите задачи за задоволяване културните потребности на широките народни маси, които му бяха поставени. Затова героичната съпротива на гръцкия народ срещу фашизма и гражданската война насочват вниманието към произведенията на писателите-антифашисти. Погледите на българската общественост са привлечени от решителните класови битки, които се водят по полесраженията на нашата южна съседка. Интерес представлява как фактически литературата отразява тази борба. Още повече, че под влияние на класовите конфликти по това време тя се освобождава от тесните рамки на личните преживявания на авторите, от своята затвореност и монотонност, излиза като редови на политическата арена. Писателите все повече търсят пътя за сближение с народа, за творчески контакт с масите. Образът на революционна Гърция става основен в поезията им и макар и различни по идейна принадлежност, по начина на претворяването на реалната действителност за известно време ги обединява чувството за дълг пред родината и епохата. Преминаването от абстрактните форми и символиката към конкретните форми и яснота на поетическия слог прави изкуството близко до народа. Затова е и естествен интересът на българската общественост,

на българския народ, едва освободил се от оковите на фашизма, към завоеванията на гръцката литература, към борбите на гръцкия народ.

Едно от първите произведения, което се превежда след победата на социалистическата революция в България, е стихотворението „Изгнанница" от класика на гръцката литература Костис Паламас, взето от стихосбирката „Очите на душата ми". Преводът на Николай Дончев е от френски. От същия език е преведен откъс от най-известното произведение на Костис Паламас „Дванадесетослов на циганина" под заглавие „Дванадесет думи на ковача". Преводачка тук е Мария Грубешлиева. Произведението на Паламас „Дванадесетослов на циганина" се отнася за друг период, то е резултат на поражението на Гърция в гръцко-турската война през 1897 г. Появило се през 1907 г., то дава вярна картина на епохата и никак не е случайно, че имайки пред вид новите борби на гръцкия народ, българските преводачи са се насочили към един от най-значителните творци в съвременната гръцка литература, защото посоченото негово стихотворение си остава отклик на народния дух и характеризирайки една епоха, ни помага да разберем другата.

Пряко свидетелство от трагедията на гръцкия народ от времето на гражданската война са произведенията на Никос Карвунис „Олимп гори", преведено през 1948 г., на Левтерис Мавридис „Борецът побеждава и когато пада", откъс от книгата „Залавяй и убивай", появил се в български превод през 1948 г. Репортажът „Окървавен първи май" и потресаващото писмо на известния писател Темос Корнарос „От затвора не мога да направя повече", адресирано до висши градски фактори, за репресиите срещу гръцките патриоти, публикувано през 1947 г., са отражение на бурните събития в Атина. Авторът на романа „Лагерът Хайдари", също преведен на български, определено застава на страната на борещите се, буди съзнанието на народа. Разказът „Последно писмо" на Ф. Канонидис, преведено през 1949 г., и бликащото от вяра в близката победа стихотворение на Костас Янопулос „От килията на смъртта", преведено през 1949 г., разказват за простите и величави моменти на класовата битка. Часове преди да бъде разстрелян, поетът Янопулос пише:

Братя,
макар да настъпва последният ни час,
пред нас се откриват широко простори,
победата наша е цялата, братя,
щом надвием страха,
и смъртта победена е...
Тя пред нас се изправя за почест.
С блестящи очи свободата подкрепя ни.

В увода към френското издание Пол Елюар отбелязва: „Тези стихове принадлежат на целия свят. Величието им се състои в това, че те са човечни и непобедими." Съдбата на Янопулос споделят стотици народни синове, а стиховете му стават символ на техния подвиг, апотеоз на борците.

През този решителен за гръцкия народ момент у нас са преведени разказите на Сотирис Патадзис „Пушка с очила", „Реките", сборникът разкази „Кървави години", който излиза с предисловие от Людмил Стоянов и предговор от прогресивния гръцки поет и литературен критик Маркос Авгерис, стихотворението „Писмо до Назъм Хикмет" на Менелаос Лудемис, поемата на Маркос Авгерис „Атина", стихотворението на Фотис Ангулис „На друга-

рите, които не се върнаха“ и др. Голяма част от публикуваните произведения дават вярната картина на борбите на гръцкия народ за свобода и независимост, надеждите и решимостта да се доведе докрай започнатото дело.

Настъпилото захладяване в отношенията между двете страни след националната катастрофа в Гърция се отразява за известен период и върху преводната литература. Близо десет години преводите са съвсем епизодични и в повечето случаи се отнасят до произведенията на емигранти. Господствуващата атмосфера на студената война влияе и върху културните връзки и взаимоотношения. Подобно положение естествено не може да продължи много. Благодарение на правилната външна политика на Българската комунистическа партия и на правителството на Народна република България се заговори решително за разведряване на обстановката на Балканите. Свое място в този процес имат литературата и изкуството, запознаването с постиженията на съседните страни. Априлската линия на нашата партия изигра решаваща роля за цялостната ни културна политика, разкри нови перспективи за широко сътрудничество във всички области на културния и обществения живот.

Показателен за този процес е излязлата през 1960 г. в издателство „Български писател“ двутомна „Антология на новата гръцка поезия“, подготвена от Божидар Божилов, Стефан Гечев и Савас Ахилеа. Антологията за първи път дава по-цялостна представа на българския читател за развитието на поезията, за най-значителните явления в гръцката литература за период от повече от 150 години. На страниците на „Антология на новата гръцка поезия“ бяха преведени 389 произведения от 96 автори, като се започне с мъченика на гръцката свобода Ригас Велестинлис, певеца на свободата Дионисиос Соломос, Андреас Калвос, Аристотелис Валаоритис, Георгиос Визиинос, премине се през главните представители на т. нар. „Атинска школа“ Костис Паламас, Георгиос Дросинис, Костас Кристалис, Аргирис Ефталиотис, Георгиос Сурис и се стигне до Костас Варналис, Маркос Авгерис, Йоанис Грипарис, Миртиотиса, Василис Ротас, Костас Уранис, Георгиос Атанас, Костас Кариотакис, Георгиос Сеферис, Мария Полидури, Янис Рицос, Рита Буми-Папи, Никифорос Вретакос, София Мавроиди-Пападаки, Менелаос Лудемис, Мелисанти, Одисеас Елитис, Тасос Ливадитис, Арис Диктеос, Сарандис Павлеас, Манолис Анагностакис и др. Важна особеност на Антологията е, че съставителите ѝ са използували голяма част от българския поетически потенциал и са ангажирали в работата по преводите поети като Атанас Далчев, Веселин Ханчев, Елисавета Багряна, Александър Муратов, Иван Радоев, Радой Ралин, Блага Димитрова, Димитър Дублев, Първан Стефанов, Димитър Василев и др., което има голямо значение за поднасянето на произведенията на изтъкнатите гръцки поети в достоен вид. „Антологията — писа Божидар Божилов — допринесе да хвърлим един бърз, но приятелски поглед върху поезията на съседна Гърция, да направим сериозна стъпка за опознаването и обикването на тази голяма поезия. Вдъхновените поети изразяват в стиховете си чувствата на най-широките народни маси. А широките народни маси на Гърция и България не са били и няма да бъдат врагове.“[3]

Подобна, макар и значително по-ограничена задача си поставя и сборникът гръцки разкази „За скъпата ни свобода“, издаден през 1963 г. от издателство „Народна култура“. В този сборник са подбрани разказите на 39

[3] Антология на новата гръцка литература. Т. I. С., 1960, с. 6—7.

гръцки писатели, като темата им е главно антифашистката съпротива и пораженията в съзнанието на хората, нанесени от гражданската война. Между тях се открояват разказите на Илияс Венезис, Димостенис Вутирас, Галатия Казандзаки, Темос Корнарос, Леон Кукулас, Димитрис Хадзис, Петрос Антеос и др.

Един от най-превежданите гръцки автори у нас е Костас Варналис. Едва ли това се дължи само на факта, че той е роден в България. По-важно е, че с името на Варналис е свързано зараждането на революционната гръцка литература, укрепването на нейните позиции, качествените ѝ постижения. Оставил следи в почти всички жанрове, пъстра е и картината на преводите му. Все пак трябва да се отбележат „Камбаната", сборник стихове, преведен от Владимир Башев и Савас Ахилеа, „Истинската апология на Сократ", „Вождът", разказът „Историята на свети Пахомий", „Диктаторите" и др.

Започнал с патриотични песни, писани в ученическите години в Бургас и Пловдив, Варналис постепенно ще разбере истината за класовата борба, социалният момент ще стане основен в творчеството му. Особена роля за идейното му оформяне изиграва Великата октомврийска социалистическа революция и победата на работническата класа на територията на една шеста част от земното кълбо. Пряко или косвено това влияние се чувствува в „Светлина, която изгаря", „Поклонник", „Обсадените роби", „Дневникът на Пенелопа", „Народът на скопците" и др.

Своеобразен интерес представляват романите на Александрос Парадисис „Пиратът папа" и на Емануил Роидис „Папеса Йоана". И двата романа са блестяща сатира на папската институция. „Пиратът папа" е своеобразно научно проучване, изградено на базата на богат исторически материал, но преведено на езика на романа, който дава на автора по-голяма свобода на действие, възможност да проникне в дълбоката поквара и разруха в католическата върхушка, да изнесе на яве факти и свидетелства за моралното падение на властвуващите във Ватикана. „Папеса Йоана" ярко разобличава църковната догматика. И не е случайно, че романът веднага е включен в Индекса на забранените книги, а авторът ѝ е отлъчен от църквата. В разгорялата се полемика със Светия синод Роидис дава толкова нов материал за разложението на църквата и нейните свещенослужители, че статиите стават неразделна част от самото произведение. В предговора към романа Роидис отбелязва: „Разбира се, мнозина биха ме обвинили в по-тежък грях заради дързостта, с която раздвижих църковната тиня на западното и византийското Средновековие, като си позволих понякога някои отклонения за сегашното състояние на православната ни църква. Но безпристрастният читател ще се увери, че поне в това отношение в книгата ми няма нито следа от враждебност към нея. Безсрамията и на Запада, и на Изтока са изложени със същото безразличие и безпристрастие; виденията на средновековните богослови и бляновете на немските професори са осмени със същото усърдие. Където и да откривах нещо, което би дало повод за смях, аз го използувах безразлично дали то беше скрито в някой манастир или в някоя академия, под расото на монах или под мантията на философ. Религиозните или философските парадокси от сътворението на света до наши дни са изложени със същото равнодушие, с което мореплавателят отбелязва в своя дневник посоката на ветровете."[4]

[4] Е. Роидис. Папеса Йоана. Пловдив, 1962, с. 17.

Романите на Никос Казандзакис, които откриват особена страница в новата гръцка проза и я издигат в много отношения до европейската, се появиха преведени у нас в един момент, когато нашироко нашумяха дискусиите и споровете за националната самобитност, за регионалното и т. н. „Христос отново разпнат", „Капитан Михалис", „Алексис Зорбас" даваха основание за много разговори. А ако се вземе пред вид, че по същото време у нас бяха преведени и романите на Иво Андрич „Мостът на Дрина" и „Травнишка хроника", „Поема" на Оскар Давичо, „Гората на обесените" на Ребряну, „Десетото село" на Орхан Кемал и др., може да се каже, че те пряко или косвено участвуваха в тези спорове, използуваха се като аргументи или контрааргументи от критици и литературни историци. Националната литература наистина се гради на основата на най-значителното, което се ражда в определените исторически етапи, но тя никога не е херметически изолирана, не е откъсната от постиженията на света. А нейният най-голям успех се мери с това, как внася в световната литература дълбоките проблеми на своето време, как разкрива душевността и психологията на един народ. Казандзакис изненада с митологизацията на един остров, за който само бяхме слушали. Той ни го разкри с цялата му сложност и разнообразие, с неговото минало и настояще. Както за Андрич Травник стана център на света, чрез когото той прозря света, така и за Казандзакис Крит се превърна в краен резултат от околосветското му пътешествие в света на идеите. Обогатен с опита на целия свят, помъдрял и узрял, той се връща към Крит — своята родина, за да разбере — пътуването е полезно с това, което е спечелил в пътя, със знанията и опита. С нови очи той гледа своя учител Доменико Теотокопулос, световноизвестния художник Ел Греко, и му посвещава своя „Рапорт пред Греко", носещ в себе си мъдростта от годините.

Това е изповед във формата на роман, разказ за големите събития на неговото време, за идеите, които са тиранизирали писателското съзнание, равносметка с обществените и политически движения, към които е бил съпричастен. Творчеството узрява истински, когато намери благоприятна почва в своята земя, когато трансформира вълненията на съвременниците — сякаш доказва цялото творчество на Казандзакис. Неговите мисли за един поробен остров са обгорени от истина, която вълнува не само обикновения грък, затова те звучат по своему за всеки читател, възбуждат фантазията и канонизират поривите.

Сред гръцките белетристи у нас по-известно е името на Менелаос Лудемис. От него са преведени романите „Заоблачава се", „Едно момче брои звездите", „Затворът на долния свят", „Часовникът на света бие полунощ", „Черешите ще цъфнат и тази година". За тях се появиха много рецензии в списанията и периодичния печат. От Лудемис са преведени и много стихотворения и разкази. През последните няколко години интересът към гръцката проза видимо порасна. Появиха се значителни произведения, които по-цялостно разкриваха живота на народа, разширяваха хоризонтите, поглеждаха по-задълбочено в историята на страната. И това не беше случайно. Гръцкият народ имаше да преживее мъчителни перипетии в своя национален живот. Първата световна война, „малоазийската катастрофа", Втората световна война и борбата срещу фашистките окупатори, разразилата се гражданска война предоставяха богат материал за гръцките художници, които трябваше да си дават сметка, да преосмислят всички тези събития, да ги видят в цялата им голота и суровост. Най-добри възможности за това преосмисляне

на времето дава разгърнатото прозаично повествование — романът. Единствено романът разглежда човека и човешкото общество не застинало, а в неговото развитие и изменение. Той се оказа най-универсалната литературна форма за художествено изследване на човека, разглеждан с неговото ново отношение към обществото. Мястото на романа обикновено е там, където врят събитията, където се ражда нещо ново, на границата на големите исторически събития. Този жанр в балканските литератури беше сравнително закъснял, както беше закъсняло икономическото развитие на тези страни. Но събитията в националния живот на тези страни сами викаха за преосмисляне, за философски обобщения. Макар появил се по-късно в балканските литератури, романът имаше своето определено място, трябваше да играе особена роля. И ако потърсим големия интерес и бурното развитие на романа в тези литератури, ние ще го намерим в периода след войните, след националните бури. Закъснял в своето развитие, той сякаш едва сега видя цялата гама от възможности, насочи се към философско осмисляне на събитията, мястото им в националната история. Все повече художниците се връщаха в историята на своите народи, за да открият дълбоките корени на настоящето, да извлекат опита, да разкрият действителността. Гръцкият роман можа да се утвърди върху една от най-бурните епохи в националната съдба. Свидетелство за това са романите „Живот в гроба“ на Стратис Мирівилис, „Арго“ на Георгиос Теотокас, „Дневникът на Пенелопа“ на Костас Варналис, „Капитан Михалис“, „Христос отново разпнат“, „Алексис Зорбас“ на Никос Казандзакис, „Язовир“ на Спирос Пласковитис, „Старецът“ на Янис Гуделис, „Слънцето на смъртта“ на Панделис Превелакис, „Z“ на Василис Василикос, „Галерия № 7“ на Костас Кодзяс и др., които израснаха именно на основата на преосмислянето на големите събития. Част от тези романи бяха преведени и българската читателска публика ги познава, те са заели своето място и в сърцата на нашия читател.

Романът на Мирівилис разказва за опустошителната стихия на Първата световна война, за живота на обикновените хора в окопите и на фронта, за кървавите жертви на Марс. С него авторът му се нареди сред писателите, за които темата на войната въплъщаваше горещото желание за мир, за простите човешки радости. Наистина протестът на Мирівилис срещу войната не е още ярко социален, той не търси виновниците, които изпращат хилядите да станат жертва на чужди интереси. Но дори само с ярката обрисовка на ужасите, на глада и мизерията, породени от световния пожар, той зае определена позиция — този кошмар не бива да се повтаря, хора, направете нещо, за да се спаси човечеството от войните — ясно говорят неговите герои. Затова не е случайно, че неговият роман стана етап в новогръцката проза, мерило за стойностите. Преведен у нас след „Ходене по мъките“ на Алексей Толстой, „Огънят“ на Анри Барбюс, „На западния фронт нищо ново“ на Ерих Мария Ремарк, „Живот в гроба“ от нова страна и по особен начин освети първата световна катастрофа.

От новата съдба на Гърция са развълнувани романите на Василис Василикос и особено преведеният у нас роман „Z“. Още първите критически статии, за романа го тълкуваха като прозаично известие за настъпващите дни на диктатурата на военната хунта. Преведен на няколко езика, той непосредствено беше свързан с идването на власт на полковниците през април 1967 г. Темата на романа е взета от събитията около убийството на известния гръцки патриот Ламбракис след един митинг в Солун. Но талантливото перо на автора из-

веднъж нахвърля границите на единичния случай и клинически разглежда обществото, което не се спира пред никакви средства, за да се справи с онези, които вдигат глас против „свещените устои“ на властта. Василикос ярко разобличава фалша и лицемерието на управляващите, продажността на бюрократичната буржоазна машина. С този роман Василикос успява да наложи мисълта, че убийството на борца невинаги е най-доброто разрешение за властвуващите, че понякога смъртта ражда живот. Затова той символично назовава романа си с първата буква на думата живот. Животът властвува дори над смъртта и примерът на истинските борци за народно благоденствие не остава без последователи. Жизнеутвърждаващата сила на това произведение плашеше хунтата и неслучайно той беше забранен. Но тази забрана не попречи на романа да бъде преведен и разпространен в много страни, да насочи погледите към страдащия гръцки народ.

Друг е погледът на Костас Кодзяс. В своите романи той разкрива разгръщащата се социална борба, с класова непримиримост изважда наяве язвите на буржоазното общество, антихуманната му същност. Главният герой в неговите произведения е вече съзнателният работник, тръгнал по пътя на борбата за социално освобождение, ратуващ за ново устройство на света. Неговият мироглед го издига над събитията и в гръцката критика той се разглежда като един от авторите, за когото методът на социалистическия реализъм дава широта на погледа, определя позициите на писателя. На книжния пазар се появиха и романите на Стратис Миривилис „Живот в гроба“, на нашумелия през последно време роман на Василис Василикос „Z“, на Костас Кодзяс „Галерия № 7“, „Окадено небе“ и др.

От поетите по-жив интерес предизвиква творчеството на Янис Рицос, един от най-изтъкнатите гръцки поети от по-ново време. Освен сборниците „Избрана лирика“, подготвен за печат от Павел Матев и Стергюс Папаниколау, „Ръцете на другарите“, подбран и преведен от Савас Ахилеас, стихове от Рицос редовно се появяват в списанията и периодичния печат, още повече, че някои от тях, като „Поема в синьо“, „Разговор с Йордан Йовков“, „Увод към една епопея на Вапцаров“, са пряко свързани с България, която Рицос няколко пъти посещава. През 1974 г. Рицос стана носител на международната Димитровска награда.

На какво се дължи особеният интерес към поезията на Рицос? В предговора към поемата му „Лунна соната“, преведена на френски, Луи Арагон писа: „Ние трябва да приветствуваме автора и да кажем с пълен глас, че той представлява един от най-големите и най-оригиналните поети на нашата съвременност, отдавна не съм бил разтърсван от подобна неудържима гениалност.“ Тези думи не са случайни, те са израз на уважение за едно голямо дело. За всеотдайна служба на интересите на класата. Истински син на своята епоха, Рицос изстрадва болките на своите съвременници и трансформира тези болки в поезия. Събрал всичко най-хубаво, създадено в гръцката поезия, той го оплодява с новите прогресивни идеи. За разлика от стиховете на множество негови съвременници, характерни с безсилието да променят нещата, новото у Рицос е съчетаването на дълбоко личните мотиви с гражданските, стремежът към разкриване на тайните на поетическото майсторство и подчиняването на повика на епохата. Поетът не бяга от насъщните проблеми на деня, а слага пръст в раната, открито говори за враждебната морална и социална същност на капиталистическото общество. Той по примера на Маяковски вижда у истинския

поет „работник на смяна, войник на пост, отговорен вожд пред демократичната армия на своите стихове".

Преведен на повечето европейски езици, Констатинос Кавафис намери почитатели и сред българските читатели, които имаха възможност по-цялостно да се запознаят с неговото творчество от книгата „Избрани стихотворения", подготвена от Стефан Гечев, който в един подробен предговор проследява цялостното дело на поета, своеобразието на неговата поезия, а преводите са дело на изтъкнати български поети и преводачи. Своеобразен поет, Константинос Кавафис е от малцината, които оставят само няколко десетки стихотворения, но това не им пречи да заемат трайно място в литературата на своята страна, а заедно с това и да влязат в съкровищницата на световната култура. През последните години интересът към Кавафис все повече расте, за него са написани десетки книги, стотици изследвания и въпреки това той продължава да вълнува, ние живеем с неговите проблеми, превърнати с магията на словото в общочовешки. С награждаването на Георгиос Сеферис с Нобеловата награда за литература през 1963 г. могат да се свържат голяма част на преводите на негови стихотворения, които дават облик на цяло поколение в гръцката поезия, „поколението от 30-те години", което допринесе много за преустройството на поетичните форми. Както и Кавафис, Сеферис по свой начин разказва хилядолетните вълнения на своя народ. Върху основата на вековната традиция, използувайки най-големите постижения на гръцката литература, държейки се близо до народната песен, той успява не само да стане продължител на традицията, но и етап в нейното развитие. Пътят на Сеферис не е лек. Той започва от подражание на символистите и на Елиът, но това подражателство е само търсене на свой път, на начин за изказ, който да бъде разбран от хората:

Не искам нищо друго освен да говоря просто,
да ми бъде дадена тази радост...

Поезията на Сеферис дава една по-цялостна представа за пътищата и търсенията на новата гръцка поезия, за нейните най-високи постижения и издаването на повечето от неговите стихове, които не са толкова много, ще запълни една празнота, ще ни даде чувството за досег с дълбоката и вълнуваща тема за човека.

Кръвно свързани с революционната традиция в новата гръцка литература, Тасос Ливадитис и Никифорос Вретакос също са едни от превежданите у нас поети. Поемата на Тасос Ливадитис „Вихър вее по кръстопътищата на света", спечелила специалната награда на Световния фестивал на младежта и студентите във Варшава, намери отзвук и сред българските читатели. А „Не стреляй в сърцето ми", „Човекът с барабана", „Сражавайки се" и други стихотворения потвърдиха впечатлението за силата и революционната стойност на поезията му. Продължител на традицията на Варналис и Рицос, Ливадитис в повечето си произведения я разширява, прави я по-монументална. Сарказмът и отрицанието на Варналис, борческият устрем на Рицос са обогатени с революционен оптимизъм.

Никифорос Вретакос е един от най-тънките лирически поети на Гърция Неговото творчество е богато и многообразно, а той е продуктивен писател. На български в продължение на няколко десетилетия са преведени най-хубавите му произведения, а стихосбирката „Портокалите на Спарта", подгот-

вена в издателство „Народна култура“ през 1974 г., го представя по-цялостно. Поетическото дело на Вретакос изразява мислите и вълненията на неговите съвременници, то е плод на бурна и наситена със събития епоха. Стиховете му говорят за дълбоката любов на автора към хората, към човека. Вярата му е преминала през огъня на хилядите изпитания, тя не е лесно спечелена, а е извоювана, превърнала се в част от борческата биография на писателя.

Стихосбирката „Град“ на поета Арис Диктеос представя по-цялостно неговото творчество, заело определено място в гръцката поезия. Сам той превежда от много езици. Подбраните от Стефан Гечев произведения сполучливо характеризират поезията му.

Подготвеният от книгоиздателство „Георги Бакалов“ — Варна сборник „Гръцки морски новели“ обхваща едни от най-известните произведения, посветени на морето. В него са включени новели от 24 автори, между които трябва да се отбележат Аргирис Ефталиотис, Александрос Пападиамандис, Андреас Каркавицас, Павлос Нирванас, Василис Ротас, Фотис Кондоглу, Илиас Венезис, Христос Левантас, Георгиос Теотокас, Михаил Карагадзис, Янис Манглис, Ангелос Влахос, Тилемахос Алаверас и др. Чрез антологията българският читател ще има възможност да се запознае с част от многостранното творчество, свързано с морето, което има своето неотменно присъствие както в живота, така и в литературата на Гърция.

Значителен принос за запознаване на българските читатели с развитието на гръцката литература има трудът на изтъкнатия литературен историк и критик Константинос Димарас „История на новогръцката литература“, издадена от „Наука и изкуство“ през 1971 г. За по-цялостното осветляване на някои от проблемите на гръцката литература спомагат и някои от статиите на гръцки критици, поместени в различни наши списания. Наистина техният брой е съвсем недостатъчен, но допълват картината на литературата, посочват някои от най-характерните явления в нея. Статиите на Васос Варикас, Маркос Авгерис, Апостолос Сахинис и др. хвърлят светлина върху пътя на развитие на новата гръцка литература.

Само социалистическата революция в България можеше да даде възможност произведенията на гръцката прогресивна литература да намерят такъв широк отзвук сред българските читатели, да разширят кръга му. Благодарение на големите тиражи, почти немислими за частните гръцки издателства, романите, разказите, стиховете на гръцките писатели достигат до много читатели, приближават ги до вълненията и борбите на гръцката работническа класа, на селяните. Не може да не се посочи и високия критерий, изискванията, които са предпоставка за издаването на една книга. Този въпрос вече не опира само до личния избор на преводача, а зависи от литературните качества на книгата, от идейните и естетическите схващания на автора. Българският читател е спасен от субективния критерий на преводача, от произведенията на псевдоизкуството, които заливат книжарниците на капиталистическите страни, задоволяват низките вкусове на определен кръг читатели. Подборът у нас е строго научен, отговаря на високите естетически критерии и нужди за възпитанието на гражданите на социалистическа България.

Трудно е да се направи точна сметка на авторите и тиражите, в които произведенията и книгите на гръцки автори са се появили през тридесетте години народна власт. Но дори едно бегло сравнение с превежданите и издаваните преди Девети септември говори за огромното преимущество, за големите възможности, които се разкриха пред издателската дейност. Подобно сравнение

може да се направи и с българската литература, която се превежда през последните години в Гърция. То само ще потвърди казаното за предимствата на социалистическото книгоиздаване, ще даде представа за темповете на нашето развитие, за големите потенциални възможности, скрити в социалистическото общество.

Наистина в сравнение с периода до 1944 г. и в Гърция вниманието към българската книга е нараснало, но в никакъв случай не може да се мери с това у нас. До 1960 г. в Гърция са издадени само по няколко разказа на Иван Вазов, Елин Пелин, Йордан Йовков, откъси от „Бай Ганьо" на Алеко Константинов. Напоследък благодарение на инициативата на поетите Рита Буми-Папа, Никос Папас, а през последните години и на специалния интерес на Арис Диктеос вниманието се насочи към поезията. В различни списания и вестници бяха поместени стихотворения от Елисавета Багряна, Дора Габе, Блага Димитрова, Веселин Ханчев, Атанас Далчев, Пеньо Пенев, Александър Геров, Стефан Гечев и др. Списанието „Лотос" пусна специална подборка от стихове на Никола Вапцаров.

Най-значителното в това отношение е, разбира се, пуснатата през 1971 г. от издателската къща „Додони" „Антология на българската поезия", в която са застъпени 56 български поети с общо 162 произведения. Като се започне от народната песен, премине се през старобългарската литература и се стигне до поезията от наши дни, са представени Константин Преславски, Христо Ботев, Иван Вазов, Пенчо Славейков, Димитър Полянов, Пейо Яворов, Димчо Дебелянов, Димитър Бояджиев, Николай Лилиев, Христо Ясенов, Гео Милев, Никола Фурнаджиев, Христо Радевски, Младен Исаев, Богомил Райнов, Божидар Божилов, Павел Матев, Георги Джагаров, Пеньо Пенев, Владимир Башев, Михаил Берберов и др. В предговора и в обширния послеслов Арис Диктеос, съставител и преводач, прави широк коментар върху развитието на българската поезия, отбелязва нейните най-важни етапи, спира се подробно на преломни моменти, давайки сведения за живота и делото на част от българските поети.

През 1974 г. в поредицата „Балкански разкази" бе издадена „Антология на българския разказ", в която са поместени разкази на Иван Вазов, Алеко Константинов, Елин Пелин, Йордан Йовков, Емилиян Станев, Павел Вежинов, Г. П. Стаматов, Георги Караславов и др. Макар и сравнително непълна, антологията дава представа за развитието на българската разказна традиция, за нейните най-високи достижения.

През 1961 г. издателство „Фекси" пусна повестта на Антон Страшимиров „Сура Бир байрактар" в превод на Арис Диктеос. Преведени бяха също така „Бай Ганьо" на Алеко Константинов, „Под игото" на Иван Вазов, подготвена бе малка антология на българския разказ, повестта на Емилиян Станев „Крадецът на праскови", някои статии от български автори.

По случай петдесетгодишнината от Септемврийското антифашистко въстание в България поетът Георгиос Сарандис преведе поемата на Гео Милев „Септември". Стиховете за въстаналия народ, вдигнал се на въоръжена борба срещу фашизма, прозвучаха с нова сила в гръцки превод. Сам поет с революционна нагласа, Сарандис е потърсил адекватен израз на борческия патос и сила на поемата на Гео Милев. Все още обаче преводачите предпочитат класическото наследство, а към съвременните автори хранят някакъв според нас неоправдан страх. В този ред трябва да посочим и една нова проява, която се забелязва през последните години. Някои от гръцките поети в свои стихо-

сбирки поместват и преводи на стихотворения, които са им направили впечатление. Така например в последната стихосбирка на Янис Мочос са поместени преводите на „Хайдути“ и „На прощаване“ от Христо Ботев.

Не може в този ред да не се отбележи и интересът, който се проявява, особено в последните години, към произведенията на изтъкнати наши партийни и държавни дейци. Издателство „Дидони“ подготви и отпечата два тома „Избрани съчинения“ на др. Тодор Живков, председател на Държавния съвет и първи секретар на ЦК на Българската комунистическа партия. Чрез това издание гръцките читатели, трудещите се от тази страна ще имат възможност да се запознаят с някои от въпросите на строителството на социализма в Народна република България. Същото издателство пусна и книгата на акад. Тодор Павлов „Теория на отражението“, едно от най-значителните произведения на марксистко-ленинската мисъл у нас и не само у нас.

Подети бяха и няколко нови инициативи за сближаване на писателите от балканските страни, в които особено място има сп. „Септември“. От трибуната на Първата среща на балканските писатели Димитър Димов, апелирайки към по-широко сътрудничество в областта на литературата и изкуството, посочи: „Историческите драми и страданията на нашия полуостров, от които се раждат мъдростта и вдъхновението на реализма, ни дават всички основания да бъдем уверени, че върху нашата древна почва могат да разцъфнат балканските цветя на поезията и прозата, които да не са по-малко прекрасни от пиренейските, апенинските или скандинавските.“ Такива цветя наистина съществуват, остава те да достигнат до широкия кръг от читатели, да спомогнат за по-тясната дружба и сътрудничество между балканските народи.

Българска академия на науките · Институт за литература
ПРОБЛЕМИ НА СРАВНИТЕЛНОТО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ
*София · 1978*

# Темата за войната в „Огънят“ на Анри Барбюс и в „Холера“ на Людмил Стоянов

*Вера Атанасова*

Повод за настоящото изследване са някои мои наблюдения върху двама известни автори — представители на социалистическия реализъм. И Анри Барбюс, и Людмил Стоянов са изтъкнати борци против войната, известни в Европа като пламенни публицисти, които в най-тежките времена за народите при развихряне на милитаризма имаха смелостта да се изправят срещу войната и срещу тези, които я искаха. „Огънят“[1] излиза в разгара на самата империалистическа война сред неимоверно нарастване на шовинистическите стремежи на буржоазиите. „Холера“[2] се публикува при разцвета на желязната мощ на фашизма в настръхнала Европа, в навечерието на Втората световна война. И двамата автори съзнателно прибягват до тези си произведения, виждайки в тях несломимо оръжие против войната и най-подходящо средство да се охладят разпалените националистически стремежи.

Известно е мнението, че повестта на Людмил Стоянов „Холера“ била написана под влиянието на романа „Огънят“ на Анри Барбюс. Смятам, че тази мисъл трябва да бъде уточнена и конкретизирана. Ако може да става въпрос за влияние, то такова има, но съвсем не в творческо литературния аспект на работите, а в съвсем друго отношение. По-скоро може да става дума за влияние на един литературен пример върху друг или за едно общо разбиране на литературната творба като средство за борба. Целта на Барбюс и Стоянов е да се вдигнат хората, да се пробуди съзнанието им, да им се отворят очите за империалистическата същност на войната.

Сходствата в сюжета и в творческия метод в двете произведения още веднъж подкрепят съвременното схващане, че като типологични подобия и сходства, общо взето, винаги са плод на сходни социални или културно-исторически предпоставки. Този проблем е в основата на някои сравнително типологични изследвания на В. М. Жирмунски, Ал. Веселовски, проф. Е. Геор-

[1] А. Барбюс. Огънят, превод В. Стефков. С., 1960.

[2] Л. Стоянов. Холера. С., 1973. Текстът е печатан по последната авторска редакция от ноември 1971 г.

гиев и др. Жирмунски например изтъкна въпроса за типологичните подобия като един от най-важните в марксическото сравнително литературознание, тъй като „марксическото схващане за единството и закономерностите на общия процес на социално-историческо развитие на човечеството дава предпоставка за подобни сходства“[3]. В случая с двете произведения на известните френски и български писатели можем да се доверим на убедителната теза на проф. Емил Георгиев, че „сходството на обществено-историческата ситуация е предпоставка за наличието на културни и литературни типологични сходства“[4].

В центъра на настоящата работа са поставени именно тези сходства, изразени главно в сюжетостроенето и разпростиращи се върху еднаквия творчески метод — социалистическия реализъм. В работата е отделено необходимото внимание и на различията в творбите. В периода на разцвета на империализма изключително много нараства незадоволеният апетит на всяка експлоататорска класа за заграбване на чужди богатства или завоюване на чужди изгодни позиции. Конфликтите между държавите за преразпределение на света в началото на века се изострят до крайност и войната отново е единственият „изход“ за „решаване“ на всички въпроси. Избухва Първата световна война. Франция влиза в нея на 1 август 1914 г. с „патриотичните“ претенции за възвръщане на земите си в Елзас и Лотарингия — вечния невралгичен пункт, и за окончателно разрешаване на споровете си с Германия. Френското буржоазно правителство е в своята стихия. Разпалват се отечественолюбиви чувства, приповдига се националния дух на народа. На помощ на шовинистическата пропаганда на буржоазията идва националистическата литература. За да разчита на успех на домогванията си, на буржоазията е нужно да притежава армия от издръжливи и смели войници без свой разсъдък, без свои мисли, единствено с животински инстинкти. Нужни са хора, подчиняващи се безпрекословно и обладани от жажда за кръв. Не са малко писателите, които описват войника, който отива на бой заради самото удоволствие от боя (Клод Фарер — „Четиринадесет войнишки разказа“ — 1916), или тези, които описват героите си като фанатици, ръководени единствено от високопатриотична страст, готови да загинат за отечеството (Клод Фарер — „Поздрав на Цезар“ — 1916, Шарл-Анри-Герша — „Женитба през 1914 г.“ — 1916, Пол Бурже — „На Лазарина“ — 1917). На тази литература се противопоставя пацифистката литература. Ромен Ролан пръв издига глас против империалистическата война като средство за изтребление на човечеството и вековната култура, в угода на частните интереси на управляващите буржоазни партии. В произведенията и на много писатели-пацифисти войната рязко се осъжда — това са Ж. Дюамел („Живот на мъченици“ — 1917, „Цивилизация“ — 1918), Р. Доржелес („Дървени кръстове“ — 1919, „Кабарето на красавицата“ — 1919), Л. Делюк („Войната умря“ — 1917), П. Казен („Хуманистът на война“ — 1920). С много реализъм са описани страданията на войниците, животът в окопите, равнодушието на военната администрация, благоденствието на тиловите „герои“, картината на войната е пълна, но никъде няма оптимизъм, няма светъл лъч за войника, единственият начин на поведение е примирението.

---

[3] В. М. Жирмунский. Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. М., 1961, с. 58.

[4] Е. Георгиев. Литературознание с повече измерения. С., 1974, с. 40.

И в поезията на Пиер-Жан-Жув, Рене Аркос, Шарл Вилдрак никой от героите не достига до мисълта за бунт. Причината — самите автори са против революцията.

В световната литература има няколко произведения, известни със силата на реалистичното си изображение на войната. Това са „На западния фронт нищо ново“ на Ерик-Мария Ремарк, „Хърватският бог Марс“ на Мирослав Кърлежа, „Война“ на Лудвиг Рен, „Сбогом на оръжията“ на Ърнест Хемингуей.

В българската литература тази тема не е рядко третирана, но за съжаление не е получила необходимата реалистична обрисовка. За войната, обобщавайки впечатленията си от Първата световна война, са писали Й. Йовков, Г. Райчев, Вл. Мусаков, М. Кремен, Ст. Панчев и др. Повестта „Холера“ на Л. Стоянов единствено е завоювала позиции на силно антимилитаристично произведение.

Ако трябва да се върнем към френската литература, бих желала да отбележа, че романът „Огънят“ на Барбюс се издига над другите произведения с темата за войната, с реализма на описанието, с изключителната правдивост, с бойкия си дух, с посочения път за борба и оптимистичния си завършек. „Холера“ на Л. Стоянов, в която авторът изобразява глада, мизерията, болестта на войника през Междусъюзническата война, която има определен реваншистки характер, също сочи революцията като изход не само от войната, но и като средство за социално преобразуване на света, също завършва оптимистично, обнадеждващо. Тези им качества ги определят като произведения на социалистическия реализъм.

Как да се обясни фактът, че сред толкова романи и повести за войната тези две книги, всяка със своите достойнства, се открояват с качествата си и изиграват положителна обществена роля? Действителността е еднаква, но решаващо значение явно има и това, от коя страна на разделящата пропаст се намира писателят. И какъв жизнен и творчески път е извървял дотогава. Творческата история на книгата не е без значение за нашето изследване. Анри Барбюс постъпва като доброволец във войната. Той не е мобилизиран, но смята, че негов дълг на гражданин е да защити родината от враговете. Убеден е, че с оръжие в ръка най-добре се служи на отечеството, а самата война вижда и като антимилитаристична: да разреши въпросите веднъж за винаги и да се установи траен мир. Но скоро разбира, че въпросът за войната е съвсем друг, че не патриотизмът е причина за нея, а ненаситните стремежи на правителствата. Империалистическата същност се разкрива пред него още в първите месеци на фронта. Убеденият пацифист скоро разбира, че и той е бил заблуден като милиони други хора, хвърлени в тази нескончаема кланица. Докато в първите дни на войната в писмо до в. „Юманите“ Барбюс пише, че империалистическа Германия е обезумяла, и смята, че Франция е станала жертва, месеци само след това той нарича своите възгледи лъжлив „утопичен пацифизъм“.

Всички илюзии рухват. Той вижда, че за войната еднаква вина имат и френският президент Поанкаре, и германският кайзер Вилхелм като изразители на господарската воля на шепа управници. А народът? Народът при решаване на такива съдбоносни въпроси не е попитан. Той е другаде. Той е този, който води войната, този, който се бие, гладува, студува и умира заради своите потисници. За самия Барбюс животът в окопите и самата война се оказват решителни. Става му ясно не само каква е войната, но и каква трябва да бъде и неговата позиция. И не само това, той стига до извода, че е длъжен да

разкаже всичко видено и преживяно и да го използува в борба за постигане на мир. Вижда, че много народи продължават да не разбират целите на войната и че той, като писател и пацифист, би трябвало да направи всичко възможно за установяване на мир. Писмата до жена му, където Барбюс разкрива своите мисли, и записките, в които описва тежкото ежедневие в окопите, дават материал за цяла книга-дневник. Ражда се „Огънят“ (1916). Първоначално се публикува като подлистник във в. „Йовр“, а на следващата година като самостоятелна книга.

За България Първата световна война е само продължение на водените вече от нея войни. Тя е изнесла на гърба си безсмислените Балканска и Междусъюзническа, прелюдия на Първата. За нея те се сливат в една по-дълга война, и по-безсмислена поради често променяне на „идеалите“, целите и враговете. Людмил Стоянов като честен интелигент участвува във войната. Отблизо вижда неправдите, а с боледуването и преживяването на холерата, която коси българските войници, се сблъсква с бездушието на военната администрация и лекарски персонал. А при завръщането в столицата след примирието още по-ясно разбира, че докато едни са били на война, други водят спокоен, охолен и безнравствен живот и тези други са богатите.

Няколко години по-късно Септемврийското въстание е потушено с изключителна жестокост, фашисткото правителство на Цанков укрепва позициите си, в Германия взема властта Хитлер, започват да се чуват все по-силни викове за завладяване на света и за величаене на „чистата арийска раса“. Чувствува се полъхът на нова война, която ще е още по-жестока от предишната. Л. Стоянов, вече убеден борец за мир, прибягва до спомените си от Балканската война, за да повлияе на народа да не позволи отново да си послужат с него в кървавата касапница. Създава повестта „Холера“ (1934).

Отличителна черта на двете произведения е изключителната им правдивост.

Как е изобразена войната в „Огънят“ и „Холера“?

Нито у А. Барбюс, нито у Л. Стоянов ще се намерят величествени бойни картини, строени войници пред атака, патриотично „ура“, красиви подвизи, смела саможертва. Не. Всичко е сиво, кално, мръсно, еднообразно, безконечен низ от мъка, глад, умора, болест, огорчение.

Войната, тази огромна машина, задвижена от користни цели, изтръгва хората от обикновения им живот, нарушава навиците им, прекъсва трудовото им ежедневие, отделя ги от близки и мили за тях хора. Докато лежат в окопите в малкото време, останало им между боевете, преходите и окопаването, войниците мислят за своите домове. До войната те са имали свои професии, свое място в живота — едни са били дребни чиновници, други — земеделци. Но тук, на война, войниците са се уеднаквили. „Въпреки разликата във възрастта, произхода, културата, положението и всичко, което е било, въпреки бездните, които са ги разделяли някога, ние сме в общи черти еднакви. Под еднакво загрубелия силует се крият и се показват еднакви нрави, еднакви навици, еднакви животински инстинкти“ („Огънят“, с. 26).

В „Огънят“ няма сложен сюжет, тя представлява спокойно описание на живота в окопите, ден след ден, нощ след нощ. По своя ужас дните си приличат. Кланицата продължава все така „повече от петнадесет месеца, повече от петстотин дни. . . “ Нищо особено извън скотобойната, която е станала обичайна за тези хора, поставени в безизходно положение. В развитие е само човешкото съзнание.

В „Холера“ развоят на идеите върви покрай обрисовката на образа на главния герой.

Има два основни момента в двете произведения, които особено много ги сближават и които ги определят като творби със социалистически реализъм. Първият е реалистичното, безподобно изобразяване на войната.

За „Огънят“ Ленин казва, че „читателят не може да се съмнява в истинността на изобразяваното. Читателят с всеки нерв чувствува, че всичко точно така е било почувствувано, преживяно и казано.“[5] „Аз и по-рано знаех, че това трябва да е било приблизително така, но ето Барбюс ми казва, че то действително е точно така. И всичко това той ми го разказва със силата на такава убедителност, каквато би могла да се получи у мен само ако самият аз бях войник от този взвод, ако сам всичко това бях преживял.“[6]

И А. Барбюс, и Л. Стоянов противопоставят живото описание на фактите пред съвременните им модни психологични анализи на душата на героя.

Ето какво представлява бойното поле: „Земята! Пустинята започва да се показва пространна и плувнала във вода, под неизмеримата безутешност на зората. Острият вятър на ранната утрин щипе и тръпне водната повърхност от локви и ями; оставените през нощта дири от войски и обози сред тия безплодни полета, набраздени от колелата на колите, блестят като стоманени релси в бледата светлина; сред купища от кал стърчат тук-там няколко счупени колове, изкривени в „Х“ разглобени подпори, снопове като ръждясала и усукана тел“ . . . „Не вали, но всичко е измокрено, прецедено, измито, претърпяло корабокрушение, а бледата светлина изглежда, че се процежда“ (с. 10).

Много близки у А. Барбюс и Л. Стоянов са преките изказвания за войната. „Войната това не е атака, прилична на парад, на сражение, разгънато като знаме, даже не е и ръкопашна схватка, в която ръмжат и крещят; война — това е чудовищна свръхестествена умора, вода до пояс и кал, въшки и гадост. Това са плесенясалите лица, изранените тела и трупове, изплували над земята и даже не приличащи вече на трупове“ („Огънят“, с. 131).

Ето я у Л. Стоянов: „Валяк, каран от ръката на смъртта, който мачка по пътя си цветя, сеитби и човешки кости. Дето е тя, цветята измират, птиците отлитат в други мирни места, а човекът затъва до гуша в кал, мръсен, изцапан в собствените си нечистотии“ („Холера“, с. 96).

У А. Барбюс реализмът е постигнат главно с последователно, неизбродимо натрупване на детайли, а у Л. Стоянов това става чрез съчетание на точно запечатване на моменти или картини с метафорични образи. И в двете произведения особено място заемат описанията на бита в окопите в студено и дъждовно време. У Барбюс окопите са кални, мръсни, мокри, хлъзгави, пълни с въшки, с миризлива слама. Кал има в устата, ушите, очите, лицето, ръцете, джобовете, на кал се спи, с кални платнища се завиват, кал, кал, всеки ден, всяка нощ, дни наред, отдолу кал, отгоре дъжд от мътно небе. Тази ежедневна картина потиска, смазва войника. Като се прибави постоянния страх от бомбардировките, изниква истинската трагедия на човека.

У Л. Стоянов реализмът при разкриване на човешката трагедия се развива с описанието на заболяването на войника от холера. Българският войник на фронта е окъсан и гладен, цели седмици яде само варена царевица, изтощението и мизерията са добра почва за пламването на такава заразителна болест като холерата.

---

[5] Цит. по А. В. Луначарский. Воспоминания, 1933.

[6] Пак там.

Чрез заболяването на главния герой авторът разкрива много страни на империалистическата война. Дни наред скита войникът от едно място на друго, от една полева болница в друга, отблъскван и гонен, без ни най-малки грижи, докато чуе накрая и „компетентна“ забележка на тилов военен лекар, която му действува като бич: „Да, да . . холерата не е опасна болест, стига да се лекува рационално. Тя не се пренася по въздуха, нужна е само хигиена“ (с. 128).

При правдивото изображение на войната като машина за убиване и двамата автори рисуват потресаващи гледки на мъртъвци, станали принудително ежедневие за войниците: „. . . нашите другари: Ламюз, Барк, Бике и малкият Йодор. Те се разлагат там, тъй близо до нас. . . “ „Настанили са ги криволяво, те са потънали и са се смазали един върху друг. Най-горният е обвит в платнище. Върху другите лица бяха сложени носни кърпи, но от докосване през нощта, когато никой не ги е забелязвал, или през деня, когато никой не им е обръщал внимание, носните кърпи са паднали и ние живеем лице срещу лице с тези мъртъвци, натрупани там като някоя жива клада“ („Огънят“, с. 306).

У Л. Стоянов: „Двама души взимат първия труп и го слагат внимателно в колата. После до него слагат друг. Дъното на колата не побира повече от двама души; върху тях слагат други с глава на обратната страна. Товарят ги на снопи: съблечени по долни дрехи, те имат жалък вид на непотребен тор, който трябва да се изхвърли . . . Трупат ги още, камарата расте, зрелището е импозантно“ („Холера“, с. 61).

Втората основна сходна черта е убедителното и категорично показване растежа на революционното съзнание на народа.

В „Огънят“ главен герой е войнишката маса, един взвод. В „Холера“ — няколко бедни момчета — интелигенти, и накрая разбунтуваната войнишка тълпа.

Интересен е творческият подход в художественото осъществяване на това развитие у двамата автори.

Барбюс на стотици страници рисува калта, мръсотията, глада, студа, умората, очакването на бомбардировките, героите му понасят всичко това, търпят, чакат, не протестират. Сякаш авторът чака в душата на войниците да се натрупа до крайност примирение, граничещо с недоволство, вътрешно, неизразено и при един нов по-силен тласък то да придобие очертание и да получи външна изява. Отначало то зрее само в неприятни констатации за дадена ситуация. Тук-там се питат защо са те именно на война и защо се бият, но се примиряват, изчакват, за да си обяснят по-добре нещата.

„— Държим се — ръмжи Барк.

— Трябва — казва Паради.

— Защо? — запитва неубедително Мартро.

— Няма нужда от причини, просто трябва.

— Няма причини — уверява Ламюз.

— Да, има — казва Кокон. — Те са . . . Впрочем има много такива.

— Млъкни! Много по-добре да няма, щом ще трябва да се държим.“

Да вземем друг разговор, в който, макар и да се прокрадва съмнението, омразата е насочена само към неприятеля:

“— Ах, стари приятелю, говориш за мръсната швабска раса, за техните фронтоваци. Не зная дали това е вярно или пък нарочно ни лъжат върху това също, дали в същност и те не са хора горе-долу като нас.

— Навярно и те са хора като нас.

— Да предположим!

— Във всеки случай, нищо точно не се знае за войниците им, но немските офицери, не, не, не: те не са хора, а чудовища. Стари приятелю, те са наистина някаква особена мръсна гад. Можем да кажем, че това са микробите на войната."

Надеждите им за спасение все още не са насочени към големия път на борбата, ограничават се във временни придобивки, като храна, топло легло, човешко отношение, бягство от предната линия поради раняване. „В началото — каза Фарфаде — струваше ми се странно, когато чувах да се желае „щастлива рана". Но все пак, каквото и да се каже, сега вече разбирам, че това е единственото нещо, на което един беден войник може да се надява, за да не полудее."

Един от етапите в осъзнаването на Барбюсовите герои е нарастването на възмущението им от тези, които са останали в тила. В романа не са показани много сблъсъци на фронтовите войници с тях. Но те са така ярко и убедително описани, авторът така умело е подбрал различни типове тиловаци, че са достатъчни да блесне цялата истина. Разкрива се голямата пропаст, която лежи между народа и синовете на богатите, изхитрили се и в такива тежки времена да се наредят на спокойни места и дори да извлекат полза от бедствието на воюващите. Оказва се, за учудване на войниците, че войната е желана за заможните граждани на страната, защото е много доходна, може да се печели дори от фронтоваците, като им се продава на тройни цени некачествена храна. А колкото до воюващия от семейството, ако има такъв, то той ще бъде „изтеглен назад и тогава войната може да продължава". Пред обикновения войник се разкриват една след друга чертите на представителите на буржоазната държава. Волпат, който е бил на лечение в болница, след завръщането си от огорчение дори не желае да разкаже нищо за тила. Болно му е и обидно, че не всички в тази война са равноправни, че не всички в нея са потърпевши и страдащи. Това вече е голям напредък за смирения и трудолюбив Волпат. Контрастът, който Барбюс използува в случая, подсилва тази явна за войника несправедливост в капиталистическото общество. Волпат разказва за аристократичните навици на офицерите в тила в момент, когато войниците се хранят под дъжда. „Трябваше да правим ловки усилия, за да запазим консервираното месо и хляба от пороищата, които се стичаха от всички страни на простора, и ние ядехме, като си криехме, колкото смогвахме, ръцете и лицето си под качулките. Водата барабанеше, струеше и подскачаше по меките ни сукнени и платнени наметала и квасеше ту явно грубо, ту прикрито лукаво самите нас и храната ни. Краката ни затъваха все по-дълбоко и по-дълбоко, нашироко се вдълбаваха в ручея, който бързо се изтичаше в дъното на глинестия ров" (с. 148). И в този дъжд гласът на Волпат: „Всички тези войници не носят прибора си, нито матерката си, за да се нахранят набърже. Нужни са им удобства. Те предпочитат да отидат при някоя местна кръчмарка, която приготвя нарочна маса за това, за да ядат зеленчуци, а след това прибира в бюфета си приборите им, консервите им и всичко, нужно за ядене, с една дума, предимствата на изобилието и на спокойствието в този проклет тил, дявол да го вземе!" (с. 151). Волпат не може да се примири с мисълта, че всички тези военни, които се хранят обилно, спят на удобни легла, цял ден се разхождат из канцеларииите и из складовете и не знаят що е ужас и безсъние, що е глад и кал, що е умора и съжителство с мъртъвци, всички те ще кажат утре: „Аз

бях на война!“ Колкото и да имат чувство за дълг, колкото и търпеливо да понасят всички тежести на войната, в съзнанието на тези прости хора се загнездва мисълта, че има нещо, което не е в ред, че все едни и същи са на трудните места. Почват да проумяват, че самата държава покровителствува такива „герои“, че с парите и връзките си те са получили всичко, което са пожелали, далеч от огневата линия. И отгоре на всичко се оплакват от големи задължения.

С много комизъм Барбюс показва сцената, когато в окопите са дошли на посещение журналисти и представители на деловите кръгове от столицата. Те се отнасят с войниците като с интересни животни в клетка, боязливо посягат да се ръкуват, кокетничат. И ето веднага Барк ги определя: „окопни туристи“. Не би могло да се намери по-точно название за тях.

Но като че ли кулминационната точка в разкриването истината за живота на управляващите среди на Франция са преживяванията на войниците при идването им в Париж. По улиците се разхождат елегантни двойки, пъстра тълпа весело шуми, бляскави витрини и луксозни кафенета допълват картината на спокойствие, безгрижие и самодоволство. Нищо не намеква, че някъде загиват хора, че други търпят нечовешки трудности заради същата тази столица и заради същите тия граждани на Франция. Четиримата фронтовaци с вехтите си шинели и изморени лица не са желана гледка в тая пъстротия на парижките улици. А ето че една дама благоволява да обърне внимание на четиримата, които вече са успели да се почувствуват чужденци сред щастливите столичани. Но нейните думи са незаслужена плесница за войника. При разгръщането на илюстрован вестник реакцията ѝ е: „Не би трябвало да публикуват тези неща, Адолф?... Те са пълни с мръсотии, въшки, тежка работа...“ Неприятните гледки развалят настроението, но затова пък възторжените възклицания оправдават в собствените очи бягството от дълга. Дамата продължава: „Зная добре, че срещу това има обезщетения, възнаграждения! Една атака сигурно е нещо великолепно, нали? Всички тези огромни войнишки маси, които вървят, сякаш отиват на празник? И тръбата, която свири сред полето: „Ще пием ракия там горе!“ И младите войници, които нищо не може да задържи, викат: „Да живее Франция!“ Или пък да умират засмени!“

Барбюс правилно е преценил, че една подобна гавра с паметта на падналите другари, прибавена към преживените страдания и прояснени мисли, е достатъчна, за да накара фронтоваците да възнегодуват и още по-определено да назоват своя враг — истинския, вътрешния, социалния. „Няма само едно отечество, това не е вярно — казва неочаквано Волпат със странна яснота. — Има две отечества. Казвам, че ние сме разделени на две чужди едно на друго отечества: напред, далече напред, на фронта, гдето има много нещастни, и назад, тук в тила, гдето има много щастливи.“

И дълго насъбираните чувства, тревожни и гложденци мисли, изведнъж добиват своята външна изява. Сега героите не са вече толкова лаконични, фразите са по-завършени, по-дълги и по-философски. Сякаш авторът заедно с героите е задържал думите ни за оценка на събитията, като нарочно е насочвал вниманието ни към фактите, случките, картините, събитията, натрупвайки ги едно след друго, както ги е натрупала самата война, и ни е пречил да направим по-рано изводите си. И ето сега героите стават многословни, мислите се отприщват, безизходността се губи, чувствува се увереността на силни духом и правилно ориентирани хора. Сред цялата сивота, мръсотия, кал, страх, ужас и отчаяние проблясват по-светли хоризонти. Тези хора разбират, че най-

страшно престъпление биха извършили, ако потънат в спокоен и тих живот на смирени граждани, ако забравят тази война и не попречат да има нова след време война, ако приемат за законен съществуващия буржоазен строй, който ги пожертвува и който винаги ще ги потиска. „Ако можехме да си спомняме, не би имало повече война. — Да, ако можехме да си спомняме, войната би била много по-безполезна, отколкото е сега. — „Не трябва да има вече друга война след тази!“ . . . „Ние сме създадени да живеем, а не да мрем тук. Ясно им е, че войната не е решила ничии национални въпроси, не е защитила ничии патриотични и човеколюбиви интереси.“ „Две войски, които се бият, те са като някоя велика армия, която се самоубива!“

Обикновените войници разбират, че е все едно кой е започнал войната, след като и двете страни са се вкопчили настървено една в друга. „Днес милитаризмът се нарича Германия. Но утре, как ще се нарича той утре?“ „Ако духът на войната не бъде унищожен, ще имаме бъркотии през всички времена на вековете.“ И ето и извода: „Трябва да се бием! Трябва! Трябва да дадем всичко, което притежаваме — и нашите сили, и нашите кожи, и нашите сърца, — целия наш живот, и радостите, които ни остават още!“ . . . „Но ако трябва да направим подобна жертва, то е само защото се бием за някакъв напредък, а не за някакво отечество; срещу една заблуда, а не срещу някоя страна.“

И се оказва, че да са победители в тази война, съвсем не е достатъчно. Малко биха се променили нещата, ако дотук спре борбата. Трябва да се продължи битката и след войната, и то не с чужденци, а със сънародници, вътре в родината, с господствуващата класа. И ето че Барбюс издига по възгледи героите си до своето равнище на непрекленен борец за мир и за социална революция, със силно развито чувство за интернационален дълг и с точна представа за силата на народа. След като народите са тия, които правят войната, които са първичният материал за нея, които изпълват равнините с мъртъвци и реките с кръв, защо се подчиняват на господарите? „Народите, те са нищо, а би трябвало да бъдат всичко.“ А какъв ще бъде пътят на борбата, кои ще са водачите? Отговорът на ефрейтора Бертран е готов: някой като Либкнехт.

Не отстъпвайки позициите на реалистичното изображение, Барбюс завършва израстването на героите си до тяхното осъзнаване, което в същност още не е борба, а избистряне на светогледа. Във френската армия още не са назрели бунтовете. Пътят само е начертан. И за онези години това е достатъчно. — Разкриване на същността на империалистическата война и предвиждане на следващите събития. Именно затова Барбюс завършва романа с публицистичен патос, с бойки думи, а не с дела. Далеч напред свети огънят на Октомври, примерът на Русия.

Анри Барбюс показва чудовищния характер на войната и осъзнаването на народните маси чрез изобразяването живота в окопите на един колектив — на един взвод.

Людмил Стоянов постига същите цели преди всичко като противопоставя войната на мирния труд, на естественото състояние на човечеството и като проследява съдбата на един войник — главния герой — и някои негови спътници през време на заболяването му от холера.

Много са картините, които рисуват зажаднялото за работа поле, тръпнещите за труд ръце на войниците — до вчера селяни, нуждата, природата от мир. И тази природа, и човекът сред нея, чието висше предназначение е да създава, да гради, са ежедневно унищожавани от войната.

Войната — това е варената царевица вместо хляб седмици наред, мухлясалият хляб; войната — това са въшките, завзели всяка гънка на парцаливите единствени дрехи; това е ужасът от пръскащите се шрапнели; това са купищата мъртъвци, събличани в смъртта, за да не се хабят униформите на „негово царско величество".

И у Людмил Стоянов реализмът и правдивостта са предпочитаните средства на изображение. И в „Холера" като в „Огънят" няма победни маршове, звънки фанфари, патриотични речи, смели атаки. Не. Всичко — и природа, и хора — е окаляно, осквернено, потиснато, принизено.

Людмил Стоянов запознава читателя с младия войник, заболял като хиляди други на фронта от холера. Образът е обобщителен.

За разлика от „Огънят" тук още в началото някои войници негодуват срещу глада, веднага търсят да си обяснят преките причини за нищетата. Мислите им се насочват все по-често към тила, където има хора, които живеят охолно, а са изтръгнали други от домовете им, от градове и села, и са ги запратили да им извоюват земи и пазари.

Героят на „Холера" още на първите страници на повестта определено вижда безсмислицата на войната, шовинизмът му е чужд, преките му изказвания много често са насочени към осмиване на „великите национални идеали". Но и той е в развитие като фронтоваците на Барбюс. Фактите един след друг се натрупват, предизвикват го да търси и открива виновниците.

След дългото гладуване пристига хляб, но мухлясал и негоден за ядене. При разболяването си героят е гонен и изоставен от лекари и офицери, само сред редовите другари среща човешко съчувствие и искрена помощ. Лекарите се грижат само за офицерите, за редниците няма нито време, нито храна, нито грижи. И тук чрез контраста Людмил Стоянов показва пропастта между войниците и офицерския състав, между народа и управляващата класа. Героят и войниците спят на голата земя без завивки, без да има кой да им даде чаша вода, лежат заедно живи и умрели, защото дни наред никой не ги поглежда. А господа офицерите спят на легла с бели чаршафи, заобиколени от грижи. Героят разбира, че самата държава е виновна за това, защото абсолютно за нищо не се е погрижила нито преди войната, нито през време на нея, не е и помислила да облекчи тези, на които разчита да я пазят. Както в „Огънят", така и в „Холера" голяма роля за осъзнаването на героите има отиването в тила. Пристигнал в София, българският войник подобно на Волпат и на четиримата в Париж е стъписан от оживлението по „Цар Освободител". Това момче, което е станало само кожа и кости от коварната холера и по чудо оживяло, със смачкани дрехи и гладно, измъчено като хиляди други на фронта, изведнъж вижда, че в столицата животът върви, както преди войната, че кафенетата са пълни с незаети с нищо хора, че по лицата им са отразени мисли, далечни на безпокойството от войната и ужасите около нея. Разхождащите се не желаят да спрат поглед на това измършавяло лице като на героя. Вижда се колко е голяма приликата между Париж и София през онези военни години, но явно тук не става въпрос за литературно влияние на Барбюс над Стоянов, а за почти еднакво поведение на две господствуващи класи към войната, към народа, към родината, за същите социални различия, които делят господари от потиснати, за същите тези две отечества — две Франции и две Българии.

При изображението на тези моменти в тила благодарение било на действително преживяна случка, било на сполучлива авторова находка особено

силно въздействува върху героя срещата с генерала. В същност това е една малка комедия, която и генералът, и героят изиграват добре. Оказва се, че грижовното правителство е забранило по централните улици на София да се движат войници. По тях се разхождат охранени и самодоволни граждани и явно фигурата на един изпусталял войник ще им достави неприятни усещания, ще им напомни, че те самите би трябвало да са другаде и да изпълнят някакъв дълг към това отечество, което толкова много им дава. Но ето че войникът среща на „Цар Освободител" генерал. Той почва да фамилиарничи с редника — приятно и умилно зрелище за тълпата. Но в същност не прескача бариерата и не пропуска да посъветва войника: „А ти, момче, мини по-добре по „Аксаков", да ти е мирна главата."

Но обидата и мъката в душата на героя е още по-голяма, когато узнава, че всички тези богати момчета, които са били негови състуденти, изведнъж са се оказали „изключително необходими" на държавата и са заели служби, без които не е възможно да съществува България.

Героят вече е разбрал що е войната, кой я води и защо. В очите му тя има свой обобщен образ, изграден чрез метафори, докато за героите на „Огънят" войната са дъждът, калта, купчините мъртви и болките от раните.

„Война! Ето я зад нас, ето я пред нас, това е живот, изхвърлен от коритото му в сляпа и неудържима лудост, в изблик на опиянение. Ето ги човешките стада, тръгнали като преди хиляди години към смъртта в името на смъртта . . . , те пият виното на лъжата и едва пред лицето на смъртта прозират истината — когато е късно, свещената символика на знамената, великото предназначение на храбростта и доблестта — лъжата, твърдата стомана, от която се коват веригите на оглупялото човечество . . . " (с. 66).

Людмил Стоянов показва героя си в повечето случаи сам, от време на време с другари, спътници. Към края на повестта героят е готов за пряка бунтовна изява. И тук Людмил Стоянов много умело привнася образа на войнишката тълпа, възнегодувала срещу подлото военно командуване и тръгнала да „види сметката на войната". Начело е Антон, смел, находчив, бъдещият септемвриѐц. И макар скоро бунтът да е потушен, у героя вече има удовлетворение от срещата с войниците, напуснали фронта — той е получил потвърждение на своите мисли. И затова съвсем естествено е неговото иронизиране на молебена за жертвите във войната, който той чувствува като подигравка с истинските герои на фронта, и присъединяването на героя към протестния митинг срещу виновниците за войната. Людмил Стоянов успява убедително да покаже развитието на един отделен герой, по свой път стигнал до убеждението за необходимостта от революция, за премахване на несправедливия капиталистически строй. Приобщен към осъзнати вече народни маси, той вижда пътя за борба. Възклицанията „Бесилки!", „Долу!", „Долу погромаджиите!", „Под съд гробокопачите на България!" изразяват определения мироглед на народа. Заключителните думи на героя са: „Холерата ми отне гласа, от гранатите изтече кръвта ми . . Хиляди и хиляди наши братя лежат там . . . , безсмислено избити. Войната е враг на народа — този е урокът на всеки войник. Трябва всички . . . ". Изводът е ясен — войната се предизвиква от буржоазните правителства, а я извършва народът. Трябва да се сложи край, трябва да се унищожи капиталистическият строй.

Това са основните мотиви в двете произведения. Сходната действителност е породила сходни литературни явления. И двете произведения са едни от първите творби в проза в своите страни, в които са поставени основите на

социалистическия реализъм. Има още доста близки моменти в романа и повестта, израз на близки гледища на авторите, на близки по своята същност явления в действителността — безверието на войниците пред лицето на толкова жертви, фалшивото отразяване на войнишкия живот на фронта в пресата, поставила се в угода на правителствата, разцъфтяването на черната борса, събуждането на долните животински инстинкти у човека и т. н.

Близки са по сюжетостроене двете произведения. Но големите творци, колкото и да са повлияни от близка действителност, имат свои методи на изображение, понякога близки, понякога противоположни.

Анри Барбюс е избрал особена композиция на своя роман. За да покаже безкрайната неповторяемост на ежедневните драми и непоносим ужас, Барбюс построява романа от няколко отделни глави. Всяка глава има своя завръзка, кулминационна точка и развръзка, доближава се до новелата. Заедно с несъответствуващата в някои случаи хронология на подреждането на главите творбата има определен цялостен характер. Обобщителни са първата и последната глава — „Виденията“ и „Зората“, най-силни по въздействие и правдивост са „Превързочният пункт“ и „Огънят“. Взети всяка поотделно, те представляват завършени антимилитаристични произведения.

Людмил Стоянов използува психическия анализ при проследяване преживяванията на героя си, като плътно се придържа към хронологията на събитията. От началото до края главният герой е един и същ, като в последните страници мислите и действията му се сливат с мислите и действията на народните маси, разкрити от автора доста късно, но без да са изкуствено пришити към повестта.

Характерен за „Огънят“ и „Холера“ е начинът на водене на повествованието. И Анри Барбюс, и Людмил Стоянов, от една страна, като преки участници в описваните събития, от друга, като изтъкнати борци за мир, от трета, като писатели реалисти в момента на сътворяването на произведенията, всеки по свой път достигат до едни и същи творчески прийоми: и у двамата авторският изказ се раздвоява. Героите в романа и повестта ту са „ние“, ту са „те“, ту авторите разгръщат действието, ту те като странични наблюдатели дават оценки. Това се налага главно по две причини: първо, героите невинаги са успели да достигнат нивото на възгледите на автора, понякога мудно оформят мислите и думите си и писателят бърза да се намеси веднага, за да осветли дадени моменти, необходими в развитието на личностите или на главната идея. Това повече се среща у Анри Барбюс, където героите са обикновени хора с различни професии. Второ, целта на „Огънят“ и на „Холера“ освен художественолитературна е и обществено-политическа — писателите са търсили средство за обезателно въздействие върху народите за борба против войната и за социално преустройство, били са обхванати от непреодолимото желание да апострофират хода на империалистическите войни и да доведат до победа на социализма; и като че ли им се е струвало недостатъчно действеното начало у героите и правилното отчитане на събитията от тях и затова допълват размишленията и впечатленията и с тези на наблюдатели отстрани.

Оттук идва и силно изразеният публицистичен елемент в двете творби. Понякога оценките и философските размишления продължават на цели страници, особено у Анри Барбюс. Но вместо да навреди на творбите, вместо да им предаде декларативен характер, както би трябвало да се очаква в подобни случаи, получава се много по-силно художествено въздействие над обществото.

Въпреки особената композиция на „Огънят“ и факта, че главният герой е колектив, образите са строго индивидуализирани. Езикът и в двете работи спомага за точното и пълно разкриване и за автентичността на отделните моменти.

Сравнявайки „Огънят“ с „Холера“, не би трябвало да се поставя въпросът, кое произведение е по-силно, кое е по-богато на идеи, кое е по-добре замислено и кое е по-добре художествено осъществено. И двете произведения имат свои достойнства, които са ги направили известни и поради които са изиграли голяма роля — преиздавани са десетки пъти, превеждани са на много езици, забранявани са от фашистката цензура, авторите са били преследвани от управляващите буржоазни партии и обичани и уважавани от народа. Но трябва да се подчертаят две отличителни черти на творческия метод у Анри Барбюс и у Людмил Стоянов. Силата на „Огънят“ се дължи най-много на правдивостта, граничеща с натурализъм, често преливаща в него, но навреме овладяна, а „Холера“ въздействува с находчивата си ирония. Тук тя избликва при всяка ситуация, образно се намесва при всяка оценка, най-колоритно предава отношението на героя към действителността. Ирония, която в същност прави творбата по-близка до читателя, по-жива, по-ведра и по-оптимистична.

Всяка една от творбите най-убедително доказва марксическото схващане за ролята на твореца в обществото. И романът, и повестта доказват, че двете страни на художника и на човека, на общественика и гражданина са неразривно свързани, дообясняват и потвърждават общите закономерности в развитието и на литературата, и на човечеството.

Едно типологично сравнение обикновено води до обективни оценки на дадени творби едновременно и в техните национални литератури, и в общия литературен процес, като изтъква качествата и недостатъците на произведенията в стремежа да се поставят творбите на истинското им място

Българска академия на науките · Институт за литература
ПРОБЛЕМИ НА СРАВНИТЕЛНОТО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ
*София · 1978*

# Проникването на английската литература в България през XIX и в началото на XX в.

*Руси Русев*

Между европейските образци, които е имал пред очи българският писател при създаване на новата българска литература, има и някои английски. Те не са много на брой, но са достатъчно важни сами по себе си. Те са между най-значителните прояви на английската литература — произведения на писатели като Шекспир, Свифт, Дефо, Бърнс, Байрон, Шели, Тенисън. Чрез използването на тия произведения от български писатели за техни собствени творчески цели българската литература си създава връзки с английската литература. Една от първите такива връзки представя преводът на романа на Дефо „Робинзон", извършен от Богоров навярно от френски (1849). Тоя превод не е пълен и сам по себе си е до голяма степен преразказ на романа на Дефо. Така се е постъпвало доста често у нас по онова време — чужди литературни произведения да се превеждат, като бъдат преразказвани и заедно с това и *побългарявани,* т. е. съобразявани повече или по-малко с културното равнище на тогавашния наш читател — приближавани до него. При такова превеждане не е могло да не действува и съзнанието, че то се извършва на език, който отскоро е почнал да се използува за литературни цели, език в своята първична сила, което също е подбуждало към побългаряване.

При превеждането на „Робинзон" Богоров побългарява самото име на главното действуващо лице в романа, като прави от него „Робинсин", а също и името на едно друго действуващо лице, пак англичанин, Аткинсън, от което пък прави „Аткинсин".

Заглавието на Богоровия превод на „Робинзон" се различава от заглавието на оригинала. У Богоров то е „Чюдосиите на Робенсина Крусо"; у Дефо — „Животът и странните изненадващи приключения на Робинзон Крузо, моряк от Йорк"и пр., едно дълго заглавие в съгласие с тогавашната литературна или по-скоро книгоиздателска практика. На „приключения" в него, както виждаме, отговарят „чюдосии" в заглавието на Богоровия превод. Богоров употребява думата „чудесия" („чюдосия") в значението, в което я употребяваме и ние сега — „нещо необикновено, изключително, чудо" (Бъл-

гарски тълковен речник), и, от друга страна, в неговия Френско-български речник „чюдосия“, „чюдо“ се дават като значения на merveille. Богоров явно е употребил в заглавието на своя превод тая дума, а не „приключение“, за да изрази по тоя начин своето отношение към романа на Дефо. За него най-важното в тоя роман е било това, че Робинзон изгражда постепенно и със свои собствени усилия материална основа за своето съществуване на острова, на който е попаднал, след като е претърпял корабокрушение. Не че това не е било най-важното в романа и за други. Но в случая при Богоров то е подчертано. Чрез изграждане на материална основа за своето съществуване на острова Робинзон запазва характера си на цивилизован човек. Романът на Дефо е възхвала на стремежа към цивилизация. Но тъкмо такъв стремеж е имало у Богоров по отношение на неговата родна страна. Тоя стремеж е бил напълно негов и не е имало нужда той да го усвоява от когото и да било другиго. Именно тоя стремеж на Богоров е довел освен до превеждането на „Робинзон“ също и до написването на статии като „Хляб и памук“, „Реч за парите“ и пътеписа „Няколко дена разходка по българските места“, а и до чисто практични негови почини.

И така това, което е привличало Богоров в романа на Дефо, е не приключенията на Робинзон, приключения в тесен смисъл на думата, каквито, разбира се, има — те съставят важна част от романа. Това, което го е привличало, е дейността на Робинзон на острова, на който той по необходимост е трябвало да живее, защото тая дейност е била за него, Богоров, нещо много сродно. „Изпитай, о четецо — се казва в Богоровия превод към „Робинзон“, — изпитай само един ден да останеш сам саменичък на някоя пустиня и тогава щеш да познаеш с теглото колко нетърпеливо зло е пустинашкий живот!“ Ако Богоров говори така с думи на Дефо, по-сетне той говори така, макар и с внасяне на елемент на ирония на края, със свои думи, от свое име, в „Няколко дена разходка по българските места“, в бележката за Свищов: „Човеците, без да ся осещат, обогатяват ся едни от други, та за това и са ся набрали наедно и са направили градове. И колкото по-многолюдни са тий градове, печалбите са повече и прехраната на жителите по-лесна. Инак ако беше било, трябуваше всякой да живее отделно на самотия в колибата на лозието си“. Явно е, че за Богоров не е имало нищо по-жалко от това, някой да не взема участие в общия цивилизован живот — да бъде по своя воля изолиран „в колибата на лозието си“. Тая колиба на лозе напомня острова на Робинзон, като, разбира се, иронията, с която Богоров говори за живота в нея, не може да се отнася за живота на Робинзон на острова му, живот, който той е бил принуден да води не по своя воля.

Животът на Робинзон на острова му, според както го излага Дефо, не е нещо, което се е случвало или може да се случва често в действителност. Първообразът на Робинзон е морякът Александър Селкърк, който е прекарал четири години съвсем сам на един остров и вследствие на това почти подивял накрая. Нищо такова не става с Робинзон. Той не само не подивява на острова си, но, както казваме, дори създава доста добра материална основа за своето съществуване там. Романът на Дефо е израз на неговия стремеж към цивилизация, но също и на неговата воля за оцеляване: той е писан в такъв момент, когато по ред причини съществуването на Дефо е било застрашено. Парадоксален роман, роман — иносказание, в който се съдържа нещо много поучително, именно това, което Богоров нарича „чюдесии“.

Робинзоновската тема се явява у Богоров и след Освобождението в бележката „София ще бъде София“, дето той описва превръщането на столицата на княжество България от ориенталски в модерен европейски град: „Нови къщя непрестанно са градят, прозорци и вратни са отварят у слепи зидове, улици са разширяват, оправят са според опнат конец и са настилат с каменаци, а лавици се шарят със син-зелен цвят, знака на слободния живот.“

Богоров може би не е знаел нищо за живота на Дефо и за идеите му, според както те са отразени не само в белетристични произведения като „Робинзон“, но и в други, небелетристични негови произведения на обществени, икономически и други теми. Тоя живот и тия идеи са твърде близо до живота и идеите на Богоров. И при единия, и при другия има идеи, породени от конкретните проблеми на живота, и живот, посветен до голяма степен на превръщането на тия идеи в дела; условно бихме могли да кажем, че за Англия от XVIII в. Дефо е това, което за България от XIX в. е Богоров. Разбира се, Англия от XVIII в. е нещо твърде различно от България от XIX в. и особено от България преди Освобождението. Англия от XVIII в. е суверенна държава в доста напреднала фаза на развитие. България от XIX в. преди Освобождението е едва почнала да се възражда област на Отоманската империя. Но въпреки тая разлика между двете страни те са имали общи проблеми и именно на тия общи проблеми са наблягали Дефо и Богоров. Затова може да се смята, че Дефо и Богоров представят аналогични явления.

Преди Освобождението у нас е имало и други преводи на „Робинзон“, издадени след Богоровия: преводът на Яким Груев („Робинзон. Съкратена приказка за детца“, 1858) и на П. Р. Славейков („Робинсон. Прикаска твърде нравоучителна. За употребление в училищата“, 1869). Преводът на Яким Груев е съвсем кратък (23 с.). Но преводът на Славейков, без да отговаря по размери на оригинала — и той е съкратен, — е всепак доста пълен. За Славейков „Робинзон“ не е било точно това, което е бил за Богоров. Като го нарича „приказка твърде нравоучителна“, той надали иска да изтъкне някаква тема за създаване на цивилизация в него. И да е виждал такава тема в „Робинзон“, тя не му е била така сродна, както е била сродна на Богоров.

Тия два превода, направени от преводи (Славейковият — явно от руски), въздействуват като оригинални произведения поради майсторския и напълно естествен начин на изложение в тях, т. е. поради своя неповторим български език. В Богоровия превод езикът е нерядко тоя свойствен на Богоров език, който още тогава му е създал лоша известност. Но все пак, макар и в по-малка степен от Славейковия, и той е език, който се възприема като нещо в първичната си сила, нещо, което е влязло в употреба отскоро. Ето например описание на Робинзон в напреднала фаза на създадената от него цивилизация, взето от Богоровия превод: „Робенсин, може да ся рече, че е бил тогава на едно благополучно състояние; имаше барабой, месо, сол, лемони, риба, костенурки, миди и защото ламите му пущаха мляко, можеше да си направи и масло. Имаше лък, стрели и копие, и доста добричка къщичка; и беше оскуден още от много неща; трябваха му ония добрини, без които не можеше да бъде истинно благополучие на поминуването, както другарство и приятеле, които може да обича и да го обичат.“ И ето описанието на външния вид на Робинзон в същата тая фаза, взето от превода на Славейков. „И тъй тръгнах облечен с облекло, което наистина в някой европейски град би накарало човеците да ся смеят през глава. . . — носих една гугла без никакъв скрой, много висока, сбодена надве-натри от козя кожа, отзад бях принадил половин кожа пръч,

за да ми брани на вратът от дъждът и от слънцето. — Отгоре връз опнатите си гащи, направени и те от кожата на един дрът пръч, носях едно таквоз като забунче нещо, също тъй от козя кожа, две, незнам и аз как да ги кажа, приличаха на царвули, но бяха чудновати и дивашки; тъй също както и другото ми облекло."

Пет години преди да издаде своя превод на „Робинзон", Славейков установява допир с английската литература и специално с един неин представител, също така значителен като Дефо — Джонатан Свифт. Той установява тоя допир, като пише своите „Писма на едно десетгодишно дете, което сега за пръв път е дошло в Цариград" („Гайда", 1864). В тия писма Славейков има донякъде за образец „Гливъровите пътувания". Че това е така, помага да се разбере едно споменаване в самото произведение: Славейков говори в него за „един немски ли, ингилишки ли списател", който е описал „онези дребничките хора". Славейков може и да не е знаел името на Свифт или то да му се е изплъзнало от паметта в момента, или не е искал да го спомене изрично, както не споменава изрично името и на ония „дребничките хора", според както то е дадено у Свифт.

Лемюел Гливър, героят на Свифтовия роман, е образ, създаден не заради самия себе си, а като средство за изразяване на основната идея на романа — това, че всичко в света е относително. Гливър посещава много страни и всяко такова посещаване е посочване по нов начин, с нови примери, на тая относителност, ново доказателство за нейното съществуване.

Десетгодишното дете, от което уж са писани писмата, поместени в „Гайда", е един вид Гливър, който трябва да се ориентира в нов за него свят, в „един град, който, ако и да не е истинският свят, но е като предградие на тоя свят".

Образа на детето Славейков е създал, като го е рисувал донякъде от натура. Друга отправна точка за създаването му освен Гливър е бил не някой друг, а неговият син Рачо. „В първо време — казва Рачо Славейков в своите спомени за баща си — аз проявявах доста любопитство към всичко видено и чуено в Цариград и постоянно досаждах на баща си с различни наивни запитвания." Детето, което е Рачо Славейков с неговите наивни запитвания, е в същото време и Гливър с реакции, които могат да бъдат свойствени само на него в качеството му на възрастен човек. Така че тоя образ е двойствен образ. Едни от впечатленията на детето, изложени в Писмата, са чисто зрителни, такива, каквито могат да са очакват от него. Например впечатленията му от града сам по себе си: „Цариград е море от къщя: каквото е Черно море наспроти нашата река, таквоз е Цариград — наспроти нашето село." Или впечатленията му от архитектурните контрасти: „При високите, светлите и хубавите каменни къщи вие ще видите и таквиз дървени виран и тъмни хрубели като нашенските курници, що да ви е страх и гнус да влезете в тях."

Не чисто зрителни обаче са впечатленията на детето от населението на Цариград — българското, арменското и гръцкото (но не и турското, навярно защото турците са били нещо, достатъчно известно от преди). Когато говори за това население, то прави коментарии, с които надхвърля възрастта си. А когато говори за търговията в Цариград, абсурдите, които вижда в нея, са като някои от абсурдите в „Гливъровите пътувания". В тоя случай има възприемане на външния свят, може би усилено поради запознанство с произведението на Свифт. В Цариград, казва детето, водата се продава с пари и когато е топла, продавачите казват, че е студена като лед, месото „доде не хване да пуши, не го купуват", за рибата, и да е вонеща, викат, че е „тази балък", и т. н. Из-

общо „опак свят“, дето, който те най-много мрази, той най-много вика, че те обича“.

Запознанство с „Гливъровите пътувания“ издава може би и онова място в Писмата, дето се говори за цариградските кучета.

В четвъртата част на романа на Свифт Гливър посещава страна, населявана от коне („хуинми“) и низши човекоподобни същества („яху“), които им са подчинени. „В страната на хуинмите обикновената разлика между разумните същества и лишените от разум животни е в обратен ред. Конете... заемат традиционното място на хората, а човекоподобните същества заемат традиционното място на конете.“[1] „Конете — се казва в същата книга върху Свифт — действуват разумно по инстинкт и животните изобщо постигат по-равномерно отношение с околната среда.“

Славейков не отива дотам да говори за хора, които са подчинени на кучета, той само представя кучетата като по-умни от хората, в случая — цариградските гърци и българи: „Чудно нещо са цариградските кучета! Те имат една държава, с която се смайва челяк, като ги гледа как строго я държат. От един сой както са, в един град и в една махала като живеят, едни нрави като имат и един език като лаят, те са разделени на общини според улиците на махалата. Всяка една кучешка община живее в една улица и тя е нейното, тъй да кажем, владение, там се хранят, там се раждат, там и умират, без да може никое ни веднъж да пристъпи от границите на собственото им владение нито един разкрач по-нататък.“ И т. н., след което заключава: „Ако да можеха и хората да се учат и да вземат пример от кучетата, какъв хубав урок можеха да вземат от цариградските кучета цариградските гърци и българите изобщо. Гърците например трябваше да се сумясат, че не са техни всичките улици, дето са се разперили те, и че трябва да се приберат в границите си, ако им е драго да не шарят чужди зъби по кожата им. А пък българите трябваше да се свестят, че и те имат мекян черковен, който не трябва да го оставят да го харат гърците, както си щат, но да се държат дружно против тяхното насилство, а не тъй като орехи на могила един с един да се не събират.“

Това, че Славейков е използувал Свифт в своите „Писма на едно десетгодишно дете“, не може да се докаже — за него може само да се предполага въз основа на цитираното по-горе загатване за Свифт в тях („един немски ли, ингилишки ли списател“). Ако в случая има наистина използуване, то е използуване в най-добрия смисъл на думата. Славейков е взел идеята на Свифт за относителността на света и я е видоизменил така, че да направи от нея нещо свое. Също и идеята на Свифт за това, че конете са по-разумни от хората. Но тук се е и отклонил от Свифт. У Славейков кучетата си остават кучета и хората — хора, докато у Свифт конете са нещо повече от коне, а хората — явно нещо по-низкостоящо от хора. Сравнението, което Славейков прави между хората и кучетата, е сравнение на напълно естествена основа.

Като превеждат на български „Робинзон“, Богоров и Славейков не посочват името на автора на романа. И когато Славейков загатва в „Писма на едно десетгодишно дете“ за „Гливъровите пътувания“, той може наистина да не е бил сигурен дали авторът е бил немец или англичанин. Допирът на тия двама български писатели от епохата на Възраждането с английската литература не е бил някакъв тесен допир. По-сложно е положението при един друг български писател от същата епоха — Любен Каравелов. Каравелов спо-

[1] D. Donoghue. Jonathan Swift. A Critical Introduction. 1969.

менава доста често английски писатели, които е чел, и изказва мнения за някои от тях. Например: „Има такива стихотворения, които подпомагат народния напредък; но тези стихотворения трябва да са преди всичко хуманитарни, верни и разумни, както са стихотворенията на английските поети Бърнс, Томас Мур и Байрон“ („Книжнина“).

От Бърнс Каравелов е превел и едно стихотворение („Никому“). А в „Из мъртвия дом“ той освен дето споменава Байрон, пише по образец на прощалната песен на „Чайлд Харолд“ стихотворението „Беглец“ — нещо, смятано за вероятно от Боян Пенев (История на новата българска литература, „Любен Каравелов“, X), но за положително от Александър Филипов („Чужди влияния в стиховете на Каравелов“ — Литературни новини, III, бр. 23). Че Каравелов наистина е писал своето стихотворение по образец на прощалната песен на „Чайлд Харолд“, личи не само от обръщението в началото („Прости мой краю!“), но и по това, което се казва за кораба (който става параход у Каравелов): „Нека плува моят параплув/ И да ме занесе в такава свободна земя“ и пр.

Ако Каравелов, както се предполага,[2] е превел и Свифтовия „Сериозен и полезен проект как да се уреди една болница за неизцеримо болни“ и също и част от Дикенсовите „Записки на Пикуикския клуб“ (описанието на избора в Ийтансуил), ще излезе, че той е един от първите наши преводачи на английски литературни произведения, макар и не от оригиналните, а от руски преводи.

Каравелов е имал доста определено отношение не само към английската художествена литература. Той е познавал, също по руски преводи, такива представители на английската философска, историческа и научна мисъл като Бентам, Джон Стюарт Мил, Бъкъл („Бокл“), Маколи („Маколей“), Дарвин. Веднъж той цитира Маколи по начин, който показва колко му е бил близък по дух английският историк: „Маколей казва, че „когато един човек или един народ определят своите стремления и своите желания, то половината победа е на тяхна страна“, следователно, ако и ние, българите, да определяхме какви са нашите цели, то досега щяхме наполовина да победим своите неприятели“ („На Българите е потребен нов живот, човеческо правителство и свободно отечество“). За Джон Стюарт Мил Каравелов е искал той да бъде представен по-добре у нас: не само да се посочва, че „е рекъл“ нещо, но и „кому Мил говори“.

Каравелов е проявявал своето отношение към английската литература и чрез това, че в своето списание „Знание“ е давал библиографски сведения за новоизлезли английски книги с имената на авторите и заглавията на книгите на английски.

Като Каравелов и Захари Стоянов е чел в руски преводи някои от най-видните представители на английската философска, историческа и научна мисъл от XIX в. Захари Стоянов изобщо е бил начетен човек. Това е посочил още на времето Симеон Радев в своите „Строители на съвременна България“ („Заговорът за съединението“): „Той четеше много, каквото му попаднеше, с жадност. В неговата глава веяха най-разнообразните влияния: хайдушкият национализъм, съзаклятническата романтика, якобинството на френските революционери, утопиите на руската нихилистическа мисъл, Ботевата омраза към калугерите и чорбаджиите — всичко това, кипящо в най-невъобразимия

[2] Вж. бележките към т. I на неговите събрани съчинения.

безпорядък и господствувано при все това от естествената сила на един интуитивен ум."

Към влиянията, за които говори Симеон Радев, трябва да се прибавят и английски.

Захари Стоянов е бил особено привлечен от Джон Стюарт Мил. Той споменава името му на няколко пъти, като го пише и с двойно л — Милл, — както то се пише на руски според английския правопис (но не и според английското произношение) и с това показва на какъв език го е чел. Освен това Захари Стоянов цитира Мил в началото на „Българският Кавур": „Само оня може да се възползува от уроците на историята, който, като захване нейното изучаване, не е бил заразен от други предубеждения, несъвместими с духа ѝ." Човекът, който цитира тия думи с явно лично отношение към тях, е същият, който като автор на „Записки по българските въстания" се стреми да бъде обективен към турците, против които той се е борил с оръжие в ръка и които насмалко не са му отнели живота.

Освен Джон Стюарт Мил Захари Стоянов цитира и Бъкъл — в началото на „Искендер бей": „Там, дето няма свобода, има престъпления." Захари Стоянов е критичен спрямо Бъкъл: казва, че макар и да е „вълнувал света преди двадесет години, днес стои не на толкова почетен план". А за Дарвин той забелязва по повод на една статия в сп. „Наука", че е представен в тая статия „с онова, което е било написано преди век", а не с тия съчинения, „в които най-много блясна неговата теория".

От Захари Стоянов има една работа „Обскуранти и мистици" (в литературата), която се състои цялата от цитати, взети от книги от чужди автори, които той е чел. Един от тия цитати е от Маколи: „Оригиналните писатели са без образование. Ако Шекспир можеше да чете Софокла, то ние не щяхме да имаме *Крал Лира*." Шекспир не е бил без образование и образованието, което е имал, е било достатъчно за него в качеството му на писател. Захари Стоянов също не е бил без образование и образованието, което е имал, все пак е било достатъчно за него в качеството му на писател. Смисълът на думите на Маколи, които Захари Стоянов цитира, е тоя, че образованието, което е необходимо за някои хора и което е изобщо необходимо, може да бъде пречка за дадени писатели, като не им позволява да проявяват цялостно своята творческа природа. На писателя — можем да допълним мисълта на Маколи — трябва толкова образование, колкото то да не бъде спънка от тоя вид, за който говорим. Че Маколи е имал пред вид някакво образование, а не пълна липса на образование, се вижда от писателя, когото посочва като пояснение на своята мисъл — Шекспир.

Малкото образование, което някой писател има, той може да допълни със самообразование и тогава то, неговото малко образование, ще бъде достатъчно внушително. „Някои — казва Т. С. Елиот в своята статия „Традицията и личната дарба"[3] — могат да поглъщат знания, по-бавните трябва да се потят, за да дойдат до тях. Шекспир е добил по-съществени исторически сведения от Плутарх, отколкото повечето хора биха могли да добият от целия Британски музей" (т. е. от Лондонската народна библиотека). Човек с неголямо образование, но с голямо самообразование, Захари Стоянов не е могъл да си направи по-добра апология като български писател от тая, която си е на-

[3] T. S. Eliot. Tradition and the Individual Talent („The Sacred Wood", 1920).

правил чрез думи, взети от английската литература, от английския историк Маколи.

След Освобождението у нас има влияние на английската поезия,за каквото не може да се говори, че го е имало преди Освобождението. Това е на първо място влиянието на Тенисън върху Пенчо Славейков. Въпросът е разглеждан вече[4] и тук при това общо изследване могат да се направят само някои обобщения.

Още в началото на своята поетична дейност Пенчо Славейков проявява склонност към употребяване на по-особени — старинни или диалектни — думи, думи, на които той разчита като средство за създаване на атмосфера, например „спепели" в стиха „Ранна зора спепели небесата" (в стихотворението „Под липата") или „ослякна" в стиха „Старото куче ослякна нощес" („Старото куче"). Пенчо Славейков е бил привлечен от Тенисън, защото е виждал тая склонност и у него при изучаване на поезията му. Но той, разбира се, е бил привлечен от него главно като автор на „Идилиите", кратки разказвателни поеми в бели стихове. Пенчо Славейков превежда две от тях, „Дора" и „Годива", и пише по образец на първата, която е описание на селския живот, „Ралица" и „Бойко".

Школуването на Пенчо Славейков при Тенисън означава етап в развитието му като поет. С време той се обръща към други поетични образци, като от въздействието на Тенисън върху него остават само следи. Изживяването на въздействието на Тенисън от негова страна може да се почувствува при сравнение между „Ралица" и „Бойко" и такива негови описателни стихотворения като „По главната улица" и „В неделя по обяд". Разликата между стихотворенията от първия и втория вид е разлика преди всичко по тон. Тонът на „Ралица" и „Бойко" е „елегичен", тон, възприет от автора в съгласие с образците, по които се е водил, и затова ненапълно негов личен. А тонът на „По главната улица" и „В неделя по обяд" е личен тон на автора, тон, оживен с хумор, чрез който той изразява своето отношение към това, което описва. Хумор Пенчо Славейков проявява още в началото на своята поетична дейност. Хуморът е отличителен за него и след това, в зрелия му период (към който именно спадат „По главната улица" и „В неделя по обяд").

В зрелия период на своето творчество поетът, от когото Пенчо Славейков е особено много привлечен, както преди от Тенисън, е немският поет Лилиенкрон, у когото има същото това отличително за Пенчо Славейков качество — хумор. Пенчо Славейков превежда Лилиенкрон и по образец на едно от стихотворенията му — „Пред касата", също преведено от него — пише своето стихотворение „В механата", включено в първото издание на сбирката „На Острова на блажените" и след това отхвърлено, но достойно за внимание като отличително за него, а и съвсем не неиздържано.

Освен Тенисън на Пенчо Славейков са влияли и други английски поети — Бърнс и Байрон. По образец на стихотворението на Бърнс „Джон ечемичното зърно" („John Barleycorn"), което Пенчо Славейков е превел, той пише в същия размер — ямб при строфи от по четири стиха, дето първият и третият са от по четири стъпки, а вторият и четвъртият от по три и римите са само мъжки— своето стихотворение „Гроздоберци" („Епически песни"). Това е случай на много майсторско използуване. Темата на стихотворението на Бърнс са раз-

[4] Р. Русев. Пенчо Славейков и Тенисън. — Год. СУ, Фак. по западни филологии, т. X, 1966.

ните изпитания, през които трябва да мине ечемичното зърно, преди да умре, за да могат след смъртта му хората да пият питие (кръвта му), което да ги весели. Иносказание за това, как се добива бира. А стихотворението на Пенчо Славейков е за това, как — след изпитания като тия на ечемичното зърно и смъртта му накрая — се добива от гроздето вино.

В първото издание на „Епически песни" влиза една поема, която Пенчо Славейков е отхвърлил, но която представя интерес като указание за въздействие от страна на Байрон върху него — поемата „Въстаник". Тая поема е писана донякъде по образец на „Шильонският затворник". След като бива пленен от турците, въстаникът на Пенчо Славейков бива заточен в Мала Азия и затворен „в Жан д'Акърский дълбок зандан". „Бях млад, а днеска веч съм стар", казва въстаникът и с това ни отпраща към началото на Байроновата поема. „Заровен в тази крепост жив,със свойта чест се примирих/и всичко веч забравих аз" казва той по-нататък, с което пак ни отпраща към края на Байроновата поема. Байроновата поема свършва с думите на Боливар за това, че дългото общуване с нещо прави от нас това, което сме (So much a long communion tends To make us what we are), поради което той добива отново свободата си с въздишка.

За Шильонския затворник е писал и Вазов — в стихотворение, в което той излага своите впечатления, добити от едно посещение на Шильонския затвор („Шильонският замък"). В затвора Вазов мисли за затворника, мисли за него и когато напуска затвора, но не без да го отнесе към английския поет, който му е посветил поема:

Кога вълните пак запени парахода,
аз фърлих взор над тез злокобни зидове,
на дупката във тях: през дето къс от свода
съзирал Боливар... И цели часове
в ума ми се върти тоз лик многострадален,
железний му синджир, и самота, и страх,
и паякът, другар във плена му печални...
И аз поемата на Байрона шъптях.

Стихотворението на Вазов е израз на това, как той е възприел нещо забележително само по себе си, Шильонския затвор, но забележително също и поради това, че е свързано с историята на Боливар и че тая история е била възпроизведена поетично. (Стихотворението дори почва с цитат от Байрон: „В Леманските води стои Шильонский замък)". Пенчо Славейковата поема „Въстаник" в тая своя част, в която тя е основана върху „Шильонския затворник", е отглас от една вече изживяна по него време мода — модата на байронизма. Тя е един от последните отгласи от тая мода, какъвто е и последният стих на стихотворението на Яворов „Заточеници" („Прощавай, роден край!"), а и споменатото вече стихотворение на Каравелов. Когато Яворов пише „Заточеници", прощалната песен на „Чайлд Харолд" е широко известна у нас по превода на Д. К. Попов.[5]

Пенчо Славейков е осъдил сам поемата „Въстаник", като я е отхвърлил. За затворник той е писал нещо доста различно от нея, наистина пак внушено

[5] Д. К. Попов е между първите наши преводачи на английска поезия от английски. За него вж. бележката на Вазов „Още един. Спомени за Д. К. Попов по случай смъртта му".

от чужд образец (Пушкиновия „Затворник“), но живо чрез свой собствен живот, в същност едно от най-хубавите стихотворения на Пенчо Славейков: „В кулата край морето“.

Заедно с Байрон у нас прониква и Шели. По образец на неговото стихотворение „Утре“ (Tomorrow) в руския превод на Балмонт Кирил Христов пише сонет със същото заглавие:

О, утре, утре! . . . И в очи блести
надежда пак . . . И в миг заздравя рана. . . —
Ала, ден утрешен, къде си ти?
О призрак примамлив, къде се дяна?
Колиба пастирска ли на Балкана,
дом царски ли — отворени врати!
Усмивката ти видим ли желана,
ний вярваме във всичките мечти!
Тъй неусетно с теб е пътят труден
на тоз живот! А вред, о призрак чуден,
изплъзваш ни се — мамиш ни без свен!
И всякога със болка на сърцето
ний срещаме туй само, от което
тревожно бягали сме: днешний ден.

Ето и самия оригинал на стихотворението на Шели:

Where are thou, beloved To-morrow?
Whom young and old and strong and weak,
Rich and poor, through joy and sorrow,
Thy sweet smiles we ever seek, —
In thy place — ah! well — a — day!
We find the thing we fled — to-day.[6]

Сонетът на Кирил Христов е изкусно наподобен чужд образец, като на места думите на Шели са дадени почти както са у самия него („Ала ден утрешен къде си ти?“ — „Усмивката ти видим ли желана“ — „Ний срещаме туй само, от което тревожно бягали сме: днешний ден“).

Шели прониква у нас и независимо от сонета на Кирил Христов. Пенчо Славейков му посвещава поемата „Сърце на сърцата“, Вазов превежда стихотворението „На чучулигата“, а Васил Пундев пише по случай стогодишнината от смъртта му статия („Перси Биш Шели“. — Слово, бр. 79, 1922), която, ако не друго, изразява възторг от него и от неговата поезия: „Надарена с рядка чувствителност, неговата душа е някаква светла харфа, от струните на която зазвучават най-чисти съзвучия и мелодии, чрез които се разлива върху земята музиката на небесните сфери.“

Яворов, у когото, както посочваме, има отглас от Байроновата поема, установява много по-осезателна връзка с друг английски поет — Шекспир — чрез своята драма „В полите на Витоша“. На времето, когато след своето представяне в Народния театър през 1911 г. драмата на Яворов става предмет на полемика и Михаил Кремен отразява тая полемика в своята книга „*В полите*

[6] Де си ти обично утре? На което ние, млади и стари, и силни и слаби, богати и бедни, в радост и скръб, винаги търсим сладката усмивка. Вместо тебе — ах! уви! намираме това, от което сме бягали — днес.

*на Витоша* и нейните критици“ (1912), само един от критиците — Д. Зографов — се сеща, че „в участта на Мила има нещо от участта на Шекспировата Джулиета“. В своята „История на новата българска литература“, в главата за Друмев, Боян Пенев разглежда доста подробно зависимостта, в която се намира „Иванко“ спрямо Шекспировите драми, главно „Макбет“ и донякъде и „Хамлет“ („Хамлет“, колкото се отнася до полудяването на Мария). Тия успоредици, които Боян Пенев установява между българската драма и английските, са един от най-ценните приноси към сравнителното литературознание у нас. Но когато разглежда „В полите на Витоша“ — той също е между нейните критици („Първата драма на Яворов“, 1912), — Боян Пенев не си служи с тоя метод, не споменава никъде за някаква зависимост на Яворов по отношение на Шекспир. Така е и в една друга критика на драмата, тая на проф. Балабанов, печатана под псевдоним Н. Ставрев във в. „Ден“ (4, 5 и 6 септември 1911). А в случая е било необходимо да се направи сравнение с „Ромео и Жулиета“, защото само така, като се види как Шекспировата драма е била използувана от Яворов, може да стане напълно ясно какво точно представлява неговата собствена драма. Между другото Яворов е и превеждал „Ромео и Жулиета“ — заедно с Пенчо Славейков. Наистина това е превод, приспособен за представяне, но все пак той е тъждествен във всички най-важни отношения с оригинала.

При създаването на своята драма Яворов явно се е водил по „Ромео и Жулиета“. У него действието се развива, както у Шекспир, и повечето от действуващите лица имат свои шекспировски съответствия. Така Христофоров е съответствие на Ромео, Мила Драгоданова — на Жулиета, Драгоданоглу — на Капулети (като обаче в драмата се говори и за бащата на Драгоданоглу с цел да се подчертае, че семейството е старо и известно като семейството на Капулети), Елисавета — на старата Капулети, Чудомир Чипиловски — на Меркуцио, д-р Васил Чипиловски — на Парис. У Яворов едно от действията се извършва на гробища, както в „Ромео и Жулиета“. Яворов не остава неизползуван и пръстена, който Жулиета праща по дойката си на Ромео като любовен знак: в неговата драма Мила подарява на Христофоров със същата цел семеен пръстен с опал.

Христофоров представлява съответствие на Ромео — но само в тоя смисъл, че изпълнява по отношение на Мила ролята, която Ромео изпълнява по отношение на Жулиета: той е любовникът, тя — любовницата в любовната драма. Иначе Христофоров не отговаря на Ромео — той не е от никакво старо и известно семейство като него. С това, че дава Христофоров така, като човек, който не може, а и няма желание да се изтъква с произхода си, като човек, за когото се дава да се разбере, че се е издигнал сам, със собствени усилия — Яворов се отклонява от своя шекспировски образец. Шекспировият Ромео е просто младеж, второто влюбване на когото — влюбването в Жулиета — става причина за трагичния край и на двамата. А Христофоров е мъж в своята зрелост. Той, според както го характеризира Боян Пенев в своята спомената критична работа, „се проявява с най-привлекателни черти — борец против реакционерите и своеволията на властниците, привърженик на либералните борчески елементи — народните учители и изобщо цялата прогресивна българска младеж“. Но Боян Пенев вижда у него и самохвалство, и неискреност. Балабанов отива по-далеч. Според него „главният герой . . . е най-жалък от всички“. Жалък и като любовник: когато му съобщават по телефона за нещастието, което се е случило с Мила, „наместо презглава, гологлав и без палто

да хукне из улицата“ към къщата на Драгоданоглу, той продължава да стои на телефона и да се осведомява за положението ѝ. Схванат така, както го схваща Балабанов, Христофоров наистина прилича повече на Хамлет, отколкото на Ромео. Христофоров в силата си, това е Христофоров, преди още да е влязъл в ролята на Ромео, Христофоров сам за себе си, в началото на драмата, когато задава въпроса: „Кажете ми тогава, господа, с какво ще оправдае съществуването си тоя микроскопически народ между народите?“ Ако тоя въпрос е зададен в същност от автора на драмата, от Яворов (който в дадения момент е искал непременно да говори от свое име, да изкаже една своя мисъл), това не му пречи да бъде и въпрос на Христофоров, въпрос, който го тревожи, както по-нататък в развитието на драмата го тревожат и други свързани с България въпроси.

За Чудомир Боян Пенев казва, че неговите „дирени“ духовитости свидетелствуват за това, че „авторът не е духовит по природа, а е искал да бъде такъв. Остроумията на Христофоровия приятел са твърде изкуствени и пресилени. И понеже се сипят в изобилие, скоро почват да досаждат. Като че ли авторът прибягва до тия лишени от оригиналност и непосредственост остроумия, за да разсмива широката публика.“ При това действуващо лице е особено необходимо сравнение с Шекспир. Яворов е създал образа на Чудомир като съответствие на Меркуцио и в тоя смисъл, че е искал да представи чрез него човек от типа на Меркуцио, тип на човек, чиято жизненост се проявява чрез постоянно пускане на остроти. Остротите са стихията на Меркуцио, както те са и стихията на Чудомир. Яворов е въвел в драмата си Чудомир, защото в „Ромео и Жулиета“ има Меркуцио, но това не значи, че „от него нямаше никаква нужда поетът“, както смята Балабанов. Меркуцио пуска остроти дори и преди да умре. Когато той бива ранен от Тибалт и Ромео му казва, че раната му може да не е много голяма, Меркуцио отговаря, че „тя не е дълбока като кладенец, нито широка като врата на черква, но е достатъчно голяма, такава каквато е“. Остротите на Чудомир обаче престават в трагичната атмосфера на края на драмата.

Това, че Яворов е създал „В полите на Витоша“ по образец на „Ромео и Жулиета“, е дало своето отражение в нея и в това отношение, че там се загатва за самия неин образец. При един разговор с Христофоров Чудомир казва: „Бих предпочел Балтазара и историята на Балтазара в пиесата на Шекспира.“ Чудомир говори за това действуващо лице от „Ромео и Жулиета“ — което е слугата на Ромео — като за нещо много известно. Той смята за излишно да назова по име произведението, в което то фигурира — споменава го просто като „пиесата на Шекспира“.

От „Ромео и Жулиета“ има и друго отражение в драмата на Яворов — отражение на самия текст, Шекспиров образ, използуван видоизменен от Яворов. Когато отец Лавренти казва на Ромео (действие трето, сцена трета), че е взето решение той да бъде изгонен от Верона, Ромео реагира на това с думите: „Ти отсичаш главата ми със златна секира и се усмихваш, като ми нанасяш удар, който ме убива!“ (Thou cut'st my head with a golden axe, And smils't upon the stroke that murders me!). В извършения от Пенчо Славейков и Яворов превод на драмата това място е дадено като: „Ти ми отсичаш главата со златна секира и се усмихваш при смъртоносния замах.“ В своята драма Яворов дава същото място като част от ролята на Амали Петрович, която, както забелязва Михаил Кремен („*В полите на Витоша* и нейните критици“), „е турена в пиесата да видим през нейните очи българската действител-

ност — оная, всред която Христофоров се задушава". „Дори и когато убиват — казва Амали там (т. е. в другите страни), — хората убиват сякаш с игла от злато, а не с дърварска секира, както тук — в полите на Витоша." Яворов е взел от Шекспир идеята за убиване със секира, но я е лишил от нейния преносен смисъл — направил я е конкретна, като е свързал самата дума „секира" с прилагателното „варварски". Шекспировото прилагателно „златен" той е използувал по-нататък, като го е свързал във формата „от злато" с думата „игла", дума, въведена от самия него, за да покаже как — по-безболезнено, по-хуманно — се убива „в други страни". По тоя начин той е дошъл до израз, който като Шекспировия израз „златна секира" е предназначен да не се схваща буквално, но който, също като него, налага да се схваща тъкмо така — буквално. Човек не може да бъде убит или мъчно може да бъде убит със златна секира. Но и по-безболезненото, по-хуманно убиване с игла от злато, което Яворов противопоставя на убиването с дърварска секира, остава нещо ненапълно убедително, защото не представлява някакъв известен начин на убиване.

Краят на драмата на Яворов, който е като края на „Ромео и Жулиета", напомня края и на друга Шекспирова драма „Отело": Христофоров според ремарката „поглежда леглото", на което лежи Мила, и се застрелва, също както Жулиета се промушва пред трупа на Ромео, но също както и Отело се промушва пред трупа на Дездемона. За отбелязване е, че Яворов е използувал името Отело като псевдоним.[7]

Изглежда, че Яворов е бил доста добре запознат с Шекспир. От такова запознанство има следи и в самата му поезия. Така стихът „Вземи я прелъстителната хапка" („Месалина") е в явна връзка със стиха „Хапка за монарх", Morsel for a monarch) („Антони и Клеопатра", действие първо, сцена пета). Месалина е една от Яворовите „царици на нощта", каквато е и Клеопатра — и на нея той също е посветил стихотворение, което съставя част от цикъла под това заглавие. Яворов, авторът на „Царици на нощта", както е известно, е също преводач на Уайлдовата „Саломе", която е един вид посестрима на тия царици.

Като създава „В полите на Витоша" по образец на „Ромео и Жулиета", Яворов разработва тема, която не е Шекспирова тема — Шекспир я е взел от две английски поеми, авторите на които пък са я взели от една италианска повест. Тема от тия, които постоянно предлага животът. „Малко ли са се убивали от тая пуста любов", казва жената на адвоката Брезов във Вазовия разказ „Балканските Ромео и Юлия" („Утро в Банки"). „Балканските Ромео и Юлия" — ето още едно произведение на българската литература, създадено по образец на Шекспировата драма, но само колкото се отнася до основното положение в нея, това, че е драма за двама влюбени. Вазов озаглавява своя разказ с имената на двамата влюбени, изобразени в „Ромео и Жулиета", само като че за да изрази своята почит към Шекспир и нищо повече: неговите двама влюбени не свършват трагично. Разказът на Вазов му е бил внушен от истинска случка. През 1903 г. той, според както е осведомил проф. Шишманов, се е намирал случайно в едно планинско ханче и там са дошли двама влюбени, „които са били избягали отнякъде".

„Балканските Ромео и Юлия" е разказ с изненада. В това отношение той е като не едно друго белетристично произведение на Вазов: въвеждането

[7] Вж. Ив. Богданов. Речник на българските псевдоними.

на изненади е похват, който Вазов е усвоил от доста рано и с който той си е служил до края на своята литературна дейност. Изненадата в случая е именно тая, че накрая няма никаква трагедия.

Разказът почва с описание на пътуването на Брезов и жена му зимно време за един провинциален град, целта на което пътуване е „да направят — както те самите казват — честити двама млади", т. е. да убедят родителите на двамата влюбени (влюбената мома е сестра на жената на Брезов) да дадат съгласието си за тяхната женитба. По пътя Брезов разбира от коларя-турчин, че в тоя край се е случило нещастие — двама млади се били удавили, като от момата била намерена само шапката ѝ. Тревога у Брезов, която той скрива от жена си. Но когато той и жена му пристигат на един хан, дето ще пренощуват, преди да продължат пътуването си, там са и самите млади, за които се е смятало, че са се удавили (намерената шапка просто била паднала от главата на момата, „вакла девойка", както Вазов я нарича) — тия, на които Брезов и жена му са отивали да уредят положението. Щастлив край с женитба на младите.[8]

Яворов се е чувствувал задължен към Шекспир поради използуването на „Ромео и Жулиета" като отправна точка за създаването на своята собствена драма. Именно затова, както посочваме, той кара Чудомир да говори за Балтазар и да споменава самото име на Шекспир. Така е и при Вазов. Вазов кара Брезов да говори на жена си, докато те пътуват, за Шекспир като за „един списател — как го казваха?" Той бил чел от него преди години една история за „двама дъртаци", които били пречка за оженването на двама млади — случай като тоя с техните двама млади. След немалки усилия Брезов си спомня имената на двете враждуващи семейства и възклицава: „Монтеки и Капулети!"

Така Шекспировата драма „Ромео и Жулиета", преди тя да послужи за образец на Яворов при създаване на неговата драма „В полите на Витоша", е послужила за образец — само донякъде, както посочваме — и на разказа на Вазов „Балканските Ромео и Юлия". Темата, разработена от Шекспир, бива застъпена в българската литература в своя първоначален вид — с трагедията в края, от Яворов, и в изменен вид, без трагедията в края — от Вазов.

В своите фрагменти върху българската интелигенция (Златорог, 1924), като разглежда влиянието на руската, френската и немската култура у нас, Боян Пенев казва, че „от английската култура ние най-малко сме се възползували; от всички влияния английското е най-слабо". Както виждаме, това влияние все пак е дало някакви резултати в областта на литературата.

Българските писатели, които сме разгледали в това изследване, са използували английски литературни образци като най-подходящи за тях в дадени отношения като такива, които са могли да им помогнат да създадат нещо свое.

Заедно с това, че от българска страна се създават литературни връзки с Англия, от английска страна се създават литературни връзки с България. През 1894 г. в Англия излиза превод на „Под игото"[9] с предговор от Едмънд Гос, превод,

[8] Чрез използуването на Шекспировия сюжет в тоя случай, казва Васил Мавродинов (Шекспир в творчеството на Иван Вазов. — Изв. Инст. за изкуствознание, т. XII, 1969), Вазов „остава верен на убеждението си, че Шекспир трябва да се изучава, но не може да се подражава". И по-нататък: „Съдържанието на „Балканските Ромео и Юлия" е категорично доказателство, че Вазов не е имал намерение да перифразира темата на *погубена* любов. Напротив, неговите герои се борят за любовта си — и побеждават. На консервативните нрави те не противопоставят смъртта, а завоювания от тях радостен живот. В това се състои и голямата разлика между Шекспировото и Вазовото решение на вечната тема на любовта."

[9] I. Vazov. Under the Yoke. 1894.

превод, който претърпява второ издание през 1912 г. Английският дипломат Чарлз Елиот, който е бил за известно време аташе в София, пише в своята книга „Европейска Турция“[10] (издадена под псевдоним „Одисей“), че „романите на Вазов имат истинска литературна стойност и навярно стоят по-горе от кое и да е друго литературно произведение, обнародвано на съвременен гръцки или сръбски език“. През 1904 г. Хенри Бернард („Берлайн“) помага на Пенчо Славейков в качеството си на преводач да издаде в Англия българския фолклорен сборник „Сянката на Балкана“.[11] Сборникът е забележителен и с това, че в предговора към него Бернард дава сведения за Пенчо Славейков не само като поет, но и като човек — представя го на фона на неговия всекидневен живот. През 1913 г. М. Потър издава в свой превод избрани места от „Записките по българските въстания“ с бележка за автора им.[12] Малко по-късно Джеймс Баучер пише статия за българската литература в Британската енциклопедия. Български писатели правят приноси към своята родна литература, като се водят по английски литературни образци, и самата българска литература по законите на взаимността не остава неизвестна в Англия.

[10] Odysseus. Turkey in Europe. 1900.
[11] The Shade of the Balkan. 1904.
[12] Z. Stojanov. Pages from the Autobiography of a Bulgarian Insurgent. Translated by M. W. Potter, 1913.

Българска академия на науките · Институт за литература
ПРОБЛЕМИ НА СРАВНИТЕЛНОТО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ
*София · 1978*

# Рецепцията на Сервантес в българската литература

*Петър Велчев*

*Нещастен е онзи, който не прилича*
*поне малко на Дон Кихот.*
*Анатол Франс*

## Загадката на „Дон Кихот“

Литературното наследство на Мигел де Сервантес Сааведра (1547—1616) включва сборника „Поучителни новели“, романите „Галатея“ и „Персилес и Сехисмунда“, трагедията в стихове „Нумансия“, интермедии, поемата „Пътуване до Парнас“ и др. Но славата си на велик испански и световен писател, на един от гениите на Ренесанса той дължи на романа „Знаменитият идалго Дон Кихот де Ла Манча“, чиито две части излизат съответно през 1605 и 1615 г.

Близо четири столетия вече най-видни представители на човешката мисъл са привлечени от загадката на „Дон Кихот“, изпъкнала още след появата на романа. Между тях личат крупни имена на мислители като Волтер, Дейвид Хюм, Хегел, Шопенхауер, Ортега-и-Гасет, на писатели като Молиер, Юго, Гьоте, Стендал, Пушкин, Достоевски, Горки, на учени и критици като Белински, Луначарски, Менендес и Пелайо и много други.

Ако проследим дори най-общо концепциите за „Дон Кихот“ през епохите на класицизма, романтизма и реализма до сложната идейна атмосфера на нашата съвременност, ще се срещнем с една богато нюансирана гама от интерпретации и оценки. Както обикновено се случва с най-великите произведения на изкуството, тълкуванията за тях се обуславят както от сложния замисъл и проблематика на самата творба, така и от конкретното идеологическо съдържание на различните епохи.[1]

[1] По-подробен обзор на мнения и концепции за Сервантес вж. A. Bonilla y San Martín. Qué pensaron de Cervantes sus contemporaneos? — Cervantes y su obra. Madrid, 1916, p. 165—184; Coronedi. Discusioni critiche sul „Don Quijote“. — Archivum Romanicum, t. XIV, 1930, No. 1, p. 80—118; К. Н. Державин. Сервантес. Жизнь и творчество. М., 1958, с. 576—678; Н. И. Балашов. Сервантес и современная наука на Западе. — В: Сер-



БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

Сложната и противоречива идейна проблематика, дълбочината на художественото проникване в живота и комико-трагичната естетическа амбивалентност, които се съдържат в романа, не могат да бъдат разбрани от съвременниците на писателя. За огромната част от читателите през XVII в. „Дон Кихот" е забавна и развлекателна пародия на рицарските романи, а героите му са комични персонажи. „Дон Кихот" не само не извиква онова възхищение, което получава през следващите векове, но дори става прицел и на някои рязко отрицателни мнения.

Голямата европейска популярност на романа започва един век по-късно. Монтескьо пише: „Единствената от книгите, която може да бъде наречена добра, е била написана, за да покаже нелепостта на всички останали."[2] Ако в тези думи на френския мислител се чувствува повече ирония и двусмислена снизходителност, отколкото сериозно и твърдо изказано мнение, то дълбоко симптоматични са други две оценки. Едната е на френския писател и философ от XVII в. Шарл дьо Сент-Евремон: „Възхищава ме майсторството, с което Сервантес е съумял чрез устата на най-големия безумец на нашата земя да се покаже като най-проницателен човек и най-голям познавач на душата, какъвто само можем да си представим."[3] Другата принадлежи на испанския писател Хосе Кадалсо, който в своите издадени посмъртно „Мароканси писма" (1798) пише за книгата на Сервантес: „Аз я четох и тя безусловно ми хареса. Но през цялото време ме гризеше подозрението, че буквалният смисъл в нея е един, а истинският — друг." В една или друга степен можем да приемем тези две ранни оценки като отправна точка за всички по-нататъшни търсения, свързани с гениалната творба на Сервантес.

Показателно за английското Просвещение е отношението към „Дон Кихот" на Хенри Филдинг, който, следвайки традициите на испанския писател, създава ярка антифеодална сатира. На титулния лист на романа „Джоузеф Андрюс" се чете: „Написано по подражание на маниера на Сервантес." Главният герой — пастор Адамс — е щедро надарен с черти на „донкихотство", при това не толкова външно, колкото в един по-дълбок хуманистичен смисъл. Още по-ярка в това отношение е комедията на Филдинг „Дон Кихот в Англия" (1734).[4]

Общо взето обаче, като че ли векът на Просвещението не съумява да разбере много неща в творчеството на Сервантес. На рационалистично настроеното съзнание на европейските просветители остават чужди такива важни моменти като мотива за безумието, полемичната диалектика на автора, демократичното съдържание на образа на Санчо и т. н. Доста показателна и сякаш синтезираща безсилието на епохата да схване пълноценно „Дон Кихот" е забележката на един от крупните представители на Просвещението и родоначалник на класическата немска философия Имануел Кант: „Сервантес щеше да постъпи по-добре, ако, вместо да излага фантастичната и романтична страст в смешен вид, я беше насочил в по-добра посока."[5]

Романтиците са онези, които по своеобразен начин преоткриват произведението на Сервантес. В работите на братята Шлегел (преди всичко на Август-

---

вантес и всемирная литература. М., 1969, с. 7—38; М. Б. Храпченко. Жизнь в веках. Внутренние свойства и функция литературных произведений. — Знамя, 1974, № 1, с. 230—246.

[2] Montesquieu. Lettres persanes, 1721, LXXVIII.

[3] Saint-Evrémont. Oeuvres. Ed. Des Maizeaux, 1740, t. III, p. 88.

[4] Вж. А. А. Елистратова. Генри Фильдинг и „Дон Кихот". — В: Сервантес и всемирная литература. М., 1969, с. 117—140.

[5] И. Кант. Сочинения в шести томах. Т. 2. М., 1964, с. 190.

Вилхелм Шлегел), на Шелинг, Новалис, на някои английски и френски романтици и др. възниква и се развива концепцията, че „Дон Кихот“ е въплъщение на вечния конфликт между духа и материята, между идеала и действителността, между възвишената илюзия и „здравия“ разум и т. н.[6] Тази формула, свързана с типичния за романтиците разрив между личността и обществото, надживя своята епоха и въпреки явната си ограниченост се ползува с популярност и много по-късно.

В рамките на романтичната школа срещаме и други оценки. Байрон например вижда у Дон Кихот вечен борец срещу злото и несправедливостта и смята, че насмешките не могат да уязвят светлото борческо начало в историята. Сократ също е бил един Дон Кихот. Изобщо Байрон е огорчен от комичните аспекти на героя, защото по този начин Сервантес е нанесъл удар върху духа на рицарството в Испания, погубил е романтиката и героизма и по този начин е ощетил собствения си народ и своята родина.[7]

В увода си към немското издание на „Дон Кихот“ (1837) Хайне отива още по-далече, заявявайки, че Сервантес, „без сам да го осъзнава ясно, е написал най-великата сатира на човешката възторженост“. Противопоставяйки се на преобладаващата част от романтиците, той говори за Дон Кихот и Санчо Панса като за единен, противоречив, допълващ се образ. От него „като от единно зърно се развива целият роман“[8].

Важно място сред интерпретациите на „Дон Кихот“ заемат съжденията на руския писател-реалист. И. С. Тургенев в неговата знаменита реч „Хамлет и Дон Кихот“ (1860). Търсейки положителен герой за руската литература, Тургенев изцяло отхвърля комичната и сатиричната страна у Дон Кихот, за да развие идеалното, активно, съзидателно начало. „Дон Кихот — пише той — е проникнат изцяло от преданост към идеала, за който е готов да се подложи на всякакви лишения, да жертвува живота си... Той цял живее вън от себе си, за другите, за своите братя, за изтребление на злото, за противодействие на враждебни на човечеството сили.“ Колко високо Тургенев цени Дон Кихот можем да заключим от знаменателните му думи: „... когато изчезнат такива хора, нека се затвори завинаги книгата на историята! В нея няма да има повече какво да се чете.“[9]

Мигел де Унамуно се обръща към образа на Дон Кихот в момент, когато испанската интелигенция преживява духовно брожение, непосредствено свързано със социално-политическата криза в Испания от края на миналия век. Песимизмът, характерен не само за Унамуно, но и за цялото т. нар. „поколение от 98 година“, намира израз в книгата „Животът на Дон Кихот и Санчо“ (1905). Разгледайки Дон Кихот извън конкретната епоха, когато е създаден, той го превръща в символ на испанския дух, в спасителна светиня за страната. Унамуно е решително на страната на този „Рицар на Лудостта“ срещу „идалговците на Разума“, като противопоставя мистичната и дълбока испанска душа на плоския европейски рационализъм и практицизъм.[10]

---

[6] J. J. Bertrand. Cervantes et le romantisme allemand. Paris, 1914.

[7] Byron. Don Juan. XIII, 11—12.

[8] H. Heine. Sämtliche Werke in zwölf Bänden. Stuttgart. (1886), Bd. 9, S. 161—178.

[9] И. С. Тургенев. Полное собрание сочинений и писем. Сочинения. Т. VIII. М.—Л., 1964, с. 173—174.

[10] Vida de Don Quijote y Sancho según Miguel de Cervantes Saavedra explicada y comentada por M. de Unamuno. La Habana, 1963, p. 9—22.

Сравнително най-задълбочено и синтетично, съчетавайки историчност на подхода с широта и смелост на обобщенията, пристъпва към романа патриархът на съвременната испанска филологическа наука Рамон Менендес Пидал. В двете си студии „Към въпроса за творческата разработка на „Дон Кихот“ и „Сервантес и рицарският идеал“ той търси реалните фолклорни извори на характера на героя, връзката му със старинните героични романси и т. н. Менендес Пидал подчертава, че Сервантес не се е стремил да уязви „вечния идеал на рицарското благородство“. Напротив — „Непобедимият ентусиазъм на победения рицар ни служи като благороден и сериозен пример, като призив да проявяваме героично упорство в името на най-трудни идеали — единствените, които са достойни да бъдат наречени истински човешки идеали и които, днес още недостижими, ще станат достъпни в по-добро бъдеще. . . “[11]

Основополагащо значение за историческата оценка на творчеството на Сервантес, свързано с класовите процеси в Испания през XVI—XVII в., има работата на К. Маркс „Испанската революция“.[12] А от спомените на Пол Лафарг знаем, че в „Дон Кихот“ Маркс е виждал „епоса на умрялото рицарство“, чиито добродетели в „току-що раждащия се свят на буржоазията са станали предмет на насмешки и издевателство“.[13] Смисълът на това признание ще стане още по-ясен, ако го съпоставим с казаното в „Комунистическият манифест“ за това, че буржоазията третира „рицарския ентусиазъм“ като политическа илюзия и го потапя в „ледената вода на егоистичната сметка“. За Маркс трагедията на героя произтича не само от това, че е носител на рицарски ентусиазъм в условията на едно хищническо общество, но и че приема „политическите илюзии“, които са норма на отминала епоха, като програма за конкретно действие.

Преведен на езиците на всички културни народи, романът „Дон Кихот“ не само е предизвикал възхищението на писатели и философи, възбудил е изследователския патос на учени и критици, накарал е всяка епоха да се откликне на общочовешката същност на неговия герой, на ренесансовата му универсалност. Същевременно Дон Кихот е родоначалник и на цяла плеяда образи в световната литература.

Основното зърно в неговия характер — патосът на истинския рицар, на вечния мечтател, себеотрицанието на човека в името на идеала, свободата и дълга към другите, презрението към ограничеността и пошлостта, — всичко това е породило цяло духовно семейство от литературни герои. Имената им са различни, но сърцата им бият с вечния пулс на испанския идалго. Родните им огнища са отдалечени едно от друго, но животът и поривите им са вдъхновени от странствуванията на „рицаря на печалния образ“.

Техните творци са различни по своите убеждения, принадлежат на различни стилове и направления, имат най-странна житейска и литературна съдба. Но всички те — и борци, и мечтатели, и скептици, и жизнерадостни оптимисти, и неудачници, и властници на литературния Олимп, са носили у себе си нещо от мисълта и неукротимото чувство на великия Сервантес Сааведра. Също като него са възприемали битието като непрестанна борба между всичко низко и грозно, и всичко велико, прекрасно и възвишено.

---

[11] Р. М. Пидаль. Избр. произв. М., 1961, с. 620—621.
[12] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Т. X.
[13] К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., 1937, с. 661.

Хенри Филдинг пръв пренесе Дон Кихот в своята северна родина. Едмон Ростан го възкреси чрез Сирано дьо Бержерак. Кнут Хамсун насели с неговите събратя-мечтатели своята Скандинавия. У Якобсен той се нарича Нилс Люне, у Селма Лагерльоф — Гьоста Берлинг, у Ибсен — Бранд. Той е сякаш същият и в „Глупецът" на Келерман, и в лицето на княз Мишкин от „Идиот" на Достоевски. Подобно на него героите на Стендал сред душната атмосфера на Реставрацията мечтаят за героичните времена на Наполеон. Един втори Дон Кихот живее у героинята на Хайнрих Ман — херцогиня Виоланта фон Асси. Частица от образа на испанския идалго откриваме у Ема Бовари на Флобер, у героя на романа „Човекът, който се смее" на Юго, у трагичния и величествен полковник Шабер на Балзак, у много герои на вълшебника на словото Андерсен, у българския революционер Инсаров от романа на Тургенев „В навечерието", у героя на пиесата „Освободеният Дон Кихот" на Луначарски... Всички те пренасят през вековете дързостта и вдъхновението, поезията и неуморната виталност, безумната мъдрост на едно световно сърце — наречено кратко Дон Кихот де Ла Манча.[14]

* * *

България също не остава чужда на творческия гений на великия испански писател. В настоящата студия се опитваме да представим цялостната картина на рецепцията на Сервантес (преди всичко на романа „Дон Кихот") в новобългарската литература. Проникването, възприемането и усвояването на Сервантес в България е изследвано в три аспекта: преводи на негови творби, литературно-критични и публицистични оценки и художествено-творчески интерпретации.

## Пътят на Сервантес към българския читател

Произведенията на Мигел де Сервантес Сааведра проникват в България още преди Освобождението. Патриотичните задачи, които поставя историческият момент, не само не изключват, но предполагат приобщаване на българския народ към културните ценности и на други европейски страни — чрез преводи, преработки, преразкази и пр. на творби на световни писатели. Така през 1859 г. на страниците на издаваното в Цариград списание „Български книжици" (където една година по-късно е публикувана повестта на В

[14] За проникването, възприемането и влиянието на Сервантес в чуждите литератури вж. G. Becker. Die Aufnahme des Don Quijote in die englische Literatur. 1605—1770. Berlin 1906; J. B. Fitzmaurice-Kelly. Cervantes in England. London, 1905; M. Bardon. „Don Quichotte" en France au XVII et au XVIII-e siècle. v. I—II. Paris, 1931; M. Bardon. Don Quichotte et le roman rèaliste français: Stendhal, Balzac, Flaubert. — Revue de Littérature comparée. 1936, No. 1; M. H. Neumann. Cervantes in Frankreich (1582—1910). — Revue Hispanique. t. LXXVIII, 1930, No. 173, p. 1—309; A. Speziale. Il Cervantes e le imitazioni nella novelistica italiana. (1914): Berger. Don Quijote in Deutschland und sein Einfluss auf den deutschen Roman. Diss., Heidelberg, 1908; L. Buketoff-Turkevich. Cervantes in Russia. Princeton University Press, 1950; М. П. Алексеев. Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI—XIX вв. Л., 1964, с. 62—78; А. Л. Григорьев. Дон Кихот в русской литературно-публицистической традиции; К. Н. Державин. „Дон Кихот" в русской драматургии. — В: Сервантес. Статьи и материалы. Л., 1948; С. И. Бэлза. Дон Кихот в русской поэзии; А. Н. Николюкин. Сервантес в американской литературе. — В: Сервантес и всемирная литература. М., 1969.

Друмев „Нещастна фамилия“) се появява откъс от новелата на Сервантес „El licenciado Vidriera“.[15] Преводът е на Иван Ваклидов, направен по собственото му признание, от френския превод на Луи Виардо, популярно по онова време издание в Европа. Явно повлиян от френския език, Ваклидов предава името на главния герой вместо Видриера — Бедриер. По-важно е обаче поставеното от преводача заглавие на новелата — „Внукът на г-на Санча“. Внасяйки тази промяна, той сякаш се опитва да тълкува произведението. Най-малкото да подчертае връзката между героя на новелата и знаменития персонаж на романа „Дон Кихот“ — Санчо Панса. Това подсказва, че в една или друга степен на Ваклидов е бил познат и романът на Сервантес.

Преводачите на следващите издания на същата новела намират за нужно от своя страна да побългарят името на Видриера, който от Томас се превръща в Тошо, търсят български съответствия на испанските поговорки и т. н.[16]

Скоро след Освобождението се явява и първият превод на „Дон Кихот“, направен от Хр. Самсаров.[17] С това за пръв път в ръцете на българските читатели романът се дава в един сравнително пълен превод,който не е останал незабелязан. Още през същата година в авторитетното сп. „Наука“ излиза и първата у нас оценка за качествата на превода на „Дон Кихот“ на български език. Рецензията не е подписана, но тя с право се отдава на Ив. Вазов. Като подчертава изключителното значение на романа за световната литература, авторът изразява радостта си, че и ние се обогатяваме с едно велико произведение: „Да преведе човек „Дон Кихота на родний си език, значи да подари най-скъпоценното украшение на книжнината си.“ Заедно с това обаче Вазов проявява забележителна за времето взискателност към качествата на превода, като отбелязва, че така България се сдобива „с още една книга лошо стъкмена“ и че „подобно на повечето от великите писатели, преведени на български, и Сервантес е имал печалната съдба да бъде загрозен“. Преводачът бива укорен и за това, че не указва по какъв източник е направил превода си, че не е поставил предговор, че съпоставката с френския превод е неблагоприятна за него, и пр. Вазов особено силно негодува срещу произволните съкращения и адаптирания на текста, неспазването на стиловите особености на оригинала, заключавайки, че „да се постъпва така с едно произведение, въз което геният е ударил своя нетленен печат“, е истинско престъпление. Защищавайки авторската неприкосновеност на писателя, бъдещият автор на „Под игото“ добавя, че не може „един прост преводач да даде присъдата си върху един гений“, не е в състояние „да реши кое е добро и кое зло“, да определи кое е „за изхвърляне и кое не“.[18]

При всичката справедливост на тази строга критика едва ли може да се отрече, че преводът на Хр. Самсаров дава определена възможност на българския читател да се запознае с основното в гениалната творба, да почувствува както сатиричния ѝ патос, така и високите идеали на главния герой. При всички недостатъци на превода дори загрижеността за състоянието на нашата литера-

---

[15] Внукът на г-на Санча (Преведе Ив. Д. Ваклидов). — Български книжици. Ч. II, 1859, кн. 2, с. 270—274 (С означение „следва“, по продължение няма).

[16] Внукът на Санчо Панса. (Новелла). Прев. от фр. Г. Палашев. С., 1894. 64 с.; 2 попр. изд. Солун (Пловдив, п-ца Хр. Г. Данов), 1898. 46 ст.

[17] Остроумний хидалго Дон Кихот от Манш. Испански роман. Прев. Хр. Н. Самсаров. Ч. I—II. Русчук, 1882, 284 [304] с.; 287 с.

[18] Наука, II, 1882, кн. 4, с. 383—385. Срв. И в. В а з о в. Събрани съчинения в двадесет тома. Т. 18. С., 1955—1957.

тура Вазов признава, че езикът на книгата е „доста гладък, което е рядко у нас".

За засилване на интереса към Сервантесовия роман имат заслуга Иван Вазов и Константин Величков, които поместват в познатата тяхна Христоматия от 1884 г. откъса „Дон Кихот и стадо овце" (ч. I, гл. XVIII), въвеждайки по този начин произведението в българското училище. Като имаме пред вид, че Вазов е правил съпоставка между Самсаровия превод и френското издание на романа, следва да заключим, че посоченият епизод е преведен от френски източник.

Следващият превод принадлежи на перото на известния писател и обществен деец Трайко Китанчев.[19] Прави впечатление по-голямата прецизност при работата с източниците — Китанчев работи с един руски и един френски превод. Приблизително по същото време излиза и преводът на писателя Г. Хаджибонев.[20] Тези два превода на испанския класик говорят за нарасналия интерес на читатели и културни дейци през 90-те години към творческото наследство на Сервантес.

Трябва да отбележим също, че на страниците на в. „Свобода" от 1892 г. се появява и една новела на Сервантес „Rinconete y Cortadillo",[21] а по-късно излиза в отделна книга един откъс от романа „Дон Кихот" — „Извънредно любопитен за честността на жена си",[22] който представлява съкратено предадени глава XXXIII и XXXIV на романа. В двете споменати по-горе издания на романа тези глави липсват и очевидно публикуването на тази новела, която няма съществено отношение към основната идея на „Дон Кихот", е станало от комерческо-сензационни съображения. В сборник на „Библиотека за самообразование" излиза откъс от романа „Дон Кихот" под заглавие „Приключението в кръчмата" (ч. I, гл. XVI), преведен от видния наш писател и преводач Рачо Стоянов.[23]

Следващите издания на „Дон Кихот", различни по характер, почти всички са съкратени, адаптирани, предназначени за масовия читател.[24] При все това въпреки явните си недостатъци те спомагат за популяризацията на романа сред различни слоеве от населението.

За периода от Освобождението до 1918 г. „Дон Кихот" претърпява три сравнително пълни издания и множество съкратени. На българския читател са поднесени в превод и две произведения от сборника „Поучителни новели" — „Лиценциатът Видриера" и „Ринконете и Кортадийо". Всичко това показва, че в този период на зрелост на критическия реализъм в българската литература нашата културна общественост е имала възможност да се запознае сравнително пълно с шедьоврa на Сервантес и с някои от най-хубавите му новели. Трябва обаче да припомним, че нито един от преводите не е направен от езика

[19] Дон Кихот Ламаншки. В 2 ч. Прев. [на Трайко Китанчев] по рус. прев. на В. Карелин и фр. прев. на Dumas Hinard. Ч. I, С., 1893. 508 с.

[20] Дон-Кихот Ламаншки. В 2 ч. Прев. от руски. С., 1894—1898. I. 1894. 508 с.; II. Прев. Г. Х. Бонев, Пловдив, 1898. 449 с.

[21] Свобода, VI (1892), бр. 921, с. 2.

[22] Извънредно любопитен за честността на жена си. Повест. Превод. С.; Н. Славчев и др. 1900. 16 с.

[23] Приключенията в кръчмата. Из романа Дон Кихот. Прев. Р. Ст. С., 1908.

[24] Дон Кихот. Прев. от рус. П. Кабакоев. Под ред. на К. Карагюлев (Ч. I—II). С., 1910. V, 133, 11 с. Дон Кихот. Съкр. прев. за младежта. С няколко думи за Сервантес. Прев. И. С., Ив. К. Божинов, 1910 (същото и в 1911 г.); Дон Кихот. С., Щаб на действ. армия, 1917. 186 с. (Походна войнишка библиотека № 27); Дон Кихот. С. Ст. Атанасов, 1918. 211 с.

на оригинала, а от руски и френски език, чрез които по онова време са проникнали в България повечето произведения на световната класика.

За периода след Октомврийската революция и Септемврийското въстание до Девети септември проникването на Сервантес чрез преводи продължава. Интересно е, че освен нови издания на познати преводи, какъвто е например откъсът от новелата „Лиценциатът Видриера" в превода на Г. Палашев,[25] произведенията на Сервантес и преди всичко „Дон Кихот" се поднасят на читателя в нов превод. Тук се отнасят множеството съкратени издания, предназначените за деца преразкази, други популярни изложения, преработки и преразкази[26] и пр.

И тези преводи, макар и носещи всички недостатъци на адаптацията, изиграват важна роля за разпространението на Сервантесовото творчество сред широката публика, особено сред подрастващото поколение. Най-често в тях съставителите са пожертвували сложните композиционни извивки на романа, оставяйки главното в сюжетната верига — приключенията на двамата герои. Подборът от гледище на предназначението е почти навсякъде сполучлив и в определена степен представя основното съдържание на „Дон Кихот". За голямата популярност на подобни издания говори например фактът, че преводът на Никола Врачев претърпява четири издания.[27]

През това време излиза и един почти пълен превод на романа „Дон Кихот", който принадлежи на перото на известния наш поет, публицист и преводач Димитър Подвързачов.[28] Този превод, който също претърпява множество издания, представлява вече едно много по-голямо постижение на преводаческото изкуство, отговаря в една или друга степен на главните изисквания спрямо художествения превод. Предаден на хубав български език, той се чете с удоволствие и до днес. Негов недостатък е донякъде фактът, че преводът е осъществен от руски, а не от езика на оригинала, и че са пропуснати предговорът на Сервантес и стихотворенията в текста.

Друг сравнително пълен превод на „Дон Кихот" ни дава Димитър Симидов.[29] Това е един спретнато оформен том, снабден с илюстрации. Преводът отстъпва по изразителност на този на Подвързачов. Двата преводa — на Подвързачов и на Симидов — през 40-те години са един забележителен книжовен факт и безсъмнено говорят за подчертаното внимание на нашата общественост към творчеството на испанския писател.

Заслужава особено да се отбележи, че взискателността към представяне на Сервантес чрез средствата на българското слово извиква специално раз-

[25] Внука на Санчо Панса. Новела. Прев. от фр. Г. Палашев. С. (1922). 48 с. — Библ. Любими книги, № 13.

[26] Дон Кихот. С., Ст. Атанасов (1921). 207 с.; Дон Кихот Ламаншки. Прераб. Драго Попов. С., 1928. 164 с. (Второ изд. — 1942 г.); Дон Кихот, Илюстр. съкр. изд. за деца и юноши. С., 1936. 66 с.; Дон Кихот. Прев. от фр. Витя Вълева. С. (1940) 269 с.; Дон Кихот Ламаншки. Разказал чичо Жеко. С., (1940). 16 с. с. ил.

[27] Дон Кихот. Роман. Съкр. изд. на българ. от Н. Врачев. С., 1923. 109 с., 2 изд. 1925; 3 изд. 1938; 4 изд. 1941.

[28] Дон Кихот Ламаншки. Роман в две части. От пълния руски прев. на Л. А. Мурахина прев. Д. Подвързачов. Ч. I. С., 1926. 452 с.; Безподобният рицар Дон Кихот Ламаншки. Ч. I—II. Прев. и преразк. Д. Подвързачов. С., 1931—1932. 224 с., 223 с.; Безподобният рицар Дон Кихот Ламаншки. Прев и преразк. Д. Подвързачов. С., 1936. 439 с.; 2 изд. 1940. 439 с.

[29] Дон Кихот Ламаншки. Прев. Д. Симидов. (Предговор от Пиер Марен). С. (1939). 1038 с. — Съкратено издание на Симидовия превод излиза през 1941 г., а в периодичния печат се появяват и някои фрагменти от романа на различни преводачи: В алжирски плен.— Аз знам всичко, VI (1919), бр. 16, с. 7; Смъртта на пустия остров. — Политика, V, 1925 бр. 259, с. 4.

глеждане. В статията на известния наш лингвист Ст. Младенов „Българските преводи на „Дон Кихот“[30] този въпрос е поставен на научна основа. Разглеждайки обявяваните пълни преводи на романа, авторът се изказва рязко отрицателно за превода на Хр. Самсаров. Като обръща внимание на многото пропуснати от преводача места, той обяснява, че това се дължи на „недостатъчно разбиране“, че е счетено за „излишна подробност“ или по-вероятно в тези места „се е спъвало неговото не яко голямо преводаческо изкуство“. Като посочва редица изрази от испанския оригинал, предадени на български невярно и неточно, Ст. Младенов заключава с видимо желание да намали вината на първия у нас преводач на романа: „Па и в 80-те години на миналия век нашият литературен език стоеше по развитие доста далеч от богатия испански език на XVII в. и още повече от великолепния повествователен език и стил на Сервантес.“

Спирайки се на превода на Трайко Китанчев, авторът с право изтъква, че тук е даден „верен, точен и добросъвестен превод“ на предговора на Сервантес към романа му, като не са пропуснати редицата латински цитати. Недостатък е пропускането на стихотворенията към същия предговор, които на самия Младенов се представят трудно преводими поради особеностите на стиха. Като посочва и тук някои „съкращения или изменения“, Младенов оценява този превод като крачка напред в сравнение с предходния. В превода на Г. Хаджибонев отново се отбелязват неточности, установяват се прибавени думи и изрази, отклонения от оригинала и от „духа на българския език“ и пр. Общо обаче преводът се счита „доста добър, ако и да е без нужда свободен“.

По-широко е разгледан последният за онова време превод на „Дон Кихот“, направен от Д. Подвързачов. Като отбелязва, че трудът на преводача е „доста добър и в езиково отношение представя твърде голям напредък, какъвто наистина е направил българският книжовен език от 80-те години на миналия век до днес“, Младенов отчита, че от филологическо гледище преводът е крачка назад, защото е осъществен върху основата само на един превод, при това — на руски език, докато първите преводачи са работили с два превода. Посочвайки неточности и произволно предадени думи, той препоръчва превода заради хубавия му език. Статията на Стефан Младенов съдържа солидна за времето си основа за преценка на слабостите и достойнствата на българските преводи на „Дон Кихот“.

Може би тук му е мястото да спомена ироничната реплика на Орлин Василев по повод многобройните български издания на романа: „За сто години преводаческа дейност ние изпреварихме Франция, в която „Дон Кихот“ се е превеждал цели двайсет години, през които преводачът е пътувал по местата, където са се развивали подвизите на двамата Сервантесови герои, за да усвои всички тънкости на староиспанския език. Наистина смешно, донкихотовско залягане!“[31]

След Девети септември обаче интересът към „Дон Кихот“ се повишава още повече. Само през 1946 г. преводът на Н. Врачев претърпява две издания.[32] През същата година се преиздава и съкратеният превод на Д. Симидов от 1941 г.[33] Показателно е и преиздаването на романа, преведен и преразказан

---

[30] С. Младенов. Българските преводи на „Дон Кихот“. — Златорог, VIII, 1927, кн. 3, с. 211—221.

[31] О. Василев. Любов и разум. Есета. С., 1941, с. 133.

[32] Дон Кихот. Роман. Съкр. изд. на бълг. от Н. Врачев. 5 изд. С., 1946; 6 изд. С., 1946.

[33] Дон Кихот. Прев. Д. Симидов. 2 изд. С., 1946. 78 с.

от Д. Подвързачов.[34] През 1945 г. го издава „Юношеска библиотека“,[35] а една година по-късно той е преведен от съкратено френско издание в библиотека „Класически творби“.[36]

Следва особено да отбележим първия цялостен превод от испански на Петър и Тодор Нейкови, който се появява през 1947—1949 г.[37] Това издание се различава съществено от всички предшествуващи — преводът е осъществен от езика на оригинала и стилово се приближава успешно до съвременната българска проза. Въведени са за пръв път всички стихотворения както предхождащи двете части на романа, така и в неговия текст, двата предговора на Сервантес съответно към I и II част и т. н. Известен недостатък на това издание е, че двата тома имат различни редактори: на първия — Малчо Николов, на втория — Никола Толчев, което създава известна неединност при стилизирането, още повече, че М. Николов не е владеел испански език и е съобразявал текста само с българската проза.

Съкратено издание на превода на П. и Т. Нейкови излиза по-късно в „Библиотека за ученика“.[38] Неговото предназначение е да подпомага учениците в средните училища, изучаващи в своята програма живота и творчеството на Сервантес. Същата роля играе и съкратеното преведено и преразказано от Д. Подвързачов издание на „Дон Кихот“, което продължава да излиза.[39]

Откъс от романа — борбата на Дон Кихот с вятърните мелници (ч. I, гл. VIII) — е включен в съставената от Богомил Райнов и Камен Калчев „Книга на протеста“.[40] В своята „Христоматия по история на западно-европейската литература“ Д. Б. Митов включва друг откъс, разказващ за съветите на Дон Кихот към Санчо Панса във връзка с назначаването му за губернатор на острова (ч. II, гл. XII).[41] В юбилейния „Сервантесов лист“, издаден през 1947 г., намираме друг откъс от романа — в превод на проф. Тома Ст. Томов.[42]

У нас са правени опити за превеждане на Сервантесови стихотворения от поета Александър Муратов.[43] В антология на изд. „Народна младеж“ Сервантес е представен с един сонет, в превод от Ст. Бакърджиев.[44] Единствената позната на български пиеса от Сервантес е интермедията „Бдителен страж“, преведена от Димитър Стоевски.[45]

---

[34] Безподобният рицар Дон Кихот Ламаншки. Прев. и преразк. Д. Подвързачов. 3 изд. С., 1946. 379 с.; 4 изд. С., 1947. 380 с.

[35] Дон Кихот за юноши. С., 1945. 142 с.

[36] Дон Кихот. Прев. от съкр. фр. изд. Витя Вълева. С., 1946. 292 с.

[37] Знаменитият идалго Дон Кихот де ла Манча. Прев. от исп. на Петър и Тодор Нейкови. Под ред. на Малчо Николов. Прев. на стиховете Хенри Левенсон. Т. I. С., 1947. 707 с. Т. II (под ред. на Никола Толчев); С., 1949. 727 с.

[38] Дон Кихот (съкр. изд.). Прев. Петър и Тодор Нейкови. Подбор и свързващ текст Христо Джамбазки (с предг. от Ефрем Каранфилов). 3 изд. С., 1967. 392 с.

[39] Най-хубавото от „Дон Кихот“. Прев. и преразк. Д. Подвързачов. Подбор и свързващ текст Хр. Джамбазки. С., 1961, 272 с.; 2 изд. 1962. 272 с.; 3 изд. 1964. 196 с.; 4 изд. 1965. 392 с.

[40] Б. Райнов и К. Калчев. Книга на протеста. Антология на социалния протест в художествената литература през вековете. Т. I. С. (б. г.), с. 207—225.

[41] Д. Б. Митов. Христоматия по история на западноевропейската литература. Т. I. С., с. 207—212.

[42] Сервантесов лист. С., окт. 1947.

[43] М. де Сервантес. Епиграфии. — Литературен фронт, IV, бр. 4, 1947.

[44] Антология на световната любовна лирика. С., 1967, с. 82.

[45] Младежка естрада, № 4 (14). С., 1955; Също така Българска телевизия изнесе постановка на трагедията „Нумансия“ в адаптиран полупрозаичен превод. Предстои издаването в отделен том на две от „Поучителните новели“ — в превод на Т. Нейков.

През 1970 г. излезе последното пълно издание на „Дон Кихот от Ламанча“ в превод на Тодор Нейков[46] — два хубаво оформени тома с предговор и обяснителни бележки от преводача. Прави впечатление, че това не е преработка на стария превод на Петър и Тодор Нейкови от 1947 г., а представя нов задълбочен и съвестен подход към творбата, който говори за плодотворните усилия на преводача в областта на художествената форма.

Сполучливо са запазени и предадени на български комизмът на репликите и ситуациите, както и скритият ироничен и хумористичен подтекст на много пасажи от авторовата реч. Личи разграничението между езика на „рицаря на печалния образ“ — възвишен, вдъхновен от сиянието на идеала, нелишен от места от реторична помпозност, и езика на неговия оръженосец — грубо-прям, лукав, издаващ колорит на народна реч. Майсторската антитеза между двамата герои, която Сервантес създава в многобройните диалози, е убедително пресътворена на български. Макар стилът на репликите на Дон Кихот да изглежда опростен и в известен смисъл „осъвременен“, което донякъде отслабва пародийния характер на образа в първата част, той се възприема естествено, асоциира се леко с изградената вече представа за този световен образ.

Речта на Санчо е, общо взето, по-успешно предадена — тя е по-жива и изразителна. Това спомага, особено във втората част, да се открои ярко образът на този благодушен хитрец и съществено мъдър човек от народа, който е неизменен спътник на рицаря и сякаш представя „криво огледало“, в което се отразяват героизмът и нравственият му идеализъм. Твърде сполучливо са намерени български съответки на поговорките, пословиците и народните изрази, които в цялата книга са около 280 и заемат немалка част от репликите на Санчо.

За първи път, откакто се превежда у нас „Дон Кихот“, стихотворенията, влизащи в текста на романа, се радват на пълноценен и проникновен художествен превод — дело на Стоян Бакърджиев. Много от тях имат стойност на самостоятелни лирични творби, което е особено важно, като се има пред вид, че Сервантес е почти неизвестен у нас като поет. Измежду най-хубаво преведените от Бакърджиев стихотворения са „Сеньора самоволно посочете...“, „Аз ще умра — защото си коварна...“, „Песен на Грисостомо“, „Живота си в смъртта съзирам...“, сонетите в началото на книгата и др.

Разбира се, произведение като „Дон Кихот от Ламанча“ — богато и многообразно в езиково и стилово отношение, сложно и многопланово по строеж, поставя пред преводача немалко трудности и проблеми. Най-значителната между тях се съдържа, струва ми се, в неизбежната нееднаквост на двата езика. Формиран и погълнал в себе си различни стилови пластове от миналия век насам, новобългарският език не е могъл да предложи езикови ресурси за посрещане богатството на испанското слово, в което са вложили усилията си писатели от ранга на Гарсиласо де ла Вега, Сервантес, Гонгора, Кеведо, Лопе де Вега, Калдерон. Поради това естествено и неизбежно е при превода да се изгуби част от своеобразната старинна художествено-езикова атмосфера, да се тушират известни стилови ракурси — като например някои барокови елементи, езикът на т. нар. рицарски роман, силният контраст между народния език и този на аристокрацията и др. под.

---

[46] Мигел де Сервантес Сааведра. Знаменитият идалго Дон Кихот де Ла Манча. Ч. I и II. Прев. Т. Нейков. С., 1970. 635 с.; 604 с.

Трябва обаче определено да се признае, че преводачът Тодор Нейков, доколкото му е позволил наличният актив на съвременния български език, се е справил на високо професионално равнище с повечето специфични проблеми при превода на „Дон Кихот от Ла Манча". Наред със смисловата прецизност и вярност спрямо оригинала той е постигнал един уверено звучащ в контекста на съвременната българска проза език, при който еквивалентът на стиловото и образното преизразяване е максимално висок. Като цяло свежият, жив, реалистичен и ренесансово-ясен език и стил на Сервантес се радва в голяма степен на вярно и художествено адекватно покритие.

При най-общ поглед върху направения обзор забелязваме характерна тенденция. От 60-те години на миналия век до днешно време интересът към Сервантес не само че не отслабва, но забележимо се засилва.[47] Очертават се също така кръг от преводачи с траен интерес към знаменития автор.

## В литературно-критичната мисъл

Сервантес е представен широко и в българската критика. Отношение към него са засвидетелствували видни дейци от нашето Възраждане. И в епохата след Освобождението срещаме очерци за него в учебни пособия и справочници. Неговото име се използува в прогресивната публицистика. Той вълнува литературната мисъл както през периода след Първата световна война до Девети септември, така и днес.

Романът „Дон Кихот" е познат на наши поети от времето на борбите за национално самоопределение и политическо освобождение, използуван е от тях в идеологическата борба, спечелил е високата им оценка. Въвеждайки образа на Дон Кихот в своята публицистика, Н. Р. Славейков го схваща преди всичко откъм неговата откъснатост от действителността. В спор с М. Балабанов, който проповядвал униатство, той нарича аргументите му смесица от донкихотска фантазия с „дарвинизъм, фанатизъм, папизъм и многочислени други притурки и безсмислия". Намира, че прокатолическите му стремежи ще завършат така злополучно, както сражението на Дон Кихот с мелниците. „И действително, както днес г. Балабанов се е устремил против могъщото колело на народното виждане и развитие", той ще „бъде блъснат и хвърлен на въздуха, за да падне върху каменната земя, както и неговият предшественик славният рицар Дон Кихот".[48]

Л. Каравелов възприема Дон Кихот откъм нравствено-героичния патос на неговата личност. Като говори в „Записки из мъртвия дом", че църквата преследва борците за прогрес, като ги обявява за еретици, той поставя между преследваните и автора на „Дон Кихот": „Но кои са тия еретици? Хора, които искаха да бъдат истински християни. Да си спомним историята на Хуса, Галилея, Сервантеса, Лютера, Мюнцера и др."[49] Името на Сервантес Каравелов въвежда и в повестта си „Крива ли е съдбата". Неговият любим герой, рево-

[47] По-пълно библиографско описание на преводите на Сервантес до 1947 г. вж. Й. Аврамова и П. Едрева. Сервантес на български. Изд. на Библиогр. инст. „Елин Пелин". С., 1947. Срв. и интересния обзор на проникването на Сервантес в нашата страна на П. Русев (Год. Висшия институт за театрално изкуство „Кр. Сарафов". Т. I.С.,1956, с.161—172)

[48] Шутош. I, бр. 19, 19 март 1874, с. 148—150. Срв. П. Р. Славейков. Пълно събрание под ред. на Г. Цанев, П. Динеков, Ст. Божков. Т. IV. С., 1973, с. 395—398.

[49] Млада Сърбадија, II, 1971. Срв. Л. Каравелов. Събрани съчинения девет тома под ред. на Цв. Унджиева, Д. Леков, П. Тотев. Т. IV. С., 1966, с. 544.

люционният просветител Любомир Калмич, преоценявайки досегашните ценности, поставя положителен акцент върху носителите на културния прогрес: „Нютон, Галилей, Херцен, Сервантес, Чернишевски, Белински, Хавличек и още други . . . стоят високо в историята на човечеството и неговото умствено развитие." За Калмич „всички хора на науката, знанието, труда" са „много по-свети и много по-скъпи от всички велики пълководци и генерали".[50] Каравелов е дал своя висока оценка на „Дон Кихот" и като литературно произведение. В своя статия той поставя романа между онези творби, които имат не само национален, но и „общочовешки характер". Ако Омир, Шекспир, Сервантес, Гьоте, Байрон и др. „не са били общочовешки поети", то „тяхната слава отдавна вече би завянала".[51]

Христо Ботев добре познава „Дон Кихот", знае за посрещането на произведението от съвременниците на автора, използува образа на Дон Кихот при аналогични случаи от българската действителност. По повод дописка от Цариград, че султанът замислил да открие академия, за да се учат в нея цариградските просяци „на различни науки и занаяти, с които да бъдат полезни и на себе си, и на държавата", Ботев изпаднал в такова състояние, в каквото бил Филип II, когато чел „Дон Кихот": той започнал да се смее толкова „силно и неестествено", че ако неговата слугиня би била Филип II, то „тя би помислила", че е „или луд, или че чете безсмъртното произведение на Сервантеса".[52] В свой фейлетон от цикъла „Знаеш ли ти кои сме?" Ботев оприличава на Дон Кихот пациента от заведението за душевно болни в Букурещ, който му искал сметка, защо без разрешение издава вестник, защо демаскирва крадци, лъжци, шарлатани и пр.[53] В „Това ви чака" Ботев иронизира познатия кир Михалаки в неговата жажда за богатство, в пустотата на живота му, в мнимото му величие, като го оприличава на Дон Кихот: „Достоен е кир Михалаки. А неговата орисница е обща за всичките „велики" хора, неговата съдба е по-трагическа и от Дон Кишотовата."[54]

В критичната мисъл след освобождението на България до Октомврийската революция Сервантес е отразен много по-широко. След кратката бележка за Сервантес в христоматията на Ив. Вазов и К. Величков[55] сравнително пълно „Дон Кихот" е разгледан в „История на литературата" от К. Крагюлев, Й. Иванов и С. Ив. Барутчийски.[56] Характеризирайки романа, авторите развиват възгледа, че замислено като сатира на рицарските романи, произведението прераснало в „истинска епопея на испанския живот", като заедно

---

[50] Л. Каравелов. Събр. съч. Т. II. С., 1965, с. 60.

[51] Л. Каравелов. Јелада и јелени. — Знание. I, бр. 3, 15 март 1875. Срв. Л. Каравелов. Събр. съч. Т. VII. С., 1967, с. 652.

[52] Знаме, I, бр. 5, 12 ян. 1875. Срв. Хр. Ботев. Събр. съч. под ред. на Мих. Димитров. Т. II. С., 1971, с. 494.

[53] Независимост, III, бр. 27, 29 март 1873. Хр. Ботев. Събр. съч. Т. I. С., 1971, с. 277.

[54] Будилник, I, бр. 3, 1873. Срв. Хр. Ботев. Събр. съч. Т. I, с. 277.

[55] Ив. Вазов и К. Величков. Българска христоматия или сборник от избрани образци по всичките родове съчинения. Ч. I (Проза). Пловдив, Свищов, Солун, 1884, с. 280—282.

[56] К. Крагюлев, Й. Иванов, С. Ив. Барутчийски. История на литературата. Ч. III. Пловдив, 1910, с. 16—30. Приблизително в същия дух се разглежда „Дон Кихот" и от Д. Мирчев. Учебник по литература за VII клас. 2 изд. С., 1911, 7 изд. Плевен, 1924, с. 69—89. Разбиран през XVI и XVII в. като сатира и пародия на рицар, през XIX в. в лицето на Дон Кихот се вижда „не рицарят, а човекът, а в постоянните сблъсквания на илюзиите му с грубата действителност виждат трагикомедията на човешкото съществуване, вечно колебаещо се между идеала и действителността".

с испанските образи са разкрити „и много вечни страни от моралната природа на човека изобщо“ и т. н. Не е оставена без внимание и романтичната трактовка на романа. Перифразират се мненията на Бутервек и Сисмонди за това, че в романа е показан контрастът между проза и поезия в живота. На Шелинг — за конфликта между идеализма и реализма. На Хегел — за осмяната идея на рицарството в най-възвишените му прояви. На Байрон, Хайне, Юго и др., — че Сервантес си поставил „недостойната цел“ да осмее „благородния ентусиазъм, стремежа към добро, правда, справедливост, героизъм, безумната мечта на идеалиста да постигне в живота възвишените свои идеали“. В съгласие с подобна трактовка във втората част на романа Дон Кихот се характеризира „като положителен тип, носител на прекрасни морални качества и черти“. Статия за Сервантес е поместена и в първата българска енциклопедия, при което са допуснати някои неточности.[57]

Много по-важно е, че в края на миналия и началото на нашия век се появяват сравнително по-самостоятелни интерпретации на романа от български автори. За Сервантес и „Дон Кихот“ се изказва патриархът на българската марксическа критика Д. Благоев. В статията си „Що е изкуство?“ от 1898 г., полемизирайки с Л. Толстой, той причислява „Дон Кихот“ към онези творби, които „в най-голяма мяра служат за общение между миналите поколения и днешните и между последните и прогресивните люде“.[58] В друга статия от 1902 г. Благоев отново използува творчеството на Сервантес за доказателство на важна своя мисъл. В спор със сп. „Мисъл“ и по-специално с разбирането на неговия редактор д-р К. Кръстев, че на художника не е нужен светоглед, че той твори сякаш по някакъв вътрешен инстинкт, без участието на мисълта и разсъдъка. Благоев обосновава възгледа, че е нужен ясен мироглед, който да отразява връзката и отношението му със средата, обществото, класата и пр. Като илюстрира мисълта си с примери от световната литература, между които са Толстой, Пушкин, Гогол, Юго и най-вече Гьоте с „Фауст“ и Шекспир с „Хамлет“, авторът изказва възгледа, че романът на Сервантес „рисува упадъка на средновековното рицарство и изникването на новото обществено положение. Чрез образа на Дон Кихот Сервантес ни нарисува в най-карикатурен вид анахронизма на старите наредби, понятия и идеи.“[59] През времето, когато в литературознанието господствува романтическото схващане за „Дон Кихот“, Благоев обръща внимание към социалното съдържание на творбата, изтъква, че героите освен общочовешката си природа имат и социална принадлежност, търси мястото на „Дон Кихот“ в смяната на обществените формации.

И през този период Сервантес се използува с публицистична цел — за критика на обществените нрави. Основната мисъл на автора, скрит зад псевдонима „Люлин“, е, че въпреки голямата посмъртна слава, на която се радват великите хора, въпреки всички жестове на внимание към тях от страна на следващите поколения „приживе всякой гений е бил постоянно третиран като нетърпим враг на обществото“. Като се дават много примери — Сократ, Данте, Торквато Тасо, Сервантес, Волтер, Русо, Байрон, Хайне, Пушкин, Лермонтов,

---

[57] Л. Касъров. Енциклопедически речник в три тома. Т. III. Пловдив, 1899—1907, с. 2296—2297. И тук се поддържа, че целта на произведението е осмиването на рицарските романи. На Сервантес е приписан буколическият роман „Филена“, който под названието „Филомена“ принадлежи на Лопе де Вега. Епизод от живота пак на Лопе де Вега — участие в похода на Филип II на Азорските острови, е приписан на Сервантес.

[58] Д. Благоев. Литературно-критически статии. С., 1951, с. 128—129.

[59] Д. Благоев. Цит. съч., с. 154—165.

Тургенев, Достоевски, Чернишевски и пр., — за Сервантес е казано, че той, „който увековечил паметта си с „Дон Кихот“, докато неговите съвременници се възхищавали и от все сърце се смеели при четенето на неговия роман. . . немил-недраг се скитал като последен сиромах“. Споменавайки името на Толстой като последен в списъка на мъчениците на обществото, Люлин завършва с думите: „Днес гонят Толстоя и са изпозатворили почти най-видните писатели за протеста им против вандалщината на полицията към студентите. . . Горко вам, безумци, които убивате пророците си, а после им издигате паметници.“[60]

Между литературата върху Сервантес през това време по-особено внимание заслужава статията на К. Величков в неговите книги „Европейски писатели“. Определяйки мястото на Сервантес в историята на литературата и по-специално в развитието на романа, Величков вижда в „Дон Кихот“ „най-общочовешкото произведение на испанската литература“ и отрежда на неговия автор „първото място между великосветските писатели наред с Хомер, Вергилий, Данте, Шекспир, Молиер и др.“.

Величков пише с въодушевление за Сервантес. Той счита, че „неговата биография само по себе си е най-патетичният и най-обилният със славни и тъжни приключения роман“. Разглежда почти всички произведения на писателя, търси мястото им в развитието на съответния жанр, но най-силно привлича вниманието му „Дон Кихот“. Отбелязвайки известни „фантастичности“ и „несвързаности“ в композицията, Величков подчертава над всичко „проницателно надмощие на хуманността на тази красива книга, в която Възраждането изпъква с най-добрите и най-плодовити черти“. Като не пропуска да отбележи широтата на изображението на живота, нравите и душата на Испания през онази епоха, Величков вижда основното на романа в неговата философска идея, която придава универсално значение на произведението. В дъното на това „огледало“ на живота той съзира „противоречива амалгама от фантастичен блян и положителна истина, от весела присмехливост и тайна горест — гениален символ на вечно съществуващия контраст между стремежите на благородните души и плоскостите на реалността“.[61]

Много статии за Сервантес и неговия роман се появяват в българската периодика, като вниманието към великия испански писател се засилва през 1905 и 1916 г. по случай 300-годишнината от излизането на първата част на „Дон Кихот“ в 1605 г. и от смъртта на Сервантес в 1616 г.[62] По този повод широка гласност се дава и на специалното окръжно на министъра на народната просвета Иван Д. Шишманов, който настоява изобщо да се отбелязват юбилейни дати, „с които се свързват спомени за велики заслуги в делото на духовния напредък на народите“, изтъква възпитателното им значение и т. н.[63]

Интересът към Сервантес и неговия роман продължава и в периода от Октомврийската революция до Девети септември, като възприемането му продължава да се свързва с идеологическата борба на момента.

---

[60] Балкански вести, I (1901), бр. 7—8.

[61] К. Величков. Съчинения под редакцията на И. Вазов. Т. IX. С., 1911—1914, с. 161—163.

[62] Българска илюстрация, II, 1882, кн. 6—7, с. 147—154; Мисъл, V, 1895, кн. IV—V, с. 422 — . . . ; Народни права, XV, 1905, бр. 34, с. 3; Родина, VII, 1905, кн. 5, с. 138—142; Вести, XV, 1905, бр. 51, с. 8; Заря, III, 1916, бр. 681, с. 2; Съвременна мисъл, IV, 1914, кн. 5, с. 399.

[63] Училищен преглед, X, 1905, кн. VII, с. 348; Пловдив, XX, 1905, бр. 1291, с. 2; Нов век, VII, 1905, бр. 884, с. 3.

В учебната литература сега „Дон Кихот“ се цени като епопея на испанския народ. Обръща внимание обстоятелството, че главният герой се представя като носител на „прекрасни черти“ и на един недостатък — безумието, схванато като социално качество. В близост с Белински се казва, че героят „върши хубави работи със средства и способи, отживели века си отдавна, присъщи... на средните векове“. В минути на „умствено отрезвление“ Дон Кихот разсъждава като истински философ, развивайки високите си хуманистични възгледи за свободата на човека, за уважението на човешкото достойнство, за златния век без частна собственост и т. н. Схванат като противоположност на своя господар, у Санчо Панса е подчертана способността за усъвършенствуване под въздействието на неговия господар. В оценката на историческото значение на романа се привеждат мненията на различни автори за него — Бутервек, Сисмонди, Шелинг, Хегел, Байрон, Хайне, Юго, Тургенев и др. Акцентува се върху мнението на Й. Шер, наблягащ на общочовешкото начало у Сервантес, който започнал своята книга като пародия, постепенно „на мястото на рицаря поставя човека“. Оценен в общочовешки план, в „Дон Кихот“ се вижда противоречието между дух и материя и романът се представя като най-хубавата алегория в световната литература.[64] От учебно-помощната литература заслужава да се отбележи статията на Е. Николов „Естетическите възгледи на Сервантес“, която се свързва с епохата на Ренесанса, когато литературата се сближава с живота и „става фактор за нататъшно обществено развитие“. Интересна е и статията на Цв. Минков „Композиция и стил на романа „Дон Кихот“, в която се разкрива поетиката на приключенския роман, методът на разказ в разказ, говори се за книжно-реторичната реч на Дон Кихот и простонародната реч на Санчо Панса.[65]

Известен интерес представят някои статии за Сервантес, появили се в периодичния печат. В „Сервантес и неговото най-велико творение“ Ал. Филипов вижда в Дон Кихот и Санчо Панса едно лице, което отразява две начала — „единият е безумец на идеала, другият — въплъщение на практична мъдрост“. Поддавайки се на антропологични тълкувания, Филипов вижда у Дон Кихот израз на испанската душа — той е „борец за идеал, героичен дух, устремен към висшето“[66]. В статията на К. Ошанов „Възгледите на Сервантес върху рицарския и реалистичен роман“[67] авторът изтъква, че с унищожаване на рицарските романи Сервантес е положил „основите на реалистичния роман“, в който приключенията трябва да отговарят на общия замисъл на цялото, фантазията — да се съгласува с възможното, стилът и езикът — да съответствуват на характерите. В друга статия същият автор говори за извора на комичното у Сервантес, за три степени на хумора и т. н.[68] За пълнота могат да се посочат и други работи върху Сервантес, разглеждащи общочовешкото съдържание на неговия роман.[69] Владимир Василев пък използува името на

[64] Т. Атанасов, Ив. Хаджов, С. Барутчийски. Учебник по български език за VII клас на средните училища. С., 1928, с. 50—67.

[65] Е. Николов и Цв. Минков. Европейска литература. С., 1934, с. 10—12, 6—9.

[66] Българска реч, VII, 1932—1933, кн. I, с. 28—31.

[67] Струя, V, 1933, бр. 2, с. 3.

[68] К. Ошанов. Хуморът в романа „Дон Кихот“. — Звън, II, 1937, кн. 5.

[69] Р. Славцов. Животът на Сервантес. — Пламък, I, 1933, бр. 17; Н. Кънев. Вечни типове. — Българска реч, 1934—1935, кн. 7; Г. С. Дон Кихот — национално и общочовешко значение. — Българска реч, I, 1926—1927, кн. I; П. Лолов. Образът на Дон Кихот. — Междучасие, I, 1937, бр. I; Л. Ив. Войводова. Защо напуска Санчо Панса острова. — Българска реч, IX, 1934—1935, кн. I.

Дон Кихот като публицистичен образ в литературната си борба със списание „Развигор“.[70]

Измежду общите обзори за Сервантес и „Дон Кихот“, цитиращи мнения на европейски автори, трябва да отбележим предговора на Н. Вранчев към съкратеното издание на романа.[71] Той се движи, общо взето, по линията на интерпретацията, която поддържат романтиците. Интересното в случая е, че то свързва главния герой с нашия поет-революционер Христо Ботев, за да подкрепи мисълта, че „у всеки велик човек има един Дон Кихот“ и че „човешкият напредък се дължи едничко на тия смели безумци“.

Несъмнен интерес представя отношението към Дон Кихот на Георги Димитров, неговото разглеждане на произведението в класов план, свързването му с нашата съвременност. В една своя реч в Дома на съветските писатели на 28 февруари 1934 г. той говори: „На своето време буржоазията здраво воюва за делото на своята класа с всички средства, в това чйсло и с художествената литература. Кое направи за присмех остатъците от рицарството? — „Дон Кихот“ на Сервантес. „Дон Кихот“ беше най-силното оръжие в ръцете на буржоазията в нейната борба против феодализма, против аристокрацията. Революционният пролетариат се нуждае, макар от един малък Сервантес, който би дал такова оръдие за борба.“[72]

И през този период Сервантес е представен в справочната литература. В енциклопедията на братя Данчови вярно се предава най-важното от биографията на писателя, но твърде слабо е застъпено творчеството му, като не липсват и неточности. В отделна статия, посветена само на „Дон Кихот“, произведението е схванато тясно — като сатира на рицарските романи, изтъкнато е здравомислието на Санчо Панса, който едва ли не се поставя над Дон Кихот.[73] В „Литературна енциклопедия“ от М. Марчевски е дадена по-широка характеристика на епохата на Сервантес и в нейните рамки е оценено творчеството му. В правилния си исторически подход към романа Марчевски добре изтъква: „Освен рицарските романи в „Дон Кихот“ се осмива цялата схоластична научна мисъл, просмукана от остарели догми.“ Но виждайки основното в романа в осмиването на рицарството като „исторически обречена на гибел и социално ненужна класа“, Марчевски не остава чужд на известен социологизъм в трактовката, не съзира новото, ренесансовото в образа на Дон Кихот, отнасяйки и него изцяло към миналото.[74]

Разгънат монографичен очерк за литературната дейност на Сервантес дава проф. Ст. Младенов. Той майсторски излага жизнения път на великия писател, показвайки добра ерудиция и познаване на източниците, сочи влиянието на други писатели върху него, проследява собствената му творческа еволюция от пасторалната повест „Галатея“ до последния му роман „Делата на Персилес и Сехизмунда“. Спирайки се на „Дон Кихот“, авторът отбелязва

---

[70] В. Василев. Дон Кихот и неговият копиеносец. — Златорог, II, 1921, кн. 4—5.

[71] Вж. Дон Кихот. Роман. Съкр. изд. на бълг. от Н. Вранчев [С.], Н. Вранчев [1923] — Библ. Ралица, № 19.

[72] Г. Димитров. Съчинения, т. X. С., 1954. с. 3—4.

[73] Н. Г. Данчов и И. Г. Данчов. Българска енциклопедия. С., 1936, с. 381—382, 1408 с.

[74] М. Марчевски. Малка литературна енциклопедия. С., 1940, с. 804—807. 2 изд. С., 1946, с. 742—743. Мимоходом ще отбележим, че и в двете посочени енциклопедии наред с другите неточности се цитират невярно името на кардинал Аквавива като Алмавива. Същата грешка намираме и у други автори — навярно не без връзка с енциклопедичните пособия. По всяка вероятност това объркване на имената е възникнало по асоциация с един от героите на популярната у нас опера „Сватбата на Фигаро“ от Моцарт.

изключително богатото съдържание на романа, което представлява „безподобна смес от идеализъм и реализъм или материализъм, чудно преплитане на действителност и поезия, на най-груба жестокост и най-изискана тънкост и над всичко — духът на човечност, както у всички велики художници на словото от Хомера и Данте до Шекспира и Гьоте или Ибсена, Достоевски и Толстой". Погледната общо, трактовката на романа „Дон Кихот" у Ст. Младенов се приближава до романтическата. В произведението той вижда „анатомията на човешкото битие изобщо", „борбата между идеализма и реализма и една велика сатира против човешкото самомнение".[75]

В своята монография „Психология на литературното творчество" Мих. Арнаудов поставя Сервантес между онези автори, които владеят до съвършенство умението да съчетават фантастика с реализъм. Изтъквайки значението на Сервантес като художник, той особено подчертава, че наред с невероятните приключения, чиито модели взема от рицарските романи, писателят е проявил необикновена мощ на наблюдател, който силно се вживява в съдбата на героите си. В този смисъл Дон Кихот и Санчо Панса „изпъкват за въображението ни най-отчетливо и живо, въпреки всичко несъобразно на известни епизоди, което трябва да се взема в чисто условен смисъл"[76].

Сервантес е привлякъл вниманието и на историка Петър Бицили, който търси у Дон Кихот характерен за Ренесанса обществено-човешки тип. В работата си „Игнатий Лойола и Дон Кихот. Към въпроса за произхода на новото време" проф. Бицили съпоставя два образа — единия реален, а другия — литературен герой, носещ в себе си светогледа на своя автор — съотечественик на прочутия основател на йезуитския орден. Чрез редица съпоставки Бицили стига до извода за сходството им, за тяхната принадлежност към общ културно-исторически тип, който бележи прехода към Новото време. И у двамата действието стои над съзерцанието, изразявайки сякаш преминаването на човека от „homo sapiens" в средновековен смисъл към „homo faber" в ренесансов смисъл. За разлика от епохата на Средновековието, когато „мъдростта", „учеността" придават на човека невъзмутимост, считана за най-висше достойнство, за най-голяма „virtù" на човека, в следващата културна епоха е издигнато в добродетел делото. Това фаустовско начало характеризира новата култура на човечеството.[77] От друга страна, в тенденцията на Бицили да свърже Дон Кихот с традициите на испанската култура и испанския дух, с Игнатий де Лойола, Св. Тереза и пр. откриваме известно влияние на Унамуно.[78]

Своето разбиране за човека на Възраждането и Новото време Бицили развива и в студията си „Мястото на Ренесанса в историята на културата". Типът на човека-деец и творец е засвидетелствуван според него у Монтен и у героите на Шекспир и Сервантес. За разлика от „отвлечения човек", „чистия субект", който е „затворен", този културно-исторически тип е конкретен, незавършен в себе си, открит — той „асимилира в себе си другите същества и сам се асимилира от тях". Затова — „Пред нашите очи Дон Кихот и Санчо,

---

[75] С. Младенов. Сервантес. Европейски писатели. Литературно-исторически очерк под ред. на проф. М. Арнаудов. С., 1930, с. 50—71.

[76] М. Арнаудов. Психология на литературното творчество. С., 1931, с. 247—248.

[77] П. Бицилли. Игнатий Лойола и Дон Кихот. К вопросу о происхождении Нового времени. — В: Сборник в чест на Васил Н. Златарски. С., 1925, с. 11—25.

[78] Вж. M. de Unamuno. Vida de Don Quijote y Sancho. 1905; Ibid. Del sentimiento trágico. 1913.

нещо повече, Росинант и Магарето постепенно се сраствaт в ново колективно същество, тъй че ние вече не сме в състояние да мислим всеки един от тях поотделно."[79]

През 40-те години героите на Сервантес по един или друг начин се използуват от българската есеистика. Боян Болгар например в есето си, озаглавено „Полюси на човешкото", характеризира човешката природа чрез диалектиката на двете ѝ биологически форми — откривателския, устремен, патосен характер на мъжа и конкретния земен, практически характер на жената В духа на познатото романтическо схващане той пише: „Наистина, мъжът е Дон Кихотът на света, Санчо Панса е жената. Мъжът е теорията на света, практиката е жената. Те се уравновесяват един друг, за да се роди в общото им усилие една „практико-теория" (позволете тази игра на израза), която тласка света напред, но го крепи все върху земята."[80]

Значително по-интересно и по-съдържателно е есето „Горски цар" на публициста Стефан Станчев. В него авторът е прибягнал до образа на Дон Кихот, за да обрисува по-пластично личността и делото на Г. С. Раковски. За него той е „духовен брат на рицаря Дон Кихот", който „в слово и дело, в блюнове и бунтовност, в мъдрост и приключения постига историческата гордост на българския живот". Такива са и другите дейци на нашето Възраждане — Паисий, Бозвели, Софроний, Райна Княгиня, Хр. Ботев — излезли от глъбините на народния живот и устремени към най-светлите идеали на нацията. По своеобразен начин се асоциира с известното изказване на Енгелс за Ренесанса заключението на Ст. Станчев: „Дон Кихот има право: „Светът чувствува жива потреба от странствуващи рицари!" А нашето възрожденско време не само чувствуваше тази потреба, но имаше и достатъчно истински хора и по-истински рицари. Щастливо време на личности и съдби, време, което изпече глината и прочисти духа!"[81]

Интересът към Сервантес и неговия роман се засилва особено след 1944 г., когато се правят опити за съчетаване на историческия с философския подход при оценката на бележитото произведение. В учебната литература Дон Кихот се разглежда като изразител на идеите на Възраждането: „Въпреки че не се съобразява с новата действителност, този герой става изразител на нейните стремежи и идеали."[82] Като се обръща внимание на противоречивостта на образа на Дон Кихот, особено се акцентува върху високите му социални стремежи, които го правят близък и на нашата съвременност. „От една страна, пред нас е карикатурният рицар . . . , от друга — хуманистът Дон Кихот, когото авторът постепенно обиква и чрез когото излага прогресивните си схващания в духа на Възраждането, като засяга дълбоки човешки проблеми."[83] В същия дух се движи и учебно-помощната литература.[84]

---

[79] П. Бицилли. Место Ренесанса в истории культуры. — Год. СУ, Фил. фак., т. XXIX, I, 1933, с. 100.

[80] Б. Болгар. Отвъд любовта. Изповеди на един съвременник. С. (б. г.), с. 93.

[81] С. Станчев. Разковниче в сърцето. Есета. С., 1941, с. 70. 73; Интересен паралел между Дон Кихот и Санчо Панса, от една страна, и Бай Ганьо, от друга вж. у д-р М. Ралчев. Истинският Бай Ганю. Увод в изучаването на Алеко Константинов. С. Добромир Чилингиров (б. г.).

[82] Ц. Минков и др. Български език и литература за VIII кл. на общообразов. училища. С., 1952, с. 161—180.

[83] А. Ничев Д. Петканова, А. Пешев, А. Миланов. Учебник по литература за IX кл. на общообр. трудово-политехн. училища. С., 1967, с. 100—120.

[84] Срв. Т. Цв. Кръстев. Развити теми. Очерки. 2 изд. С., 1948, с. 31—37; Хр. Джамбазки. Сервантес и неговият роман „Дон Кихот". — Български език и литература,

Особено широко е отбелязана в България 400-годишнината от рождението на Сервантес през 1947 г. Устройва се официално честуване в Народния театър. Издаден е специален „Сервантесов лист“ под редакцията на Тома Ст. Томов, П. Динеков, Н. Фурнаджиев, Ат. Далчев, Тодор Нейков. Появяват се статии в ежедневния печат.[85] Много статии от „Сервантесов лист“ имат строго публицистичен характер, явяват се отглас на историческия момент. Л. Стоянов в „Сервантес и нашето време“ изтъква, че великият писател е създал поучителен образ, който сочи комичното положение на всеки, който подобно на Дон Кихот иска да върне назад историята. И в друга своя статия Л. Стоянов отново развива мисълта, че посредством своя герой Сервантес „показа на своите съвременници колко тъжна е съдбата на закъснелия в живота, колко е безполезен и трагичен всеки опит да се върне миналото“[86]. Любопитен е споменът на Ф. Козовски от Гражданската война в Испания, озаглавен „Пред паметника на Сервантес“. Минал със своята интернационална бригада през Алкала де Енарес, той застава пред паметника на великия писател и прави неволно сравнение между две фигури — на Сервантес и на испанския диктатор. Ако единият завършва живота си като Алонсо Кихано, наречен Добрият, то не се знае как ще завърши другият, тръгнал срещу собствения си народ. В „Сервантес и съвременната испанска литература“ Т. Нейков запознава с испански писатели и мислите им, които се занимават с проблема за Дон Кихот. Разкрива някои тенденции в съвременната испанска литература, които се свързват с традициите на Сервантес и пр.

Писателят Константин Петканов се прекланя пред безсмъртния образ, който ни вълнува през всички възрасти на живота, станал е частица от нас и всички ние носим по нещо от неговата духовна същност в себе си. „Душата на Дон Кихот е могъща сянка, която покрива открай докрай земята на човеците... Смешният рицар е плътната сянка на общочовешката съвест, която никога няма да се дигне от лицето на земята.“[87]

Ст. Продев в статията си „Мигул Сервантес“ не без известно опростяване вижда в романа предадени с епическа пълнота „рухващите икономически и морални средновековни отношения под неудържимия напор на новородения капитализъм“. Докато Дон Кихот е „типичен носител на средновековната романтика“, то Санчо Панса е „просмукан от грубия и безкомпромисен материализъм на възраждащия се капиталистически строй“. Затова испанският писател в своя роман отрича в еднаква степен „не само средновековните рицари“, но и „грозния прозаичен характер на новото буржоазно общество“.[88] С перспектива към бъдещето схваща романа и Серафим Северняк в статията си „Живият Сервантес“. Според него Дон Кихот въпреки всичкото благородство на стремежите си принадлежи на миналото. И макар на края на романа да разбира безумието си и „да се примирява със задухата на умиращи дни“, авторът не приема тогавашния строй на живота, буржоазните начала и пр. Сервантес разбира, че не „рицарските подвизи ще донесат свежестта на грядущето, а нещо друго, ново, което тепърва се ражда, но което непременно ще дойде. И в това е в същност величието на автора и на романа.“[89]

III, 1960, кн. 4; Ц в. Б о р о в. Сервантес и „Дон Кихот“. — Родна реч, 1962, кн. 10; П. Д ю к м е д ж и е в. Мигуел Сервантес Сааведра. — Библиотекар, 1966, бр. 3.

[85] Земеделско знаме, XXV, бр. 279, 1947, с. 4.

[86] Работническо дело, XIX, бр. 38, 1947, с. 2.

[87] Всички статии в Серватесов лист. С., 1947.

[88] Труд, II, бр. 25, 1947, с. 4.

[89] Дунавска правда, VII, бр. 95, 1956, с. 2.

През 1955 и 1966 г. се отбелязва 350-годишнината съответно от излизането на първия том на „Дон Кихот от Ламанча“ и от смъртта на Сервантес. По този и други поводи излизат статии на Д. Б. Митов и на Ал. Пешев в ежедневния печат[90] и в други издания. Следвайки класов подход в разбиране и оценка на „Дон Кихот“, Д. Б. Митов изтъква хуманистичния дух на произведението. В лицето на Сервантес се вижда критик на носителите на феодалната реакция — „монарх, феодална аристокрация и католическо духовенство като заклети врагове на народното добруване и прогреса“. Но наред с това Сервантес „критикува остро и представителите на буржоазната класа“. Без да говори изрично за това, Д. Б. Митов дава да се разбере, че свързва прогреса с трета сила — испанския народ. Затова в лицето на Дон Кихот той вижда „възвестител на бъдещето, знаменосец за правда и свобода“. Изтъква неговия демократизъм, сърдечната му дружба „с простия, неграмотен, отруден селянин — оръженосеца Санчо Панса“. Виждайки дълбоко хуманистичния характер на тази дружба, Митов пише: „Наистина какво величие на духа е притежавал Сервантес, за да създаде такава прекрасна, наситена с любов и преданост дружба.“ Демократичният дух на произведението е изразен и чрез другия герой Санчо Панса, представител на испанския народ от епохата на селячеството, което се стреми „към социална справедливост и по-добър живот“. Схванал романа като прогресивно антифеодално произведение, Д. Б. Митов му придава и по-широко значение: „Хуманизмът на писателя, неговата безпределна вяра в силите на народа, ясната му присъда над всичко назадничаво и реакционно в живота са служили през вековете, служат и днес на развитието напред, към едно по-добро и щастливо бъдеще на човечеството.“[91]

Класов подход в анализа и оценката на романа следва и Ал. Пешев. Според него чрез своето произведение Сервантес не само изпълнява пряката си цел — да осмее рицарските романи и страстта към тях, но заедно с това романът „се превръща в грандиозна сатирико-реалистична епопея на цялата епоха, на цялата тогавашна жалка и тъжна действителност“. Пешев опитва да свърже реставраторските илюзии, мечтите за подвизи на испанската идалгия по времето на Сервантес. Когато страната е освободена от маврите, героични подвизи не са нужни, а е потребна вече друга дейност Разглеждайки Дон Кихот в този план, за автора той се явява „представител на това рицарство, което, вместо да се залови за полезен труд. . . , хвърчи в царството на химерите. . . , бленува за онова, което е безвъзвратно“. По същия начин Пешев търси типичното и у Санчо Панса, който също не се е насочил към онова, което е потребно, а е поел пътя на приключенията, примамван от илюзията за лесно забогатяване. Независимо от това Пешев държи на представителите на идалгията и на селячеството. Колкото и да са се отклонили от потребностите на историческото развитие, те „са в състояние да повдигнат полусъборения колос — Испания“. Като реалист Сервантес вижда безпочвеността на рицарството и в неговата „невъзможност да се справи със задачата на обновление на страната и . . . намира опора в селячеството“. Но според Пешев писателят не може да спре дотук. Само селячеството се нуждае от съюзник, който да оглави борбата му. Но тъй като испанската буржоазия не съществува, то погледът се

[90] Работническо дело, XXIX, бр. 298, 1955, с. 2; Народна армия, XXIII, бр. 5448, 1966, с. 3; Литературен фронт, XI, бр. 43, 1955, с. 3.

[91] Д. Б. Митов. Сервантес и „Дон Кихот“. — Ново време. 1955, кн. 10, с. 45—58. Срв. още Д. Б. Митов. История на западноевропейската литература. I. Ранно средновековие. Възраждане. С., 1950, с. 191—212.

обръща към средното дворянство: „Сервантес вижда в лицето на идалгията ръководител на всестранния живот на Испания, разбира се, като идалгията се излекува от напластените недъзи.“[92]

И останалото творчество на Сервантес е привличало вниманието на български автори. В очерка си „Драматургията на Сервантес“ Людмила Атанасова разглежда в светлината на Ренесанса и неговите драми. Характеризирайки най-общо персонажите в тези му произведения, тя пише: „Сервантес вярва в красотата на простия човек. Под нечистите изкърпени дрехи на селяка, под износената дреха на обикновения испански гражданин той вижда истинския пълнокръвен човек. Хуманистът Сервантес негодува срещу всичко, което пречи на човека да се утвърди като личност.“ Отбелязвайки характерното в различните драматургични жанрове, Атанасова ги оценява в същия дух: „Главен герой в драматургията му е испанският народ („Алжирски плен“ и „Нуманция“) или остроумната жизнерадост (в интермедиите), воля, упорство, сила на ума и ловкост (в комедиите).“ Атанасова обръща внимание и на други особености в драматургичните произведения на Сервантес. В един случай Сервантес премахва ореола над кралските особи, показвайки, че са хора, друг път се застъпва за свободата на чувствата, в трети случай изобличава светската власт, съдопроизводството, духовенството и пр. И чрез всичкото това Сервантес застава в отношението си към испанската действителност на позициите на обикновените хора, дава израз на своя демократизъм и хуманизъм.[93]

Оригинални мисли за Сервантес, за неговия хумор, за Дон Кихот изказва художникът Илия Бешков в свое интервю през 1957 г. Гледайки на хумора като на такава проява на човека, която го поставя над действителността, над загубите, които е понесъл, и пр., той вижда такъв хумор у автора на „Дон Кихот“: „Хуморът е за мен мярка за съществуване. Хуморът е интелигентност и характер. Сервантес, Шекспир, Дикенс, Молиер, Марк Твен и Гогол — тези шест души са гарантирали съществуването на известни народи.“

Бешков вижда по своему демократичния и хуманистичен патос на романа „Дон Кихот“. Забележителна е карикатурата, която през 1955 г. прави на рицаря и неговия оръженосец, наричайки я „350-годишните приятели на хората“. Бешков силно възразява срещу български поет, който свързва героя на Сервантес с историческия момент след Втората империалистическа война и създава асоциации за Дон Кихот като користолюбив, грабител, злосторник. Обратно, според нашия художник Сервантес е оставил Дон Кихот да бъде смешен за всички времена заради нас — „за да ни утешава при всички положения, в които изпадаме ежедневно“. Направил го е смешен, за да не го направи сериозен и практичен човек, който би погазил хуманната страна у себе си — би станал „убиец и злосторник“.

Основното в разбирането на Бешков е, че Дон Кихот е символ на безкористие и пожертвователност, на добрата човешка природа, която владее над злото. Не Дон Кихот, а „Санчо е този, който иска остров, но той не може да получи този остров, понеже неговото желание трябва да премине през Дон

[92] А. Пешев. Лекции по история на западноевропейската литература. Ч. I. Ранно средновековие. Възраждане. С., 1956, с. 152—179.

[93] Л. Атанасова. Драматургията на Сервантес. — Театър, 1956, кн. 1.

Кихот, който убива това желание и то се счупва в безкористието на Дон Кихот и през немощта на Росинант."[94]

Интересно и живо е разгледан „Дон Кихот" и в работата на Ефрем Каранфилов „Дон Кихот и присмехулниците". Основният патос на автора е, че героят на Сервантес е близък и на нашето време, вълнува и днес, участвува в борбата за бъдещето. Разделяйки комичното от трагичното в характера, първото — родено от борбата „с миналото", а второто — възникнало „от вярата в бъдещето", Каранфилов прокарва мисълта, че посредством образа на Дон Кихот „рицарството се възражда под една духовна форма". Поставяйки въпроса за социално-историческата репрезентативност на героя, той изтъква, че врагове и присмехулници на Дон Кихот са еднакво и представителите на феодализма, и на зараждащата се буржоазия. Каранфилов загатва и за народностния характер на романа, търсейки го във взаимодействието и взаимопроникването на двата образа — Дон Кихот и Санчо Панса, в което намира израз „вярата на гениалния писател в народа, в обикновените селяни, които зад грубата си външност са способни да чувствуват могъщото влияние на идеите и духа, постепенно да се преобразяват и вдъхновяват". Спирайки се на епизодите около губернаторството на Санчо Панса, Каранфилов отбелязва: „Великият писател е подчертал още тогава, във феодализма на Средновековието, че народът най-добре може да се управлява сам."[95]

Проблема за Дон Кихот, за смисъла на неговото поведение разработва Исак Паси. В своя етюд „Разумът на безумието", разкривайки комичното на образа, той се спира на анахронизма на рицаря, на това, че „обективното съдържание на истината на Дон Кихот е останало назад, в миналите времена", че той не е „иманентно комичен", че е комичен „като закъсняла функция на условия, отдалечени най-малко с два века". Особено важно е наблюдението на автора, че Дон Кихот възприема истината не като „адекватност на образа с реалността", а като норма, като нещо субективно, но необходимо — тя не е „това, което е, а това, което трябва да бъде". Истината у него е субективна, защото се постига чрез неговото „произволно въображение". В същото време тя е необходима, „защото сочи безстрастно идеала, еднакво непостижим за абсолютната монархия и за буржоазния делник, идеала на човека". Схванат така, Дон Кихот се представя на автора като отмъстител, за когото възмездието е „издигнато до наказание, до спокойната необходимост на закона". Оттук и съзнанието за дълг, което ръководи героя. Това негово съзнание отказва да признае безбройните поражения, които той търпи в контакта си с действителността. Защото той се ръководи от по-висш разум, от абсолютния закон. Поел една месианска мисия на земята, никакви конкретни и случайни събития не могат да го отклонят от пътя му. Дон Кихот прави всичко, „не за да задоволява едно суетно честолюбие", а „за да осъществи абсолютната независимост и абсолютната свобода на своя дух".[96] Исак Паси осмисля още по-широко образа на Дон Кихот. Като изтъква, че ренесансовите творци заличават границата между комично и трагично, авторът вижда в творчеството на Сервантес връхна точка на „взаимно въздействие и обогатяване на трагич-

---

[94] Словото на Бешков. Съставители Ал. Бешков и Ст. Сивриев. Под ред. на Ал. Бешков. С., 1973, с. 175—177.

[95] Е. Каранфилов. Литературно-критически статии. С., 1965, с. 315, 338.

[96] И. Паси. Философски и литературни етюди. С., 1968, с. 39—67.

ното и комичното". В този смисъл той говори за „трагичен комизъм", за „комизъм с трагична функция" и т. н.[97]

В своята статия, посветена на „Дон Кихот", Людмила Стефанова умело излага някои от тълкуванията, които романът е получил през вековете, говори за жанровите особености на творбата, обръща внимание върху мирогледа на автора. Хуманистичният патос на „Дон Кихот", разкрит чрез непрекъснатите диалози между рицаря и Санчо, сродява Сервантес с други велики представители на европейския Ренесанс. Л. Стефанова обобщава: „Новото време, което настъпва и чийто изразител е Сервантес, идва със съмнението и отричането на авторитетите. Двата свята, всеки със своята истина, се сблъскват, за да се роди от този сблъсък искрата на търсенето, критичното мнение и великото съмнение, което толкова ясно изразиха Монтен с неговото: „Какво в същност зная?" и Шекспир с Хамлетовото: „Да бъдеш или не!"[98]

В своята студия „Сервантес и неговият роман „Дон Кихот", написани на френски език, проф. Тома Томов определя мястото на романа в творческата еволюция на писателя. Спирайки се на живота и дейността на Сервантес, на обществено-политическия и културния живот на Испания през XVI—XVII в., авторът проследява сравнително по-бегло останалото творчество на писателя, за да се съсредоточи върху гениалния му роман. Той говори за генезиса на произведението, за неговия жанр, за особеностите на сюжета, средствата на поетическата изразителност и пр. В произведението проф. Томов вижда преди всичко трагизма на човешкия живот в непрестанната борба между идеала и ограничената във време и пространство действителност.[99]

## В художественото превъплъщение на български поети

Българската поезия често е възприемала и разработвала в съответствие с националните, социалните и художествено-естетическите проблеми на историческия момент различни културни образи — литературни герои, митологични персонажи, велики личности и пр. Като пример можем да посочим Микеланджело, Шели, Бетовен и Фрина у Пенчо Славейков. Леонардо да Винчи у Кирил Христов. Исус Христос, Семирамида, Дон Жуан, Христофор Колумб и др. у Николай Райнов. Мария Магдалина, Тристан и Изолда у Еманоил Попдимитров. Грандиозно замисления „Пантеон" на Теодор Траянов, поемата „Ахасфер" на Николай Лилиев, „Пенелопа на XX век" на Елисавета Багряна, някои стихотворения на Людмил Стоянов. В поезията на Смирненски са пресъздадени образите на Прометей, Спартак и други борци и революционери. Много са творбите, посветени на Ленин. Не липсва интерес към подобна тематика и у съвременните автори — Дамян Дамянов има цикъл за героите на романа „Клетниците", Христо Фотев — поема „Ромео и Жулиета", Иван Цанев — стихотворения за Ахил, Хамлет и т. н.

---

[97] И. Паси. Трагичното. С., 1963, с. 69—72.

[98] Л. Стефанов. Безсмъртният роман на Мигел де Сервантес Сааведра. — Септември, XIX, 1966, кн. 5, с. 117.

[99] T. St. Thomov. Cervantes et son roman „Don Quichotte". — Год. СУ, Фак. Зап. фил., т. XII, 1968, с. 155—192. Вж. също по-ранната работа на същия автор „Бележки върху езика и стила на Сервантес в „Дон Кихот". — В: Езиковедски изследвания в чест на акад. Ст. Младенов. С., 1957, с. 607—618.

Образът на Дон Кихот обаче (а нерядко и на верния му спътник Санчо) е предизвикал сякаш най-траен творчески интерес у майсторите на българското слово. За него са създадени най-много поетични творби, някои от които са в златния фонд на поезията ни.

### *Дон Кихот в самооценката на Константин Величков*

Българската литература след Освобождението се развива под знака на продължаващото влияние на възрожденските идеи, от една страна, и на критика на утвърждаващите се буржоазно-капиталистически отношения, от друга. Отначало големите политически идеи на времето са свързани с патоса на националноосвободителната борба, с ореола на големи събития, като Априлското въстание, Руско-турската война и др. Носителите им са хора от типа на онези, които Вазов така ярко е изобразил в повестта „Немили-недраги", в епохалния роман „Под игото" — възвишени и чисти духове, пренебрегнали материално благо и лично щастие, сложили всичко пред олтара на родината.

В условията на бурно развиващия се капитализъм обаче тези идеали, съхраняващи се по силата на една обществена и психологическа инерция, бързо търпят инфлация. Споменът за робските години започва да избледнява. Самоотверженият дух на борба се възприема като анахронизъм, за да отстъпи място на хищни класови стремежи.

В такъв именно обществено-исторически момент за пръв път в нашата литература прониква образът на Дон Кихот — с неговия порив за борба в името на другите, с неговия устремен към върховете на мечтата дух, с неговата жажда за човешко равенство, социална хармония и щастие. Човек с будна гражданска съвест, беззаветен борец за благото на България, възторжен носител на възрожденските идеали, К. Величков (1855—1907) се оказва сякаш един своеобразен нов Дон Кихот в най-широкия смисъл на думата. С целия жар на своята емоционално напрегната и импулсивна натура той се обявява срещу буржоазното общество. Срещу онези, в чиито очи Вазов хвърля като упрек своята „Епопея на забравените", а Захари Стоянов отправя гневни думи в предговора към „Записки по българските въстания".

И наистина като че ли тоягите, камъните и подигравките, щедро обсипали някога неговия велик испански събрат от XVII в., не са отминали и неговия гръб. Познал и нерадостните дни на затворничеството, и мъчителните години на политическото изгнание, стигнал до поста министър, Величков в същото време живее в оскъдица и умира едва 52-годишен. Никога обаче той не отстъпва от своите убеждения, от плановете си за преобразуване на новоосвободена България, не се разкайва заради своята любов и преданост към българския народ. Никога не престава да изобличава с думи и дело корупцията, продажничеството и политическите машинации в съвременното му общество. Знаменателно е обръщението на Величков, преди да замине в последното си изгнание: „Живее се в поробена страна. Не се живее в опозорена страна, особено когато си се родил и си носил вериги за нея. България обаче навсякъде ще я нося в сърцето си и ней ще бъдат всички мои мисли и чувства."[100]

Нищо чудно — при такава обществено-политическа обстановка в страната и при отношението на писателя към нея, — че две години по-рано в своето забележително стихотворение „Дон Кихот в България" Величков сам осмисля своята личност и дело чрез образа на Дон Кихот, дава да се разбере, че не-

[100] Ден. г. IV (1907), бр. 1336.

говият път на писател и общественик е бил вдъхновен от великия пример на испанския идалго.

Запазен е в неговата цялост автографът на стихотворението, въз основа на който то е публикувано в последното издание на Величковите съчинения.[101] Сам авторът през 1905 г. е обнародвал 11 строфи от него, придружавайки го със забележката: „Това стихотворение е писано в първите месеци на тая година по случай тристагодишния юбилей от появяването на безсмъртния роман на Сервантес. Искал съм и ние да вземем един вид участие в тоя културен празник, който предизвиква тържества у всички образовани народи. Нека доброто намерение, което ме е ръководило, ми издействува пред читателите снизхождение и прошка за слабите страни на стихотворението. София, януари 1905."[102] Произведението е публикувано и в пълното събиране на съчиненията на Величков под редакцията на Вазов.[103]

От дневника на писателя, също запазен в автограф, получаваме интересни сведения за генезиса и творческата история на произведението. То не е написано в началото на 1905, а в края на 1904 г., както се вижда от записа на поета: „13 декември. Безсънна нощ. Стоял съм в леглото буден да съчинявам стихотворение за Дон Кихот. Хрумна ми наум да пиша по повод писаното в снощния „Ден", че през идущата 1905 г. ще се отпразнува в Испания 300-годишнината от появяването на знаменития роман. Не трябва ли и ние, па макар и в най-слаб вид, да земем участие в тоя културен празник."[104]

Дневникът на Величков разкрива и други подтици, които са играли роля за създаване на произведението, Говорейки за началния тласък за написване на творбата, Величков продължава: „Искам нещо да направя и от яд малко, като четох в едно глупаво списание „Обзор", което се издава в Шумен, че ме третират наред с Бобчева като ветеран, който може тепърва да бъде полезен не със своите трудове, а като групира около себе си млади писатели и като ги поощрява към работа."[105] Величков решава да отговори с дръзки стихове на подобен опит за ликвидация на творческото му дело, търсейки подкрепа у идалгото от Ла Манча с неговия винаги войнствен патос, реагиращ остро на всяко предизвикателство.

В дневника на поета намираме признания, които разкриват не само възникването на произведението, но откриват изглед и към творческата му исто-

[101] К. Величков. Избр. произв. в два тома. Под ред. на Ст. п. Василев. Т. I. С., 1966, с. 148—152.

[102] Юбилеен сборник на „Славянска беседа". С., 1905, с. 87.

[103] К. Величков. Съчинения под редакцията на Иван Вазов. Т. II. С., 1911, с. 31 и сл. В изданието на Вазов „Дон Кихот в България" се дава по автографа, при което народният поет е внесъл редакционни поправки. Освен това в сравнение с изданието под ред. на Ст. п. Василев във Вазовото издание са изпуснати 8 строфи (от VI до XI вкл. и XVI и XVII). Може би Вазов е направил това поради обстоятелството, че някои от тези строфи твърде осезателно се асоциирали с политическата действителност тогава.

[104] ИА ДБКМ, ф. 153, арх. ед. № 1, л. 77.

[105] Там. Не е безинтересно да се знае писаното за Величков в шуменското списание. Неговият редактор Борис Ненов Балкански в рубриката „Литература и живот" отбелязва, че сп. „Мисъл" представлява школа за писателите, които сътрудничат в него, продължава: „Други опити за създаване на литературни кръжоци забелязваме около списанията „Летописи", „Българска сбирка" и „Задружен труд". При всичките големи старания на своите вещи редактори тия списания обаче не ще могат да играят особена и важна роля в развитието на нашата литература. Както г. Величков, така също г. г. Бобчев и Гюзелев са стари ветерани в нашата литература и тем не остава друго освен да следват неотклонно отдавна начертан път. Техните заслуги ще се състоят главно в това да поддържат енергично духът у младите начинаещи сили, като им дават широк простор на творческа дейност в страниците на своите списания" (Обзор, Шумен, г. I (1904—1905), кн. 2, с. 29).

рия и психология, загатват схващане за отношението между форма и съдържание, между чувство и стих и пр. Величков пише: „Такъв е генезисът на стихотворението. Сега ето самото стихотворение, тъй както се е изработило в главата ми на леглото. Структурата на строфите не ми се нрави, но аз я приех случайно, понеже така, мимо моята воля, излезе първата строфа, която почти на шега бях съставил. Някои строфи ще си останат, както съм ги съчинил в леглото, други ще трябва да се преработят. Стихотворението при това може след време още да се развие, като му се прибавят нови строфи.“[106] От цитираното личи, че Величков държи на тази си творба, мисли да я усъвършенствува, да създаде въз основа на нея по-голямо произведение и т. н.

Наистина, погледнем ли по-внимателно стихотворението, ще видим, че „Дон Кихот в България“ далеч не е само написана по календарен повод или поради лични чувства творба. В това идейно съдържателно произведение, на което още не е отдадено дължимото внимание в нашето литературоведение, Величков сякаш прави равносметка на изминатия си път, подлага на строга преценка цялото свое обществено дело. Той претегля още веднъж на везните на будната си съвест и горестите, и униженията, и високите полети на своя дух, и възторжените си идеали за нова България, утвърждавайки възвишения патос на „донкихотството“ пред низките съображения на пошлостта. Противопоставя светлото безумие на Сервантесовия герой на доводите на човешката баналност и простите сметки на „здравия разум“. „Дон Кихот в България“ е не само едно от най-изразителните стихотворения на Величков — то е забележителен документ за непреклонна гражданска позиция, обобщение за смисъла на едно творческо дело, правдив и силно характеристичен автопортрет на човека, безсъмнено принадлежащ към малцината, които са представлявали съвестта на своето време.

Още в самото начало на стихотворението, сливайки лирическия герой на творбата си с образа, създаден от великия испански писател, Величков разкрива общоизвестната, разпространена интерпретация на Дон Кихот:

Така кръщават в дневния живот
онези, кои хабят си мощта
по сънища и призрачни неща.

Подобно на Дон Кихот героят на стихотворението е посрещан с присмех, с недоверие — с него се занимава „площадната сатира“ и трупа върху него и върху Санчо „прозвища обидни всеки ден“. Високите устреми на духа, възвишеният пламък на любовта остават непонятни за тълпата, която не понася нищо, което не е в съгласие с нейните себични, користни интереси, със стратегията на живота „ден за ден“:

Не вярваха, че мога да линея
на мила страст от нежната тъга.
Изсмяха се на мойта Дулцинея
и спомнят я на подбив и шега...

Но поетът бързо напуска пределите на външните прилики, задълбочава се в тълкуването на Сервантесовия герой, навлизайки в същото време в съкро-

[106] ИА ДБКМ, ф. 153, арх. ед. № 1, л. 77—78.

вените тайни на една лична изповед. Той не чувствува „ни злоба, ни смущение", защото е „унесен горе в звездни висини". Своята увереност в правотата на делото, своята непреклонност и гордо безразличие към пошлостта на света Величков изразява твърдо и ясно:

... и жаждущ за земята сяйни дни
не щях да знам, по светлия си път,
що мисли и мълви за мен светът.[107]

На своя висок идеал Величков противопоставя конкретната действителност, дава изглед към своята борба в условията на буржоазното общество. Неговият герой е винаги там, където има нужда от борци, и неговите поражения никога не хвърлят сянка върху светлите предели на бляна, не помрачават пламъка на идеала:

... готов да встъпя всякъде в борба,
тук победител, тамо победен,
но все от светъл блян одушевен.

Сякаш за да докаже своето сходство с Дон Кихот, поетът рисува моменти от обществената действителност, в които не е трудно да открием събитията в буржоазна следосвобожденска България. Подобно на испанския рицар и той е изправен пред цяло море от зло, пороци и несправедливости. Той с „искрена тъга" следи крушението на великото възрожденско наследство, вижда как отпада духът на неговите приемници, как нравственият идеализъм се топи в жестоките и безчовечни условия на една бурна и подла епоха, време на „тъмни герои". Пред очите му се руши всичко онова, което вековната хуманистична мисъл е утвърждавала, рушат се мечтите, надеждите за нова, свободна България:

Видях да стават кървави преврати,
видях света обвит от огнен плам
и всичко из основи да се клати,
що вековете са предали нам,
и вчерашни кумири, светини
превърнати на жалки съсипни.[108]

Нищо обаче не е въстояние да сломи вярата на поета в по-доброто бъдеще, начертано от „светлия блян". Вихърът на този „буен дух на разрушение", „грозният ураган", в който звучат „редом плач и разорение", минават покрай него, без да унищожат, без дори да докоснат царството на мечтаното, на идеалното.

И ето появява се образът на непознат конник, „призрак сияен", сред учудената хорска мълва минава вестта за рицаря на справедливостта, който „ни умора знай, ни страх". И героят на Величков се слива в едно с него и на въпроса на нищите духом, „Какво ли е това?", той отговаря категорично и гордо:

Тоз всадник, кой събужда общ захлас,
в кого цял свят вперил е взор — съм аз.

[107] К. Величков. Съч. под ред. на Ив. Вазов. Т. II. С., 1912, с. 31.
[108] К. Величков. Избр. произв. в два тома. Т. I. С., 1966, с. 149—150.

Лирическият герой на Величков не само се чувствува превъплъщение на Дон Кихот, негов идеен събрат, последовател. Той става едно цяло с ламанчския рицар, неговата победа е победа на Сервантесовия герой, той сам е на триста години — все така жизнен, с неизстинало сърце и неугасваща мисъл, готов за нови подвизи в името на правдата и доброто, защото времето не е в състояние да отнеме нищо от един безсмъртен, от един вечен образ:

И няма нивга да се видя стар:
бог дивен вечна младост ми е дал,
да любя вечно младий идеал.

Така Величков утвърждава висотата на създадения от Сервантес герой, неговата непреходност през вековете и човешката суета, неговия универсален смисъл и общочовешко съдържание. Затова той е готов да пренебрегне „имане" и „дворци", да остане никому неизвестен рицар, „на копие ръждясало опрян, но с дух увлечен в лъчезарен блян". Да остане един вечно млад герой — символ на непрестанната борба за съвършенство. . .

Темата на „Дон Кихот в България" като че ли ни разкрива страници от богатата творческа и гражданска биография на Константин Величков. Сякаш го виждаме — министър на нова България, който не използува положението си за собствено забогатяване, не се бори за лична слава, не разрешава чрез инструмента на властта свои користни сметки. Това е онзи Величков, който по повод суспендирането на Конституцията пише отворено писмо до княз Батенберг и с гневни думи го призовава да напусне страната, за да не бъде изгонен позорно от „възнегодувалия народ и оскърбената свобода". Или който на представлението на „Доходно място" от Островски в Народния театър демонстративно аплодира спектакъла, заявявайки публично, че корупцията, показана на сцената, е характерна за буржоазна България.[109] Той е същият онзи темпераментен човек, който разбива с юмрук портрета на омразния му монарх и с ръка, окървавена от счупеното стъкло, се заканва и крещи: „Не мога да гледам лицето на тоя изменник!"[110] Най-после можем да разберем и нравствения образ на този човек, който според спомените на съвременниците си, живеейки в

---

[109] Любопитно е описанието на съвременниците: „Публиката бе във възторг от отличното игране на пиесата и от характерите, които се рисуваха на сцената. Тя като един човек изказваше своето чувство на радост, че вижда днешния режим отлично представен на сцената. Този възторг, това единодушие на публиката, изказвани непрекъснато чрез бурни ръкопляскания, не можеше да не трогне всички. Шумен изразител на това общо настроение се яви К. Величков. Той плачеше, ръкопляскаше и непрестанно викаше „браво". В това време Ачков, д-р Станчов, Рачо Петров напуснаха театъра, градоначалникът, жълт като восък, ставаше от мястото си и заявяваше, че театърът не е място за изказване на чувства. На това г-н Величков с възмущение му каза туй, което публиката желае да се каже на тези типове, които най-добре се представиха на сцената. Той с висок и развълнуван глас каза: „Г-да, ръкопляскайте, туй тамо на сцената е нашият днешен политически живот", а на градоначалника каза: „И вие, господене сте били може би идеалист като Жадов, но днес сте такъв. Огледайте се на сцената."

Последните думи г-н Величков изказа със сълзи на очите си, плачеха и други, които схванаха този психологически момент, в който деца, жени и мъже еднакво мислеха, еднакво се възхищаваха и еднакво изявяваха своите чувства. Не плачеха само тези, които не можеха да търпят честния Жадов, героя на пиесата, който се възмущава от техните кражби и рушвети . . . (Мир, г. XIII, бр. 2236 от 25 септ. 1907 г.). Срв. за това и И в. Б о г д а н о в. Предсмъртен вик.—В: И те са хора. Трагикомични истории с български писатели. С.,1965, с.32—36

[110] Д. Ю р у к о в. Константин Величков. С., 1921, с. 14.

ужда, „получавал чрез пощата 10, 20—100 лева, които неизвестни състрадателни приятели му изпращали. Той тайно отварял писмата и плакал."[111]

Такъв е бил Величков в своя живот, такъв ни го представя и неговата поема „Дон Кихот в България", изразила синтетично и поетически убедително възгледите на поета за дълга на човека и гражданина, за високото призвание на патриота и борца за социална правда за честта, гордостта и истинското величие на човека:

И дайте ми Севиля и Гренада,
и златоносний пясък на Хенил,
Алхамбра светла с ширната ограда,
де сън чаровен е живота бил,
пак няма да напусна тежкий път,
в кой дълг и чест на подвиг ме зоват.

Защото правда, милост, състрадание,
да любиш този, който е по-слаб,
да даваш помощ на онеправдани,
вериги да ломиш на всеки раб —
нам шепне същий глас, велик и свят,
кой казва на звездите да блестят.

Блазе му кой за ширни кръгозори,
за правда и за светлина копней,
блазе му кой за другите се бори,
и кой за общо благо пламеней!
Той може да не е богат и сит,
но в себе е доволен и честит.

Ти, който и да си, за светли цели
недей мисли, не се стреми напред,
не се увличай в предприятья смели,
след себе не мечтай да водиш свет,
ако в душа ти, светла кат звезда,
зари не пръска някоя мечта.

Тези редове ни разкриват с пределна яснота и дълбокото вникване на поета в народностния характер на романа „Дон Кихот", интерпретиран от патриотично-демократични позиции, и утвърждаването на мечтата, когато е обществено оправдана, прогресивна, насочена към човешко и народно щастие. За Величков Дон Кихот е образ на човек, който в името на реално осъществими неща води неравна борба с цялото заобикалящо го общество, който не заради празни химери тревожи паметта на истинските рицари. Писателят не вярва в утопичността на Дон Кихотовите средства, не приема идеята за неговия анахронизъм. Той го третира като борец със старото и отживялото, като воин, в чиято душа гори светлата звезда на мечтата по грядущето.

Краят на стихотворението говори за категоричност на поета в решаване на обществения проблем, съдържащ се в романа на Сервантес, увереност в силата на човешкия идеал, в неговото преимущество пред царството на емпиричните истини. Възходящото движение на обществото и ролята в него на отделния човек Величков вижда в това, че всяка мечта „по туй що се не стига",

[111] Н. Начов. Поменик за Константин Величков. — Летописи на българското книжовно дружество, кн. VIII, С., 1907, с. 97.

в края на краищата донася желаната реалност на идеята.

Заключителните стихове на „Дон Кихот в България“ изразяват концентрирано социалната философия на поета, собствената му интерпретация на Сервантесовата идея, общественото му и морално верую. Те са смисълът на целия му нелек, трагичен, възвишен живот. Те звучат като завет към бъдещите поколения, като мъдрост на борeца, презрял успехите и облагите, но озарен от тайната радост на идеала, от великото сияние на бляна. На човека, който възторжено и заслужено е приел за себе си името на Дон Кихот:

Не, некадърен е да се издига
кой за успехи верни все мечтай,
кого не блазни туй що се не стига,
кой от потайна радост не сияй,
кога рекат по някой мил повод,
че мъничко поне е Дон Кихот!...

Изградена върху съдържателна антитеза между човешките и гражданските преживявания на поета в историческата действителност от края на миналия и началото на нашия век и неговите чисти възторжени идеали и мечти за политическо, социално и културно обновление, поемата „Дон Кихот в България“ ни сочи как един представител на нашата интелигенция от епохата свързва и осмисля своите борби и своя мироглед с безсмъртния образ, създаден от Сервантес Сааведра. Чрез поемата, както говори и знаменателното ѝ заглавие, Дон Кихот добива своето първо българско превъплъщение, вплита своята универсална ренесансова идейност в контекста на една от най-богатите и значителни епохи от новата ни история — Българското възраждане.

Още в началото на своето проникване в българската литература героят на Сервантес получава едно дълбоко демократично и гражданско тълкуване. Като осмисля един богат на събития и дела живот, отдаден в служба на обществото, чрез образа на Дон Кихот Величков прониква в основното зърно на неговия характер, схващайки го в живата му връзка със съдбата на хората, на обществото, с идеите на социалния напредък. Вземайки го за образец, писателят утвърждава идеята за гражданския и нравствен подвиг на човека.

### *Един от „Кораба на Безсмъртните“ на Николай Райнов*

Николай Райнов (1893—1953) е поет, чието творчество могъщо подхранват легенди и митове, образи, избликнали от историята, религията и литературата. В богатото му поетическо наследство живописно се вплитат в едно митология и метафизика, реализъм и фантазия. Неговото тревожно перо еднакво привличат виденията из древна България, арабските мотиви с тяхната своеобразна мъдрост и откровение, величавите фигури на исторически и митически личности. През призмата на своеобразното му творческо виждане се пречупват и литературни образи, побрали в себе си духа на цели епохи.

Поемата на Н. Райнов „Дон Кихот, рицар на бляна“[112] е оригинална художествена интерпретация на Сервантесовия образ, която издава идейните позиции на гражданина у Райнов.

---

[112] Н. Райнов. Кораб на безсмъртните. С., 1928, с. 95—109.

Произведението се открива с издържана в хладна тоналност и приказно-символична метафоричност картина — над земята прелитат безбройни мигновени снежинки като „бели клепачи на сънни очи". В техните причудливи движения, които поетът е изразил чрез нюансите на множество глаголи, се мяркат „ледни дворци изумрудни", „бели палми", „кораби с алмазени весла". Те сякаш викат някого, сякаш „образи приказни ваят", а —

Дивни образи се плъзват, ваят и замръзват
в бисерния блян на заскрежените стъкла.

Сред този хаос от образи, сред тая игра на фантазията постепенно започва проясняване. Картината се конкретизира или, както казва поетът, „начева приказката снежна". Като „слънчев лъч" искрата на спомена прекъсва снежната приказка — цялата феерия на визуални образи, почерпени от зимната природа, се приближава към обстановката, сред която живее героят на поемата — Дон Кихот:

През ледните полета спомена се носи неусетно
към юг, де слънцето издига огнен кръг
и дето лято весело, приветно
закичва цветенца по всеки стрък.

Спомената картина отразява вече образа на „конник с дълго копие в ръка", пред когото „бляска среброцветно цъфнала лъка", а зад гърба му „въздишат повалени врагове — на купища безредни". Ето в какъв героичен аспект, в каква устремност, в какво сияние на победител Райнов ни представя своя герой. Наричайки го „благородния юнак, от огнен блян пробуден", „рицар именит", той хиперболизира неговия подвиг до огромни космически размери.

Като въвежда отново мотива за падащите снежинки, които скриват от очите ни фигурата на рицаря, и говори за изтичането на времето, поетът ни подготвя за гибелта на Дон Кихот. Т. е. подхваща от края Сервантесовата фабула, за да пресъздаде по ретроспективен път неговите приключения и подвизи. Така върху фона на едно предчувствие за гибел да ни разкрие същността на неговия образ. Това в голяма степен е баладичен похват и той не е случаен. Цялата поема носи някои черти от жанра на баладата...

Съзорява се в алмазната гора.
Иде ден злокобен.
Някой ще издъхне.

А по-нататък поетът накарва дори природата да жали за смъртта на най-достойния измежду хората:

В чудни гори дървеса, като сън — от кристали изваян,
дигат нагоре в молитва ръце,
сякаш от преспи надгробни поникнали;
ледни огърлици, снежни венци,
приживе кичили,
лоб на юнак, в бранен подвиг прославен,
виснат от клонка на клонка.

Виждаме ясно стремежа на Райнов да третира действията на Дон Кихот като „подвиг бранен". Да ги смята за реални геройства. В този смисъл говори и признанието, че Дон Кихот „изтреби могъщи исполини, рицари безчет", че той е унищожил „чудовища страхотни, призраци свирепи". И в такъв тържествен момент, какъвто е смъртта на героя, поетът определя Дон Кихот не иначе, а

Висок до облаците, блед
като мечта, велик во спомена на вси юнаци...

И макар че неустрашимият герой е паднал „поразен от страшната холера на Бляна", поетът внушава мисълта, че не може да умре човек, който се е борил с неправдите на своето време и занапред, и винаги ще се бори с враговете на човечеството. Той е сякаш символ на борбата и неумиращата борческа доблест. Олицетворение на някакъв „chevalier sans peur et sans reproche", вожд на всички борци срещу угнетителите и тираните:

Но знай: ще дойде ден —
и той отново ще изправи
могъщото си копие
и ще привика
с гръмливи повици смелците
от всички векове
на люта бран:
да поразят вси чернолики сюзерени
и вси насилници-васали,
които правят от човека роб.

При все че Райнов разгръща образа на героя в абстрактно-универсален план, конкретната историческа обстановка в България след 1925 г. придава на последното тристишие борческо, хуманистично, конкретно политическо звучене.

Издигнат на изключителна висота, Дон Кихот заема сякаш цялата вселена, преодолява пространство и време, превръща се в някакво всеподобно и могъщо начало, което се лишава от конкретни черти, за да добие белезите на рицаря като такъв, на един от избраниците, паладини, призвани от висша сила да мъстят за неправдите:

До бога стига неговият истукан,
доспехите му са от вечността огрени,
а горе — над звездите —
е неговия гроб.

Това е безспорно най-голямото възвеличаване на Дон Кихот в нашата литература. Райнов в голяма степен освобождава героя от неговото човешко съдържание. Превръща го в нещо абстрактно, възвисено, едва ли не в чисто понятие, в идея, в символ, за който говорят вековете, от който се възхищават поколенията. Преобразува го в някакъв наистина легендарен, недосегаем, непостижим герой в „истукан", който стои високо над реалния мир.

Сякаш за да подчертае още повече това откъсване на Дон Кихот от земните дела, от света на обикновеното, Райнов ни го представя и в непримиримо противоречие с неговия оръженосец. Подбирайки умело различни епизоди от романа — сцената с вятърните мелници, с овцете и пр., поетът ги синтезира в стегнатата и изразителна пета част на поемата — един диалог между Дон Кихот и Санчо. В познатата ситуация, където Санчо Панса вижда нещата такива, каквито са, каквито се представят на неговото непредубедено от нищо съзнание, а Дон Кихот „открива" зад тях сякаш една втора действителност, Райнов подчертава коренния разрив между двамата. Осмян от света на санчовците, Дон Кихот е издигнат до високия смисъл на вселената, където той — един от малцината избраници, разлиства „евангелието на Смелостта", чиито измерения не са в делничното, а в необятния живот на вечността:

И ти клет слънчев сине, от света осмян,
издигаш също над вселената
като пурпурен щит
сърцето си ранено от любов
към вси потиснати, онеправдани и поробени:
и ти минаваш друма на светлото преображение
от румени зари към портокалов заник.
Несвикнал да отдаваш
душата си на делничната суета,
те вчера беше рицар на Печалния Образ,
днес рицарят на Лъвовете ставаш,
а в летописите на Вечността
ти рицарят на Правдата зовеш се.

Продължавайки възвеличаването на своя герой, Н. Райнов въвежда епизоди, които говорят за славата на Дон Кихот — ако преди той е вожд на всички борци за справедливост, рицар на бляна, юнак над юнаци, предводител на небесно войнство, сега той е вождът на всички мечтатели, които „под скръбния валеж на вековете" препрочитат неговото житие и вярват в заветите му. Тези, които не разбират Дон Кихот и го обявяват за безумец, поетът с презрение нарича „низкочели". На тях противопоставя донкихотите, „светлите души", които „изконна жад молепсва".

Превъплътеният в Дон Кихот Алонсо Кихано не търпи никакви съмнения и колебания. Нито за миг той не се усъмнява в „невидените чарове на своята възлюблена княгиня". „За тукашното сляп", той не поглежда от пиедестала на подвига към бездната, където „стинат на страха водите", не чува „мълвежа на нелепа суета", нито усеща „острий лъх на чесън".[113] И тъкмо това го издига най-високо:

След тебе славата звездите си отроня,
а гаврите зад себе си не чу ти;
че в пламъка на подвизи прочути
не изгоря картонената броня.
Духа на Смелостта лети разперен

[113] „За тукашното сляп" и „острий лъх на чесън" като намек за българската действителност напомнят с нещо инвективите на П. П. Славейков по повод на „фасулковците".

й шъпне твоите заучени слова;
от спуканата мед на селския берберин
ти каската на вечна слава изкова.

А ето обяснението на тези парадокси и тяхното оправдание, израза на съчувствие, разбиране и преклонение пред „рицаря на печалния образ“:

Безкръвния ти лик е на Скръбта емблема:
ти свето вярваше в свещената измислица.

Може би затова поетът отхвърля в своята поема оня твърде важен за разбирането на романа момент, когато Дон Кихот претърпява ново превъплъщение — този път от Дон Кихот се превръща отново в познатия Алонсо Кихано, наречен Добрия, т. е. става обикновен човек. Скромен и бледен идалго, каквито има много в Ла Манча. Художникът не може да допусне това, не може да позволи да рухне така грижливо и майсторски построеният от него образ на рицаря, презрял обикновеното в името на възвишеното, заменил реалните събития с въображаеми.

Мотивът за снежинките отново ни потапя в баладичното, скрива от очите ни разиграли се събития, чийто герой е Дон Кихот. Сред тях, сякаш за да подчертае отново течението на времето и да ни подготви за смъртта и погребението на Дон Кихот —

нечия бяла ръка очертава
облик на Дама далечна, умряла,
облик на Дама отдавна умряла.

Тази „бледна Дама“, в пълен унисон с цялото построение и тълкуване на образа, подобно на „звездна мечта — от небето слетяла“, се усмихва на рицаря, изпраща го в последния му път. И предпоследната част на поемата разкрива величествената картина на изпращането на Дон Кихот от света, прощаването му с приятели и врагове. Картината е издържана в тържествени тонове, подсилена е с баладичен елемент — снежинките вече са „сълзи-снежинки“, те са „бели крила на тъгуващи ангели, бели гърла, що оплакват ранната смърт на юнака“:

Гърми, въздиша, стене черний рокот на тръбата:
изплаква в буйни сълзи мъката на вси страдалци
пред гроба на последний рицар.
И Санчо Панса, шута на съдбата,
прегърбен, застарял от мъки, крета
след шествието скръбно с тежки стъпки.
А призраци, възкръснали из мрака
на вековете, мълчаливо окръжили
словените два щита, що занасят
останките на рицаря, пристъпват
по мрачни редове: васалите на Правдата,
Доброто и Закрилата, дошли от гроба,
съпътствуват последний сюзерен.

Освен че е пренебрегнато връщането на Дон Кихот към Алонсо Кихано, неговото погребение се превръща в някакъв особено церемониален ритуал. Санчо е наречен „шута на съдбата“. На погребението присъствуват и рицари. „Възкръснали из мрака на вековете“, те са „васалите на Правдата, Доброто и Закрилата“. Самият Дон Кихот е наречен не иначе, а „последний сюзерен“.

Всичко това ни говори, че Райнов се е стремил да изгради един образ на Дон Кихот като истински рицар, сякаш някакво подобие на Карл V или на Франсоа I — краля-рицар. Най-важно е, разбира се, че за Н. Райнов Дон Кихот е един символ, едно превъплъщение на „Правдата, Доброто и Закрилата“. И той иска да запази образа именно като символ в неговата свръхземна, нечовешка същност, в неговата пълна отчужденост от хората на грубия практицизъм, дори от верния му оръженосец („шута на съдбата“).

Докато в романа на Сервантес бръснарят, бакалавърът, племенницата му и всички обикновени хора скърбят за смъртта на Дон Кихот или, по-точно казано, за Алонсо Кихано, наречен Добрия, Райнов допуска край неговите останки само събратята му от неговото безумие, само призраците на отдавна умрели рицари. Затова може би той набляга върху самотата на Дон Кихот и затова „мраморни ангели ваят на гроба“, в който почива —

спомен за Рицар далечен и бледен,
спомен за Рицар самотен и бледен.

В поемата на Н. Райнов Дон Кихот много прилича на оня незнаен паладин от Пушкиновото стихотворение „Жил на свете рицарь бедный...“. Представен е като символ на доброто, като сила, която е вечно на стража на бедните, потиснатите и онеправданите. В този смисъл ни говори и последната част на поемата. Сякаш Дон Кихот не е умрял, а живее някъде в надоблачно царство, откъдето бди с „очи, които всичко виждат“ и

... се вслушва
в тъмата, що дели отвъдно
от тукашно — да чуе,
не го ли нечий глас
зове на помощ.

Както Андерсен в своя разказ „Холгер Данске“ е създал образа на датски национален герой-рицар, умрял отдавна, но според преданието живеещ в някаква кула и готов да се притече на помощ в ден на народно бедствие, така и Н. Райнов създава един неумиращ герой, едно неизтребимо начало, което бди над цялата вселена. Един герой на всички епохи, който възкръсва непрекъснато. Плът от плътта на човечеството, дух от духа на човешката история. Ето как поетът обобщава значението на образа:

През черни дни,
когато заридае
цял свят от грозната десница, що разпръсва
навред злини,
в тъмата на вековната забрава
отново засиява

блестящият алмаз,
от слънцето на Вечността откъртен:
и ето че възкръсва
на Скръбний образ рицаря безсмъртен.

За Н. Райнов романът „Дон Кихот“ е само един подтик за мощна творческа инвенция. Трактовката му на произведението на Сервантес се свързва с най-хубавото от вълшебните приказки на фолклора. В неговия „Кораб на безсмъртните“ Дон Кихот, представен като рицар на бляна, заема достойно място, внушава оптимизъм, диша с патоса на устремения към доброто човешки дух, синтезира може би най-възвишената и честна страна от Сервантесовия Дон Кихот, разбрана от Райнов като възторжена ода на рицарството в живота, на рицарския характер в историята на човечеството.

### *Дон Кихот в идейната драма на Асен Разцветников*

Като автор с определено място и значение в българската поезия Асен Разцветников (1897—1951) се създава след Септемврийското въстание от 1923 г. Първата му стихосбирка „Жертвени клади“ (1924) го утвърждава като талантлив поет, отделя му видно място сред българските творци, отразили героиката на въстанието и болката от неговото кърваво поражение. Отстъпил от позициите на революционната борба, Разцветников преживява дълбока творческа криза, която намира отражение в поемата му „Двойник“, напечатана в края на 1926 или в началото на 1927 г. В това произведение е отразен образът на Дон Кихот, който се явява своеобразен символ на подеми и разочарования на поета, претърпял крушение в най-добрите си стремежи и надежди. Присъствието на този образ се чувствува в цялото останало творчество на Разцветников. Той не само буди неговите скептични и дори песимистични настроения, но извиква и тайното му възхищение.

Сам поетът изповядва, че е написал поемата си, за да угаси у себе си гласа на своето минало, да се освободи от едно начало, което го свързва с най-високите му, но неосъществени мечти. За замисъла на произведението той изповядва в писмо до своя близка: „Моята мечта бе да убия тоя двойник, който живее у мене и се е просмукал навсякъде във всички фибри на душата и тялото, като е отровил и задушил всичко. Три години се готвех аз за това, заради което завърших право (за да може да скъса с поетическото си призвание, б. м. — П. В.). Нанесох удара, но напразно, Двойникът възкръсна и си отмъсти жестоко.“[114]

Поемата „Двойник“[115] има сякаш двама герои. Единият е органично сраснал с поетовата личност, той е самият поет. Другият е двойникът, едно своеобразно „alter ego“ на поета — неговото революционно борческо минало, сянката на неговата съвест, най-светлото, най-чистото у него. Произведението е сякаш един скрит диалог, един таен спор между двамата. На фона на пищна, по разцветниковски живописна природна картина сред разгара на „синеокото лято“, когато слънчогледи горят като „жълти огнища в полето“, на поета се явява Дон Кихот;

---

[114] А. Разцветников. Непубликувани интервюта и писма. — Литературна мисъл, 1970, кн. 6, с. 118—130.

[115] А. Разцветников. Избр. произв. в три тома. Т. I. С., 1963, с. 89—108.

Аз виждам пак вятърни мелници, шатри и пики в полето,
аз чувам в душата си звън от копита и медни звънчета.
То ти, Дон Кихоте, пиян от надежди и смелост,
отново се готвиш да литнеш със шлем и със пламък на чело

Нататък пред нас се разгръща образът на Сервантесовия герой такъв, какъвто е във възприятието на Разцветников. Тук се съдържа и оценка на „рицаря на печалния образ“ — съжаление пред неговата наивна, непостижима лудост, съчувствие към страданията му, възвищение от неговото „златно сърце“.

Бедния, наивен Дон Кихот,
той мечтал за подвиг цял живот.
С меч и със десница от сребро
тръгнал да се бие за добро.

А ето и развръзката, резултата от тази мечта за подвиг, от желанието да се прави добро за другите — финала на „неравния бой“ с жестоката действителност:

Хванали го яките слуги —
не мислете, че са туй шеги, —
били с пръчки, били с хулна реч,
счупили му сребърния меч,
счупили му златното сърце.

Сякаш като обяснение на случилото се, като съвет и предупреждение към безстрашния рицар от страна на поета идва третата част. В нея за първи път става отъждествяването между Дон Кихот и героя на поемата. Неговите братя — тези, за които е тръгнал на борба, му готвят люто отмъщение. Разцветников чувствува целия ужас на заобикалящата действителност, враждебна за рицаря. Наричайки го „двойнико мой“, поетът му съчувствува, както би съчувствувал на себе си:

Дон Кихот, Дон Кихот, мълнии дебнат в лазурите.
Люта отрова във цветните чашки е турена.

Там между храстите в дълги, смълчани редици
дебнат те твоите братя със глад и със зъби в зениците.

Дон Кихот, Дон Кихот, двойнико мой, безсърдечно осмян и премазан,
дай да целуна кръвта по разбития шлем и желязната пазва.

Поетът разкрива моралните си позиции и сякаш поучен от горчивия опит на своя събрат, заявява направо: „Не вярвам в човека, не вярвам в доброто, не вярвам в душата, не вярвам, че някакъв бог е направил земята.“ Тук виждаме отричане на хуманизма, на оптимистичната вяра в силите на доброто начало у човека, съмнение в света като хармонична, създадена от безкрайно добро и надарено с висш разум същество. А и как би могъл човек да повярва във всичко това, когато пред него е

Земята — зъл хищник, що стръвно в простора се вие
и носи гора от бесилки, ножове и змии.

Последните стихове на тази част отбелязват прехода на поета към скептицизма. Светът е само зло, което тържествува. Той е неспирно движение, тласкано от зли пориви, които поетът въплъщава в много изразителни символи, подбрани от хищната фауна. Всички тези „бесни вълци", „стръвни мечки", „леки ловки хиени", „зли лъвици" и „пъстри тигри със скръв и със огън в очите" разгръщат цяла гама от превъплъщения на злото. Разбира се, те не говорят за разнообразието в животинския свят, а по-скоро за скритите, безбройни и най-пъстри прояви на общественото зло.

Разкриват се конкретни форми на безчовечието. Те отразяват дълбокото страдание и гражданския патос на поета, чието сърце е сломено от колониалното зверство на Европа и страните на Африка:

Смири се, о тъмна жестокост,
пред мъртвото, храбро Мароко!

Като намеква, че дори зверовете в Африка „открили са приказна школа по братство и обич", не са така жестоки като колонизаторите, поетът с гневен глас заклеймява културната, цивилизована Европа, проляла кръвта на безброй поробени народи. На фона на кърваво потушената народна съпротива изпъква още по-ярко лицемерието на онези, които в името на прогреса, културата и християнския бог заливат с кръв гръдта на Африка:

Да бъдеш проклета, Европа,
убийце с милионите черкви
и скъпите златни разпятия!

Сякаш картината на зверствата в Европа и Африка събужда спомена на поета за не по-малко зверски потушеното Септемврийско въстание, помага му по-ясно да прозре в смисъла на кървавия XX в. — потисник на народите. Мъката на своя малък поробен народ поетът изразява с лаконични, силно изразителни стихове, които отвеждат мисълта ни към „Жертвени клади":

И моят народ е ранен.
И свети до него секира —
тя свети и грей от кръвта.
Земята дими и умира,
и птиците падат в нощта.

Пред лицето на безчовечната действителност, в която християнската идея като че се самоотрича, Разцветников подобно на Вазов, Яворов и Гео Милев стига до съмнение в силата на онова добротворно начало, което под името бог управлява света. Гласът на поета-гражданин възкликва с горест и възмущение:

Вали тишина и забрава.
И в мрака безкрайно дълбок,

издига се вопъл сподавен:
„Тук има ли някъде бог?“

Всичко това внушава на поета песимистични изводи. Образът на Исус Христос — рисуван от него в привлекателни краски, започва да се топи, да става неуместен, дори смешен в един свят,където не той изгонва търговците от храма, а те го отхвърлят като ненужен. Затова поетът го нарича: „Ти, който забравен на кръста мълчиш.“ Разцветников го сравнява чрез една далечна асоциация с Дон Кихот:

Ти беше забравил вековната мъдрост,
наивнико светъл с русите къдри.

И днеска ти виждаш и ясно ти става —
че има забава, но няма забрава.

Внезапното въвеждане на образа на Сатаната в края на 10-а част изяснява митологично-християнския аспект в поемата, сумира философските изводи на поета, неговия песимистичен възглед за живота. Поетът се люлее във възприемането на света между бог и сатана. Подобно на богомилите той изнася схващането, че светът — видимият, конкретният, чувствен свят, който му причинява болки и разочарования — е дело на дявола. В същото време той копнее да повярва, че „нейде високо в небето седи дядо господ на трона със гняв и със милост в сърцето“, за да заживее „със тихата вяра, че някъде той пак ще се върне отново“. Сякаш без тая вяра и упование светът изглежда за поета много страшен, отблъскващ и грозен, хората — полузверове. Изчезва всеки смисъл и всяко понятие за ценност:

Светът е засада. Светът: безутешния, пустия.
Светът е грамадна, светът е безумна индустрия.
Ний всичките хора, които сме малки, жестоки чудовища,
залегнали в дупки и плюшени меки леговища.
. . . . . .
Върти, Сатана, свойте съскащи змии-трансмисии!

Но в края на поемата Разцветников се връща към темата за двойника, към мотива за Дон Кихот. Към своето второ „аз“, което напразно се опитва да осмее, да дискредитира, да унищожи със силата на фактите и доводите, да разтопи в жестоките вълни на суровата, но истинна реалност. Сега образът на „двойника“ е издържан в героично-жертвен план. Той е човек, който е „чужд на хората“ и живее сам, но, както казва поетът —

Мойто чело е от мисъл навъсено,
мойто сърце е от болка разкъсано.

Той е готов да направи всичко за хората, за другите, за всички, които са „дълбоко задрямали долу — в земята, във избите, каменни“. Той иска да сподели с тях „тайни разгатнати“, да им даде скътаното за тях в душата си „синьо небе“, готов е на жертва за тях. Като противопоставя личност на тълпа, подчертавайки, че този, който живее в блянове за другите, е обречен не само на са-

мота, но и на неразбиране, на забвение, Разцветников е уверен, че „хората, слепи от своите сънища, няма да видят небето, ни кървите“ —

Само на обед ще срещнат във вестника,
че в полунощ не знам кой Разцветников,

луд и пиян от прозореца скочил е
и си е пръснал главата на плочите.

Така подвигът на изгнатата личност ще бъде увенчан с вестникарска пошлост.

Героят на поемата се решава на убийство — той иска да погуби своя непокорен двойник, иска да унищожи своето второ „аз“, да накара да замълчи гласа на тази незаспиваща съвест, която го въоръжава срещу съществуващата действителност. Колко драматично е разкрита враждата между героя и неговия привиден антагонист! Сега е нощ, в която „ослепени и мъртви лежаха къщята“ и „с огромни сирени ревеше безумният вятър“. В стаята са двама — лирическият герой и неговият противодействуващ:

Аз се правех, че спя, а във мен страшна мисъл бе скрита.
Моят двойник лежеше тревожен и с пламък в очите.

А когато в среднощ някои викна за помощ на двора,
той се вдигна и бутна крилата на моя прозорец.

Само в миг, като котка, аз скокнах без шум от кревата —
и го блъснах навън, и затръшнах във ужас стъклата.

Имаме чувството, че сме присъствували на кошмарен сън, някаква ужасна халюцинация, в която не един човек убива друг, а човекът се опитва да убие сам себе си, своята съвест, най-светлото, което е у него. Напразно обаче героят мисли, че това ще му донесе спокойствие, че се е отървал завинаги от своя двойник, напразно мечтае той за ново спокойно битие, при което —

Мойта тайна лежи като въглен във мене зарита.
Аз съм честен човек, аз съм умен и много почитан.

Образът на двойника е отнел нещо съществено от душата му, отнесъл е със себе си най-хубавото от нея. Чувството за вина не може да го напусне. Битките на съвестта не остават безнаказани за благородния човек. Както блясъкът на свещниците, които Жан Валжан откраднва от единствения човек, който го смята за честен, така кръвта от това „убийство“ не може да се изличи от съзнанието на героя:

. . . сякаш трепват къшя и дървета и с дигнати шии
през оградите сочат и викат след мене: „Убиец!“

В епилога се разрешават сложните взаимоотношения между поета и неговия антагонист, разкрива се истинската позиция към образа на двойника. Разцветников изповядва, че въпреки всичко той си остава като своя двойник — въпреки омразата, въпреки вината пред него, въпреки съзнанието за опасностите, които крие тази линия на поведение:

Разбрах: във мойта кръв се раждаш ти,
тъй както призрак в езерото синьо —
кога пресъхнат тъмните води,
тогаз и ти, броднико, ще погинеш.

„Двойник" е философска морално-гражданска поема. Спорът между двете противоположни позиции остава открит, борбата между тях, която поетът в мъчителната си жажда за освобождаване от раздвоението е провокирал, е борба без победител. Та нима може човек да спечели в диспута със собствената си съвест? Нима може лесно да скъса с едно минало, което осъзнава като най-висока точка в идейното си и нравствено извисяване? Неизбежният извод, който се налага на поета, е, че въпреки ясното съзнание за утопичността на най-възвишените илюзии, който веднъж се е докоснал до прекрасния свят на мечтата, не може да го забрави. Въпреки отрезвяващата роля на действителността, която вика с хиляди уста, сочи с хиляди ръце творящите зло в света. Този, който е познал, предусетил, че в света има и път за една посъвършена действителност, не може без болка да я отрича в името на временно очевидното, привидно обективното. В това е изворът на Разцветниковата духовна драма, неговият дълбоко съдържателен трагизъм.

Героят на Разцветников е един нов Дон Кихот който познава кървавата действителност на XX в. — с чудовищните машини за масово изтребление, с потъпкания хуманизъм, с общественото лицемерие, възведено до принцип в буржоазното общество в епохата на империализма. Това са неща, пред които бледнеят смъртоносните сечива на инквизицията, примитивният догматизъм и притворството на йезуитите и зараждащата се корист на буржоазното общество в зарите на неговото историческо битие. Пренесен във века на тоталната война и масовото убийство, във века на политическата демагогия и откритото буржоазно хищничество, в епохата на колониалните войни, които обезправяват огромни части от населението в различни материци в света, в обстановката на големия капиталистически град, където социалните противоречия се чувствуват най-остро, Дон Кихот има над какво да се замисли. Разцветников иска да ни внуши, че в нашето време странствуващият рицар на Сервантес има много по-конкретни и по-широки социални, морални и политически задачи. Неговият извод е, че такъв общочовешки тип, мечтател за всеобща социална правда, рицар на революционното дело, е безсилен да разреши „изискванията на времето", да разсече гордиевия възел на сплетената от сложни фактори съдба на XX в. Показателно в това отношение е и друго покъсно стихотворение на Разцветников, където съвсем логично се появява отново образът на Дон Кихот:

Счупи ти се, засъхнало перо,
и онемей като ранено птиче,
чиято човка е куршум разбил.
Какво мълвиш за милост и любов
във тоя свят, чиято суша ръсят

с кометен дъжд и смърт огнепръскачки,
във тоя свят, чиито океани
са пълни със удавници и мини,
във тоя мрачен свят, с небе, където

по облаците, месеца, звездите,
алей кръвта на юноши-летци,

Едно сърце в историята здрачна
повярва твойте думи и се кръсти
със светло име: Дон Кихот Ламаншки,
войник на милостта и любовта —
и стана то за смях през вековете.[116]

Осмислянето, което прави Разцветников на Дон Кихот, е най-сложното и дълбоко в нашата поезия. Духовното родство между героя на поемата „Двойник" и рицаря от Ла Манча минава през най-сложни перипетии от философски и морално-политически характер. Преживяването, с което е свързан Дон Кихот и „донкихотството", е от най-драматичните, които познава съвременната литературата.

### *В търсене на съвременния герой*

Условията на новия живот в България след Девети септември създават предпоставки за по-цялостно, дълбоко и специфично творческо възприемане и осмисляне образа на Дон Кихот. Между високите завети на Ренесанса, в името на които знаменитият рицар твърде рано поведе борба с гнет и потисничество, с всичко низко и уродливо, в социалистическа България се установява приемственост. Неслучайно толкова съвременни поети с различен творчески профил се обръщат тъкмо към тази страна от неговия облик, въвеждат го в своя духовен мир, живеят с него, пресъздават го творчески, включвайки го в разрешението на големите въпроси на нашата съвременност.

В творчеството на поета Първан Стефанов възприемането на Дон Кихот претърпява характерна еволюция, обусловена от развитието на живота, от новите задачи на творческото му възсъздаване. В неговото стихотворение „Пътуването на мечтите" образът на Дон Кихот заема място в една творба, чийто основен патос е утвърждаване на бляновете, които, „родени в нас", се стремят към реализация. В този именно план поетът е включил Дон Кихот в една съдържателна антитеза между два човешки типа:

Едни се уморяват твърде рано
и мрат, преди да са родили плод.

Но други, свикнали да носят рани,
воюват честно като Дон Кихот . . .[117]

Авторът внушава, че именно тези, които живеят и действуват като Дон Кихот, тези, които „ще минат неполо̀мени през много хоризонти на света", ще останат в собствената си мисъл и в паметта на другите като истински герои на живота. Тях единствени няма да измъчва „тежестта на мъртвите мечти", защото са успели да подарят на света красота и смисъл.

---

[116] А. Разцветников. Избр. произв. в три тома. Т. I. С., 1963, с. 255.
[117] П. Стефанов. Далечините обещават. С., 1962, с. 29—30.

В друго стихотворение на П. Стефанов личи вече по-цялостно отношение към темата, по-сложно и дълбоко осмисляне на образа в неговата връзка със светогледа на нашия съвременник. Въвеждайки ни веднага в своята идея, че Дон Кихот присъствува сред нас в най-обикновените ни дела, поетът подчертава, че неговият образ има много общо с нас, че е съвместим с нашата съвременност:

Яхнал своя древен Росинант
(и понеже беше тръгнал с левия) —
Дон Кихот осъществи десант
на брега на нашто ежедневие.[118]

При все това обаче над образа на Дон Кихот тежат остатъци от старото отношение, все още има такива, които са готови да го възприемат от позициите на еснафския „здрав" смисъл на улегналите, „сериозни" и практични хора. Накрая поетът утвърждава своя герой в неговия променен, доближен до нас вид. Приема необходимостта от неговото присъствие сред нас:

И добре, че съществува той!
Нищо, че е малко попредрешен.
(Колко ни е нужен, боже мой!,
щом като и в наши дни е смешен).

С изключителна пестеливост на изразните средства, тънко и майсторски П. Стефанов сочи Дон Кихот като целителен пример от предразсъдъците на миналото. Въпреки загатнатото съмнение, че представата за испанския рицар в някои случаи може да съжителствува със сложно и обременено от предубеждения съзнание, че не изведнъж той влиза „в строя" на нашето ежедневие, П. Стефанов е създал творба, в която Сервантесовият Дон Кихот продължава своя поход през времето и пространството, защото още не е завършила неговата мисия. Той още ще бъде прицел за хорския присмех, но и верен брат на човека, защото носи един от най-възвишените хуманистични идеали на новото време.

За Дамян Дамянов образът на Дон Кихот е предмет на възхищение, на възвишено преклонение пред нравствения героизъм и себеотрицание. Стоплен от искрено съчувствие към него, той се обръща сякаш към свой събрат по съдба, споделя с него съкровени мисли и чувства. В минути на горест и отчаяние неговият дух усеща нужда да излее всичко събрано от житейските тревоги пред героя, който не се примирява със страданието в света. Пред рицаря, който се обявява „срещу всички времена и срещу всички власти и закони":

Да тръгнеш сам самин със любовта,
да караш всички в обич да живеят!
Да не прошаваш на света скръбта
и да простиш, когато ти се смее!
Къде си ти, владетел, брат и роб!
Когато ме притисне нявга здрачът,
аз търся твоя ням незнаен гроб
и там да се насмея и наплача![119]

[118] П. Стефанов. Дон Кихот. — Септември, 1968, кн. 8, с. 118.
[119] Д. Дамянов. Стени. С., 1964, с. 67.

Утвърждението на Дон Кихот у Дамян Дамянов е изцяло в лиричен план. На стихотворението почти липсва стремеж към философско тълкуване — в него няма нищо спекулативно. Лишено от алюзии и сложни асоциации, за които няколковековното съществуване на този литературен образ дават богата възможност, то е един внезапен емоционален изблик, чист и искрен поетически порив, породен от видението на безсмъртния Сервантесов рицар. Ето типично дамяндамяновско стихотворение, в което се съчетава трагизъм с огромна жизнерадост, дръзка лирична мисъл с проникновено вживяване в образите и картините.

Образът на Дон Кихот е вдъхновил и поета Христо Фотев. Героят на неговата поема „Монолог на Дон Кихот" е наш съвременник, у когото се е превъплътил Сервантесовият герой. Той вече по новому реагира на окръжаващата го действителност, съзира в нея нови и при това съвсем реални злини, не вярва, че злото е било само илюзия, че то е умряло:

Кой казва, че оптическа измама
са демоните, в блатото погребани?
О слепота на глупавородени.
Вий съществувате, зловещи демони,
вий вещици с усмивки разкривени.
Навсякъде сте вий — небесни просяци.
Вий зрими сте — от мене по-реални.

Нещо повече. Поетът говори за разрастване на злото, за новите му конкретни форми — това са рицарите от „турнира в Хирошима", които си служат с „много по-модерни" средства.

Новият Дон Кихот е готов да встъпи в борба с тях не само за да защити „странната слава" на своя предходник, а защото неговото призвание е борбата и въпреки присмеха и страданието той е убеден, че именно в това е и истинското му битие:

Животът ми е моето призвание.
(Ах, колко ми е трудно да живея).
Наистина след толкова страдания,
за да живея — трябва да се смея...
И аз се смея — и живей Испания.
Испания се смей — и аз живея.

Превъплътил се в образа на испанския рицар, героят на поемата като него пренася страданията си в името на правдата и справедливостта и чувствува, че в душата му отново разцъфват „на смелостта танцуващите атоми". И той точи своите оръжия, за да защити човечеството от надвисналата гибел, за да му открие страшната истина на неговото сегашно битие. Той с гордост, но и с тревога заявява:

Човечество, танцувай боса-нова.
И радвай се, на свойто пълнолуние,
но отдели ми няколко минути...
Гласът ми ще се скъса от безумие —
най-страшната заплаха е върху ти.

И не отблъсквай моето усърдие,
защото ти — спомни си — ме повика.

Наред с този план, който изразява авторовата идея за съществуващото реално, а не въображаемо, конкретно, а не абстрактно зло, в произведението има и друг план. Негова водеща нишка е мисълта, че става все по-трудно да се живее в света, пълен с несправедливости и страдания, че за да живее човек, трябва да се смее (тук се перифразира сякаш афоризмът на Бомарше), че смехът е единственото средство срещу световното зло. Христо Фотев сякаш е искал в края на своето стихотворение да подчертае още веднъж този мотив:

Аз само зная със какви усилия
живея — и се смея, смея, смея. . .

Във финала на поемата на Дон Кихот е противопоставен неговият антипод, другият, очевидно по-разпространен човешки тип — практикът, трезвият човек, който не вижда смисъл в непрестанната борба, не съзира зад „вятърните мелници" реалното зло или ако го съзира, не вярва в неговото изтребление. За разлика от Дон Кихот той, вместо да надмогне световната скръб, вместо да търси с будни очи враговете на човечеството и да вземе на своя гръб отговорността на техните престъпления („турнира в Хирошима"), не може да стори друго освен да плаче — уморен, разочарован, изтощен от безсмислените според него странствувания и мечти. Тук поетът дори е нарушил ритмовата и римовата структура на своята творба, поднасяйки ни думите на Санчо в проза. И как иначе — санчовците говорят винаги в проза:

— Защо плачеш, Санчо?
— Как да не плача, господарю. Насреща ни е
хиляда и първата мелница.

„Монолог на Дон Кихот" на Христо Фотев е идейно и композиционно сложна творба. Чрез образа на ламанчския рицар поетът се е опитал да даде отговор на големия въпрос за смисъла на живота, за мястото на човека в света, за неговото призвание и дълг. Много съдържателна е мисълта за конкретността на злото, за неговата актуалност в наши дни, за новите му и помноголики превъплъщения, за необходимостта от още по-силна вяра, героизъм, самоотверженост. В това се е проявил гражданският патос на автора, съвременното му виждане на човек и творец — категоричното утвърждаване в нови условия на донкихотското начало пред санчопансовското.[120]

В стихотворението на Стефан Цанев „Дон Кихот 1963" испанският рицар се третира като герой, който смело върви срещу рискове и опасности, който прекрачва границата на възможното, на установеното от „практическия разум" — в порив към подвига, към възвишеното, трагичното. Ето как е нарисуван той:

---

[120] Хр. Фотев. Сантиментални посвещения. С., 1967, с. 10—14. Показателно е, че образите на Дон Кихот и Санчо се срещат и в други творби на поета. Вж. Хр. Фотев. Пристанище. Варна, 1969, с. 12, 80.

Дон Кихот
слиза
по огромно
каменно
полуотвесно
стълбище
Росинант покорно наднича в пропастта.
А Санчо Панса гледа между ушите на магарето си
и закръглената му като дуло уста
мълчи огрушително:

— Дон Кихоте, спри!
Ти стигна до последното стъпало . . .
Но Дон Кихот не спира.
Той гледа мечтателно напред,
слизайки
надолу
решително![121]

Това е позицията на героя — да върви неуморно, загледан „мечтателно напред", без да спира нито за миг, без да слуша ничии съвети. Неговата същност е в това непрестанно движение към идеала, към духовните хоризонти на мечтата. Той продължава своя път дори когато всички са против него, дори когато най-верният му спътник Санчо „обръща назад магарето си". Неговата основна черта е решителност, вяра в избрания път, във величието на човешката активност.

Това внушава поетът, за да противопостави Дон Кихот на обикновените хора. Всички ние сме тръгвали по̀ пътищата на мечтите, всички сме споделяли неговите странствувания, но всички ли достигат границата, „последното стъпало" и поемат върху себе си съдбата и великия трагизъм на Дон Кихот? Ще бъдем ли герои, ще презрем ли опасностите и несгодите в името на нещо вън от нас? Каква съдба ни готви животът — тази на Дон Кихот или на оръженосеца? Безличен ли ще мине животът ни или ще стане подвиг? Това са въпросите, които тревожат съзнанието на поета, застанал пред видението на устремения напред герой:

Колко Дон Кихотовци са слезли по това̀ стълбище?
и всеки от нас е обръщал назад магарето си — поне веднъж.
И всеки от нас е мълчал в ъгъла —
поне веднъж.
Но всеки от нас ще бъде ли Дон Кихот —
поне веднъж?

И няма да спре?
И ще слиза надолу решително,
гледайки мечтателно напред?

Какво решение дава поетът на поставената дилема? Според него „последното стъпало" остава един Рубикон, който не можем да преминем, една духовна граница, която не можем да преодолеем. И за нас ще си остане все така

[121] Ст. Цанев. Хроники. С., 1965, с. 20—21.

далечна и исполинска фигурата на рицаря — един образ отвъд бариерата на света, който познаваме, отвъд предела на нещата, които можем. Съдбата на трагичния герой не е наша съдба — ние сме само зрители (ненапразно Станислав Йежи Лец казва: „Който е преживял трагедия, не е бил неин герой"). И така ние се прощаваме с героя, оставяме го на собствената му съдба. Единственото, което можем, е да го посъветваме:

— Сбогом, Дон Кихоте!
И внимавай с вятърните мелници. . .

В този завършек има известна доза ирония, но има и тревога за нравствения облик на хората, сред които донкихотовците са все още печално малко.

Стихотворението „Дон Кихот 1963" е съдържателно и дълбоко гражданско произведение. Макар да страда от известен схематизъм, в него образът на Дон Кихот е издигнат до образец на морален и граждански героизъм. На Сервантесовия герой е отредено мястото на една асоциация, която атакува нашата съвест — поетът е постигнал един съвременно звучащ символ, един образ с голяма обобщителна сила.

В своята поема „Жжте есен" Ст. Цанев отново въвежда Дон Кихот с още цяла плеяда световни образи, които подчинява на единен философски замисъл. Поетът иска да проникне в сложния въпрос за съотношението между минало и настояще, за приемствеността между класическа култура и съвременна, да отговори на въпроса, дали бъдещето обещава повече, отколкото ни е дало миналото, и т. н. Той вярва в настъпателния ход на историята, в това, че тя е едно непрекъснато ставане, една безконечна еволюция, в която ние не само „предъвкваме своето минало и го преглъщаме с надеждата, че лошото ще умре, а хубавото ще поникне отново. . . ", но се стремим и към съзидание, към творчество. В тази диалектика новото ще се бори със старото, ще го преодолее. Всичко създадено, подобно на есен, ни радва и храни със своите плодове, но ние пак ще се стремим към пролетта, към бъдещето. И затова —

Напред, колумбовци, магелани и прочие —
към нови брегове,
към нови приятели,
към нови преживявания,
към нови истини!
Откривайте, по-скоро откривайте, откривайте!
И нека умират хамлети, дон кихоти, фаустовци и прочие. . .
И нека бъдат смешни като на сцена.
И нека идва на края, нека винаги на края да идва
онзи тъп Фортинбрас
и нека казва величествено като оръдие:
— Изнесете труповете![122]

Това е остър вик на неудовлетвореност от постигнатото, дързък манифест за преоценка на ценностите, желание да се утвърди новото, бъдещето на всяка

[122] Ст. Цанев. Перигеи или най-голямото приближаване до земята. Стихове. С., 1967, с. 86.

цена. Но то не говори за нихилистично отношение към предишната култура, а съдържа в себе си една философия, която вече е скъсала с теорията за „вечното възвръщане“, иска да схване света като една безкрайност и в ширина, и в глъбина. Новото време ще има нови образи, нова „митология“. Заедно с променящото се съдържание ще открием и променени форми, нови формули за осмисляне на света, нови метафори и образи за неговото обобщаване. Ето крайния извод-призив на поета:

Хайде с мене — към нов,
към ново,
към нова,
към нови,
нови хамлети, нови офелии и жулиети, нови фаустовци и нови
дон кихоти, нови колумбовци и магелани, нови —
стреляйте по пътните знаци,
забраняващи движението на чувствата и истините — стреляйте!
Юнга Айнщайн Алберт,
разсечи въжето на хоризонта
с кривата сабя
на светлината!
Към нов,
към ново,
към нова,
към нови — напред и винаги!
Само понякога спирайте,
обръщайте се назад,
оглеждайте се,
ослушвайте се:
миналото е полезно като хляб.

В поемата „Яжте есен“ образът на Дон Кихот присъствува заедно с други герои, отразяващи различни черти от човешкия дух, различни аспекти на човека на Новото време. Поетът обаче не изпада в противоречие с идеята си от „Дон Кихот 1963“. Както и в предишното си стихотворение, той изразява копнежа на съвременника по величавото, героичното, изключителното у Дон Кихот, желанието му „поне веднъж“ да бъде като него. Така и тук той вярва, че бъдещето някой ден ще ни срещне с един нов Дон Кихот, но този път той ще бъде наше завоевание, нещо, до което сме достигнали по собствен път. В това е общият патос и на двете произведения. Още повече, че в десетата част на поемата, която е сякаш лирично отстъпление, срещаме отново мотива за героизма, жаждата за подвиг, стремежа към изключителното:

Излъжи:
измисли ми някаква хубава смърт
(ако животът ми бъде безличен),
за да не се унижаваш,
когато мислиш или когато разказваш за мен.
Кажи: той беше войник, сержант, струва ми се, и загина в
някаква война, не помня каква, кога и къде . . .

Или: влюби се в някаква жена (впоследствие тя го закла)
страшно се влюби!
Или кажи най-естественото: загина при самолетна катастрофа . . .
Излъжи:
измисли ми някаква хубава смърт —
ако животът ми бъде безличен.

Стефан Цанев избира у Дон Кихот неговия героизъм — тази черта за него е най-представителна. Той съзнателно „очиства“ образа както от неговата комична, така и от трагичната му естетическа определеност. За него Дон Кихот е едно голямо обобщение, което се асоциира с неговата идея за изключителност на гражданското действие и за творческото дръзновение като същност на съвременната епоха.

Образът на Дон Кихот като символ на герой, като пример за гражданско поведение трайно и дълбоко владее съзнанието на Любомир Левчев. В своята „Интелигентска поема“[123] той поставя проблема за личността и колектива, за определителите на новия човек, за душевността на новия интелигент. Нашето време, донесло разкрепостяване във всички области на живота, поетът сравнява със светлината на слънца, които като „огромни чукове. . . изковават“ сърцето на новия човек, прогонват от глъбините на душата му остатъците от индивидуалистични чувства. Героят-интелигент мъчително търси пътя към „великото единство“ с колектива, което да слива в едно частно и общо, в което да се преодолеят изкушенията на честолюбие и слава, на любов и страх за личното битие.

Но преодоляването на тези остатъци, на тези „сенки“ в душевния спектър на новия човек е свързано с терзания, с мъчителни търсения — въпреки озарението на високите идеи за сливане във „великото единство“, в братството на колективността:

Слънца,
все най-велики
озаряват
човешките ми страсти
нощ и ден.
Слънца минават
и си заминават.
А сенките остават все за мен.
Слънца естествени
и електрически,
и поетически,
и политически . . .

Той дори се изправя пред някакъв драматизъм. Как ще победи опиянението от възторга, примамливостта на славата, чара на „малкото единство“ — любовта, кошмара от страха, личното раздвоение? Когато погледне на себе си, поетът вижда, че те омрачават неговия облик, правят го да прилича на въглен:

[123] Л. Левчев. Но преди да остарея. С., 1964, с. 31—46.

Когато гледам своите сенки,
като че ли се виждам изгорял.

Търсейки път към „великото единство“, героят минава през различни перипетии. Може би за пример ще му послужи Дон Кихот, който е против разделящото хората „мое“ и „твое“, против превръщането на свободно родения в роб, против всяко живеене за себе си, отделяне от другите, против всяко колебание в мисли и дела. И затова той моли да му нарисуват този образ:

Художници,
вземете ме за въглен
и нарисувайте картина:
„Дон Кихот от Ламанча
зове
на бой последен.“

Но поетът не спира при това. Той иска сам, по свой начин да тръгне по пътя към „великото единство“ Този път е любовта. Но не любовта-компенсация, чувството за утешение, а тази, която дава повече, отколкото получава, любовта на този, който обича „повече от всички“.

Накрая поетът идва до идеята за труда, в пламъците на който се стопяват сенките на разделението. Твърде отвлечен и в известен смисъл чужд е примерът на Дон Кихот, твърде далечен и заобиколен е пътят към „великото единство“ и чрез всенадвишаващата любов. Трудът е, който свързва човека с другите, той споява личността с колектива, стопява в човешкото сърце утайката на честолюбието, славата, личната страст, страха, душевната раздвоеност, превръща човека в част от цялото, прави цялото органично притежание на човека. Ето думите на работника, който гледа света от височината на строителните скели:

Той ми каза:
„Сенките не смеят
да се катерят много нависоко.
И изобщо,
докато работя,
аз не мисля за такива глупости.
Виж,
по разни заседания,
гдето чудя се какво да правя,
гледал съм си сенките и аз.“

В утвърждаването на труда, на делото, което извежда човешката душа към „великото единство“, поетът включва и образа на Дон Кихот, прави от него етап в това утвърждение, предвестник на идеи, на които друга историческа епоха ще даде плът.

В друго произведение на Левчев героят на Сервантес участвува в не помалко интересен и оригинален аспект. Това е „Рецитал“ — програмна творба на едноименна стихосбирка. В нея Дон Кихот (този път заедно с верния си оръженосец) става носител на авторовата идея за характера и предназначението на поезията, за отношението между поет и поезия, между творец и

публика и пр. Още в първите стихове Левчев ни въвежда в своя замисъл чрез интересно и съдържателно сравнение:

Рецитали,
рецитали! . . .
От студентските клубчета,
до триумфалните зали,
срещу мелници,
и срещу призраци,
в страшни делници
и то без ризница . . .
поетът следва своята поезия цял живот,
както Санчо следва своя Дон Кихот![124]

Това отправно олицетворение разкрива смисъла на художествените образи: поетът — Санчо Панса, поезията — Дон Кихот. Поезията е синтез на всичко възвишено, прекрасно, плод на най-светли чувства и мисли, а този, който я твори, ѝ се подчинява, гори заедно с нея, следва я по трудните пътища на съдбата. Той е един своеобразен „мъченик", който трябва да догонва високите ѝ стремления, непрестанно да се старае да се изравни с нея. Това обаче рядко му се удава, също както на късокракия и зает с делата от практическата сфера оръженосец трудно се удава да настигне устремната стъпка и безумните пориви на своя господар.

Поетът е осъден и да споделя невниманието, равнодушието и неразбирането от страна на тези, които слушат неговата поезия. Разочарованието, с което я посрещат, става и негово разочарование. Стихотворението представя сякаш епизод от странствуванията на поета, който, надянал маската на Дон Кихот, произнася пред своите заети с трудовото ежедневие слушатели от далечно работническо селище дръзки, възвишени стихове:

Но шепата монтажници
дошли да ни слушат,
не са възхитени —
излизат да пушат.
В очите им свети недоумение чисто:
— За какво ни агитират тези артисти? . . .

Поетът се чувствува уязвен в най-съкровеното си. Той изповядва с болка:

Поетите могат всичко да преживеят —
да бъдат гладни
и все пак да пеят,
да бъдат безработни,
изключени студенти . . .
Но, господа,
може ли без аплодисменти!"

Разбира се, не суетата на поета поражда това възмущение, макар че не трябва да се подценява мъдрата максима „Laus alit artes". Следващите строфи

[124] Л. Левчев. Рецитал. С., 1968, с. 6—12.

говорят за страстния копнеж на всеки творец неговото изкуство да достигне до народа, да бъде разбрано от всеки, да внесе своя дял в общото щастие, в борбата за хуманизъм и прогрес. Останал сам, поетът изповядва високите помисли, които движат неговото творчество. В един „абсурден амфитеатър", където вместо хора „три милиарда звезди седяха по пейките и гледаха в мене", той изнася най-хубавия си, най-искрен, най-истински рецитал:

И аз започнах да декламирам
с неподозиран глас,
и ехтеше безкористно в мрака
най-искрената ми страст.
Мисля, че разказвах на звездите
за това, как човекът изгрява.
И колко му е трудно цял живот да свети.
И то със своя светлина.
Да се изпепелява
над нови основи
или над честни куплети. . .

Тук по много тънък начин е загатнато и друго. Поезията е нещо, което хората не веднага могат да разберат, тя не е само отражение на конкретните задачи и проблеми на човешкото битие. Тя е полет към далечното, към бъдещето — тя чертае човека такъв, какъвто той трябва да бъде, осветена е от лъчите на идеала. Нейни слушатели в даден момент могат да бъдат само. . . звездите, защото тя самата е приближаване до звездите, до висшите сфери на човешкото познание. (Нека припомним едно изказване на Айнщайн: „Три неща ми дават представа за вечност: звездите, „Дон Кихот" и „Престъпление и наказание".) В този смисъл поетът се явява един Дон Кихот, чиито мечти и високи духовни полети невинаги се възприемат по съответен начин от съвременниците. От друга страна, самата поезия винаги надхвърля конкретната действителност, преодолява я в своя благороден стремеж към съвършенство. Към това клони и крайният извод на стихотворението на Левчев.

За големия интерес на нашите творци към образа на Дон Кихот говори и фактът, че поети от най-младото поколение търсят в него отговор на нравствените и гражданските въпроси на нашето време. В своите първи поетични книги Иван Теофилов и Йордан Янков са посветили стихотворения на испанския идалго. За Иван Теофилов испанският рицар е преди всичко мечтател „в доброто винаги заклет", воин и мъдрец, който идва отново при нас през тъмата на вековете, неизгубил нищо от своето обаяние. Ето как е предал поетът своето лирично обръщение към вечно живия герой:

Къде си тръгнал, Дон Кихот?
Останал само тънка шриха.
О, шриха на един живот,
що вековете не сломиха.
. . . . . .
Приятелю, върви на път!
На тоя свят живеят хора.
Ако ръце за зло те спрат —
сърцата път ще ти отворят . . . [125]

[125] Ив. Теофилов. Небето и всички звезди. С., 1963, с. 48.

Сякаш по-развижен и визуално пластичен е Дон Кихот у Йордан Янков. Поетът акцентува преди всичко върху мотива за осмиването на рицаря. Тръгнал по „гладкия асфалт на този век", той изглежда дори по-неуместен, неговото присъствие ни се струва още по-голям анахронизъм — като „чучело окаяно" сред модерно облечените хора. Но примерът на Дон Кихот си остава образец за поведение в живота:

О, нека, нека да си правят смях.
Но моят шлем и старата ми ризница
ми служат пак.
Разбиват се о тях
нападките на хиляди капризници. . .
От вас благоволение не ща!
Но пак ще ви смущавам със живота си —
поне да ви напомням,
че света
е страшно обеднял на донкихотовци.[126]

Тук Дон Кихот е повече дързък и предизвикателен, отколкото сериозен. Характерното е, че е подчертано презрението към еснафщината, вечният бунт срещу пошлостта и конформизма.

Още по-категоричен е Георги Константинов, който иска да внуши, че въпреки преклонната си възраст героят на Сервантес не остарява. Той сякаш не се влияе от променящия се живот, не е в състояние да го засегне и техническият век. Макар че „зелени са юздите и мечът е ръждив" и дори когато върху древната му броня завали „радиоактивен прах", Дон Кихот няма да слезе от коня си, ще остане докрай на своя пост.[127]

В стихотворението на Слав Хр. Караславов „Аз вървя през болка, през радост и песни" се срещаме с познатия вече лирически герой на Караславов, с типичното за него раздвоение между тихата носталгия на селото и бурния ръст на модерния живот. При това поетът се опитва да изрази този драматизъм чрез образа на Дон Кихот:

И на герба ми няма перо или лилия бледна,
мойте доспехи не са железни.
От книжния ми щит един Дон Кихот гледа
към селски мелници и космични бездни.[128]

За ролята и значението, което придава на Дон Кихот поетът Христо Радевски, говори преди всичко фактът, че той го включва — наред с Прометей, Едип, Хамлет и Чацки — в цикъл, озаглавен „Предтечи". Радевски се стреми, макар и в рамките на една неголяма лирическа творба, да се докосне до най-главното в образа и облика на Сервантесовия герой — борбата му срещу злото „с двете голите ръце почти", презрението му спрямо онези, които гонят

---

[126] Й. Янков. Обятия. Варна, 1966, с. 15—16.

[127] Г. Константинов. Дон Кихот. — Септември, 1974, кн. I, с. 101—102. Към творбите, предимно илюстриращи някои от атрибутите на Сервантесовия герой, но почти не интерпретиращи неговия образ, трябва да отнесем стихотворението на О. Орлинов „Дон Кихот". — Стихотворения. С., 1971, с. 105—106.

[128] Слав Хр. Караславов. И никога да не си отивам. С., 1970, с. 57.

„дребните си цели“ и които го считат за „фантазьор“ и „смешник“, и т. н. В последна сметка поетът утвърждава, че само подобните на Дон Кихот могат да променят живота, да разширят хоризонтите на човешката мисъл. А на „дребните душици — без мечти“, той заявява:

Смеете се и ви става жалко
за безумния авантюрист. . .
Ала все пак бедният хидалго
ви тревожи с порива си чист.[129]

Стихотворението на Хр. Радевски, посветено на един от най-възвишените образи в световната литература, се асоциира с цялото творчество на поета, което диша борчески хуманистичен и граждански патос.

## Вместо заключение

Близо един век Сервантес присъствува в нашата литература, представен чрез своя шедьовър — романа „Дон Кихот де Ла Манча“. Той е измежду първите западноевропейски писатели, с които българската публика влиза в контакт, а „Дон Кихот“ е първото голямо произведение на световната литература, което се появява на български малко след Освобождението. То е преведено още по времето, когато у нас липсват каквито и да е специалисти по испански език и литература. Това е причина не само първият превод на романа (1882), но и следващите издания чак до 1947 г. да бъдат осъществени с помощта на руски и френски преводи.[130] Огромният интерес на публиката води до многократното му преиздаване, макар и в непълен, адаптиран, несъвършен от филологическа и стилова гледна точка вид.

Преводите на „Дон Кихот“ до 1947 г. играят ролята на повече или помалко елементарен посредник при запознаване на българския читател с бележитата творба. Едва преводът на Петър и Тодор Нейкови (1947—1949) показва стремеж към езиково прецизно и художествено нюансирано пресъздаване на романа. А преводът на Тодор Нейков (1970) вече отговаря на изискванията, които съвременната преводаческа култура поставя пред подобно начинание. Това е издание, което е предназначено не само за широката публика, но с успех може да бъде използувано и от специалисти.

Възприемането и усвояването на „Дон Кихот“ от нашата литературна и публицистична мисъл, общо взето, изпреварва посредничеството на превода. Още през 70-те години на миналия век видни писатели и общественици, като П. Р. Славейков, Л. Каравелов, Хр. Ботев, вече познават името на Сервантес, запознати са с героя на „Дон Кихот“, цитират го в подходящ контекст, използуват го като публицистичен символ. Така още преди масовият читател да влезе в досег с творби на западноевропейската литература, в съзнанието на

---

[129] Хр. Радевски. Избр. стихотворение. Лирика. С., 1973, с. 242—243.

[130] Интересно е, че и в Русия първият превод на „Дон Кихот“ е от френски (1769), каквито са и останалите повече от 20 издания на романа до 1838 г., когато се появява първият превод от езика на оригинала. Несъмнено една от причините за това е, че по онова време френският език изобщо е играл ролята на посредник при възприемането на много културни явления в Европа.

изтъкнати наши дейци вече живеят образите и понятията на голямата литература. Това е лесно обяснимо на фона на „ускореното развитие“ на нашата култура, която е принудена — поради османското владичество — да измине за по-малко от един век духовния път, който други страни изминават за хилядолетие.[131]

След Освобождението се появяват и по-детайлни интерпретации на „Дон Кихот“ със средствата на литературно-критическата мисъл. В огромното си мнозинство това са статии, които привеждат познати мнения, разясняват, информират. С изключение на опита на Д. Благоев за марксическо тълкуване на творбата и може би на статията на проф. Бицили, която също се отличава с историзъм, през един дълъг период от време е трудно да открием оригинални концепции за произведението. Още повече, че по същество до Девети септември в цялата българска литература за Сервантес най-разпространено се оказва мнението на романтиците за „Дон Кихот“. Едва след тази дата и в последно време е налице разширяване и задълбочаване на свързаните със Сервантес и неговия роман проблеми в нашата литературна мисъл (Ефр. Каранфилов). Господствуващ става социално-историческият подход. Опитите за философско-етично и естетическо третиране (Исак Паси) несъмнено бележат насоките и завоеванията на българското сервантесоведение.

Както би могло и да се очаква, най-плодотворна се оказва рецепцията на Сервантес в областта на художественото творчество. Тук в по-голяма степен трябва да търсим оригинални интерпретации на темите и мотивите, свързани с Дон Кихот и донкихотството, допирни точки между испанската и българската литература, при които е налице идеен и художествен принос на български автори. Главната характеристика на многобройните и разнообразни превъплъщения на Дон Кихот на българска почва е по линията на гражданския патос на героя, на борческия устрем на човешката личност — насочен срещу всеки застой, реакция, конформизъм. Причината за такова дълбоко осмисляне на бунтовната природа на Дон Кихот се крие в самата българска действителност, в онези задачи, които общественото развитие поставя пред един или друг поет.

Константин Величков и Асен Разцветников пресъздават образа на Дон Кихот в автобиографичен план. Единият на фона на пренебрегналата възрожденските идеали буржоазна България от края на миналия век, другият — пред лицето на жестоко потушеното Септемврийско въстание от 1923 г. И двамата рисуват донкихотството като тежък кръст, но го утвърждават в най-висока степен. Николай Райнов в съответствие с общите си идейни и естетически позиции въплъщава у Дон Кихот идеалите на общочовешкото, на абстрактния хуманизъм. Той издига образа до космически символ на светлите сили на човечеството, на вечния порив към свобода и нравствено съвършенство.

Поетите след Девети септември изграждат богата гама от идейни и стилови ракурси в отношението към Дон Кихот. Някои творби клонят повече към илюстрации на общи представи за ламанчския рицар или вариации на тема Дон Кихот. Всички автори обаче виждат в него велик предтеча, събрат по идеи, съюзник в борбата за по-справедлив свят. Образът на Дон Кихот в съвременната ни поезия участвува в една от кардиналните задачи на епо-

[131] Вж. Г. Д. Гачев. Ускоренное развитие литературы (На материале болгарской литературы первой половины XIX в.). М., 1964.

хата — търсенето на положителен герой, на образец за гражданско поведение. Една от най-дълбоките творби през този период е поемата на Христо Фотев, в която авторът е успял да осмисли Дон Кихот на фона на тревожни проблеми на съвременността — заплахата от ядрена война. На най-модерната цивилизация с най-модерните средства за масово унищожение поетът противопоставя не някой друг, а въоръжения единствено с мечти и любов към хората рицар на Ренесанса.

Създадените от майсторите на художественото слово български превъплъщения на Дон Кихот съчетават чертите на национална художествена специфика с универсалност на литературното мислене и приобщават нашата литература към световния литературен процес.

Българска академия на науките · Институт за литература
Проблеми на сравнителното литературознание
*София · 1978*

# В търсене на национален стил Българското изкуство на границата между две епохи

*Димитър Аврамов*

Заглавието на тази студия е твърде относително, тъй като периодът и проблемите, които тя разглежда, са много сложни и противоречиви. В определен смисъл този период би могъл да се назове „преходен", защото в изкуството той се характеризира с драматична смяна в естетиката, пластичните концепции и изразните средства на нашия художник: от едно по същество народническо, етнографско по дух, илюстративно като смислово-композиционно решение и натуралистично в изграждането си изкуство той се опита да премине — къде по-смело, къде по-боязливо — към търсенето на нови форми, съзвучни на някои открития на европейския артистичен авангард, а може би по-точно — на известни новаторски схващания за спецификата на художественото творчество, за неговите задачи и цели, за съотношението на съдържанието и формата и т. н., схващания, радикално различни от застъпваните по-рано. Един от парадоксите на този процес е, че тъкмо в недрата на въпросния модерен естетически възглед — като реакция на неговия краен универсализъм и космополитизъм — се зароди стремежът да се създаде *национален художествен стил*, съчетал в себе си най-доброто от нашите вековни пластични традиции и от жизнеспособните завоевания на съвременното европейско изкуство.

Оня, който би желал да получи по-широк поглед върху отправната точка и философските перипетии на тоя процес, липсващи в настоящото изложение — сиреч върху естетиката и изкуството на първата следосвобожденска генерация художници, на която бе исторически съдено да си отиде, отстъпвайки терен на една нова, модерна концепция за национален стил — би могъл да се обърне към две мои по-раншни студии: „Националното в живописта на Мърквичка и Митов" и „За движението Родно изкуство в българската живопис", публикувани в сп. „Проблеми на изкуството" (1969, кн. 4 и 1971, кн. 4). За разлика от тях, където анализите се движат почти изключително в рамките на живописта, тук прибягвам до чести, някъде твърде обстойни позовавания на ма-

териал, извлечен от литературата (главно поезията), и то не поради самоцелен интерес към толкова занемарената у нас област на компаративистиката, а защото съм убеден, че проявите на духовната култура са органично свързани и няма нищо по-поучително за изследователя от това да бъдат разглеждани комплексно.

## Революцията на модерното изкуство и проблемът за декоративната изразителност на художествената форма

Докато в нашата живопис продължават усилията за намирането на национален стил върху битописателна плоскост, макар и вече сложно преплетени с търсенията на една нова генерация художници (встъпили в художествения ни живот около 1900—1905 г.) — майстори на индивидуалния портрет в духа на немските неокласици или пейзажисти, повече или по-малко повлияни от импресионизма — по това време в европейското изкуство стават радикални изменения. Реализмът, появил се като художествена насока, непримирима срещу рутината и фалша, сега е ожесточено атакуван от все по-многобройните течения на авангардизма. Обвиняват го, че изобразявал изключително грубата непосредствена, веществена реалност, без интерес към духовните феномени, че въздигал в култ грозното, че подчинявал изкуството на външни, нямащи нищо общо с неговата деликатна същност цели, че го превръщал в бездушна, механична, нетворческа дейност, произвеждаща точни копия на банални факти и следователно по същество идентична с фотографската продукция. Същите обвинения се отправят и против импресионизма, чиято амбиция бе да доведе докрай стремежа да бъде предадено точно впечатлението (импресията) от външните неща.

Отричащи „материалната", непосредствено-сетивна природа на реализма, натурализма и импресионизма, модерните художници се опитват да изразят и въплътят в своите творби принципи от по-висш духовен разред: Сезан и Сьора — трайното в действителността (чрез обобщаване на формите, стабилизиране на композицията, чрез строго интелектуално обработване на сетивните данни и пр.), Ван Гог — бурната, интензивна емоция, Гоген и набистите — подсъзнателната идея-символ за нещата, фовистите — основния „тон" на емоционалното впечатление от един обект, експресионистите — вътрешната, духовна същност на света, кубистите — неизменния идеопластичен образ на предметите (в духа на един не съвсем ясно съзнаван неоплатонизъм), Кандински — „духовното в изкуството" (както назова своята първа теоретическа защита на абстракционизма), неопластицистите — космическия закон на универсалната хармония и т. н.

Изобщо модерното европейско изкуство в начало на XX в. придобива ярко изразена антиреалистична и антинатуралистична насоченост. Не му е мястото тук да анализираме подробно причините на този радикален прелом, но все пак би трябвало да се каже, че той е обусловен от един крайно сложен комплекс от социално-политически, културно-исторически, философско-теоретически, научно-гносеологически, естетико-художествени и пр. фактори, над които или по-точно в основата на които стои една непозната в културната

история на човечеството криза в отношението на човека към действителността, обусловена от новото капиталистическо развитие.[1]

При това модерните художници не просто отричат реализма и натурализма. Те се обявяват против художествените принципи на европейското изкуство от Ренесанса насам. В резултат на това и на съзнателното отхвърляне на природонаподобителното изображение се отхвърлят и всички средства, завоювани в течение на столетия, чрез които това изображение бе станало възможно. Така в един период от близо две десетилетия (1890—1910) модерната живопис постепенно ликвидира линейната и въздушната перспектива, локалния тон на предметите, пластичната моделировка на обемите посредством контраста на светлосянката; анатомичната точност на формите също загуби значението си на задължителна естетическа норма; тя бе заменена от свободата да се прибягва до всевъзможни при всеки конкретен случай субективно-мотивирани деформации в името на по-голяма експресивност. С други думи, желанието да се изрази, предаде или внуши някакъв вътрешен, духовен принцип съобразно с промененото естетическо съзнание на модерния художник можеше да се реализира само за сметка на вярното предаване на материалната видимост.

Паралелно с последователното отхвърляне на природата и класическите принципи на природонаподобителното изображение в модерното изкуство се извършваше и една *преоценка на категориите съдържание и форма*. Съдържанието отстъпи на формата своето първостепенно значение, което имаше в традиционното изкуство. Под предлог, че се изхвърлят анекдотизмът, фалшивото морализаторство, грубата тенденциозност, литературата, т. с. че се прави „чиста" живопис, от платното бяха отстранени не само темата, сюжетът, но и природата като обект на възсъздаване. След един период на дръзки експерименти с формата, през който тя бе напълно абсорбирала вниманието на художника, последният стигна дотам да създава чисто абстрактни съчетания на цветове, линии и форми. Неговата творческа грижа бе насочена вече не толкова към това да задоволи интелекта и да развълнува чувството чрез силата на една повече или по-малко популярна сред широките обществени слоеве идея, въплътена в понятните форми на натурната видимост, колкото да създаде едно живописно произведение, чиято красота се дължи единствено на майсторството в композирането на цветните петна, на изразителността на линиите, на своеобразната привлекателност на фактурата, на „музиката на картината", както някога Дьолакроа се бе изразил. С други думи, докато при реализма и натурализма пластичните средства бяха подчинени на задачата да се предаде действителността, тук, обратно, действителността, природата е подчинена на играта на живописната материя. Средството става цел. То се еманципира от своята служебна роля и получава автономно значение.

Този засилен интерес към формата заедно с пренебрежението към материалната видимост и обективното съдържание на творбата означаваше *подчертаване на нейните декоративни качества*. Чистата, интензивна, немодулирана багра, без вальори, без нюанси, без светлосянка, положена на повече или по-малко широки плоскости и подчертана от изразителна, виеща се „калиграфска"

[1] За подробности вж. Д. Аврамов. Естетика на модерното изкуство. С., 1969.

линия, четливият силует на формите, опростени, освободени от ненужно дескриптивната функция на детайла и проектирани на един повече или по-малко плосък фон, неподчинен на геометрическата и въздушната перспектива, стават особености, характерни за преобладаващото мнозинство модерни художници. Тези особености определят декоративния облик на модерната живопис. За него говорят и творци, и теоретици. Във *Франция* на прехода от XIX към XX в. *Гоген* обявява за най-главно свойство на картината да бъде „сюжетен декор", сиреч такова съчетание на цветове, линии и форми, което без оглед на сюжета произвежда трайни душевни състояния; художникът и теоретикът на символизма *Морис Дени* определя „декоративността" като основен принцип на всяко голямо изкуство: на примитивите, древния Египет, класическа Гърция, Средновековието.

В *Англия* прерафаелитите усърдно пропагандират и използуват декоративния стил; под негово влияние в литературата *Оскар Уайлд* дори се опитва да пише съчинения, стихотворения и романи, които в общата си композиция и цялостно внушение да наподобяват „декоративни пана", „персийски килими", „златни брокати", да наподобяват някакви странни приказни украшения, създадени от ювелир или майстор на екзотични тъкани. Той дори създава теория (съвсем нелишена от основание), според която в началото на общата история на изкуството стои не природонаподобителният фигуративен образ, а декоративната абстракция, което за него означава, че тя трябва да стои и в нейния край като най-висш етап.

В *Русия* вълната на декоративизма увлича един такъв художник като Врубел и в голяма степен определя стиловия облик на движението „*Мир искусства*", към което принадлежат такива блестящи декоратори като Бенуа, Сомов, Бакст, Рьорих, Билибин, Лансере и др.

В *Австрия* владее изтънченият, декоративен стил на т. нар. „Виенски сецесион", имащ своите географски съответствия в лондонския Modern style, парижкото Art nouveau, мюнхенския Jugendstil, с техния остър вкус към орнамента, пропит от значителна доза символизъм, еротична мистика и култ към Ориента, към древните източни култури.

Изобщо за всички тези бегло споменати насоки в художествения живот на Европа в началото на XX в. е характерно, че като подчертават декоративната страна на художественото произведение, те не само не считат, че поради това то се изпразва от вътрешно съдържание, но, напротив, поддържат, че само така то се изпълва с *истинска духовност*. Този възглед се крепи върху убеждението им, че чистите пластични средства — линия, цвят и форма — без помощта на сюжета, на елементи, заимствувани от външния свят, са способни да изразяват и внушават дълбоки душевни състояния, най-често ирационални, подсъзнателни, неопределени в техния предметен носител, но тъкмо поради това много по-интензивни от повърхностните оптически усещания, доставяни от педантично изписаните „материални" гледки на натуралистите. Декоративизъм на пластичното изграждане и една неподчинена на рационалистичните категории духовност — това стават най-важните особености на „*стила*" в изкуството; да притежава „стил", да създава „стилни" произведения се оказва истинското призвание на твореца. „Стил" — това означава „антинатурализъм", „синтез", чистота на баграта, ритъм на линиите, с една дума — *изкуство*.

## „Волята за стил“ и универсализмът на пластичния език

Както по-нататък ще видим, тези идеи упражняват силно влияние върху много наши творци, изявяващи се активно в художествения ни живот непосредствено след Първата световна война. Но преди да стигна до тях, аз бих искал още малко да задържа вниманието на читателя върху културната ситуация в Германия по това време, тъй като, струва ми се, оттук главно са били импортирани идеите, за които става дума, при това не само у нас, но и в редица европейски страни. Тук именно още преди изтичането на XIX в. се заговорва в средите на художниците и теоретиците, че „стилът“, разбиран като открито насочена против природонаподобителното изображение „воля за форма“, образува същината на всяко художествено творчество. В своето съчинение, днес станало вече класическо, „Въпроси на стила“ (Stilfragen, 1893) *Алоис Ригл* се обявява против теорията на Готфрид Земпер, наречена от него Kunstmaterialismus, според която всяко явление в историята на изкуството може да бъде най-добре обяснено чрез действието на три основни фактора: целта, материала и техниката, замествайки това обяснение с идеята за една първична, външно недетерминирана „воля за форма“, „воля за стил“ (Stilwollen). Подобен възглед се среща в толкова нашумелите тогава естетически съчинения на скулптора *Адолф Хилдебранд* (Проблемът за формата в изобразителното изкуство, 1893), на теоретика *Вилхелм Ветцолд* (Художественото произведение като организъм, 1905) или пък на *Вилхелм Воринге*р (Абстракция и вчувствуване, 1908), където младият автор поддържа възгледа, че „абсолютната воля“ се изразява най-чисто в абстрактния художествен стил, в геометрическия орнамент.

Трябва да се подчертае обаче, че от гледището на вътрешната насоченост и крайната цел този всеобщ стремеж към декоративизъм, към „стилност“ в модерната живопис се изрази в две основни своеобразни форми. Едната от тях виждаше в него средство за създаването на *универсален пластичен език,* годен да изрази душевността на съвременния човек — обитателя на големите градове, живеещ в условията на високоразвито индустриално общество, в ерата на техническите революции. Поддръжниците на този възглед твърдяха, че както съвременното индустриално производство създава обща среда, уеднаквен бит, преодолял националните различия, наследени от старите, консервативни форми на общественото развитие, така също и модерното изкуство, което иска да бъде съзвучно на своето време, трябва да заговори на стил, характерен за това време. И понеже живеем в епоха, в която господствува интензивен процес на „денатурализация“ според израза на Мондриан, на духовност, простота, чистота и икономия във всички сфери на живота, изкуството също трябва да придобие такива черти: антинатурализъм, духовна експресивност, чистота и икономия на изразните средства. А кое изкуство би могло да отговори по-добре на тези потребности от онова, в което владее „декоративизмът“ на чистите пластични средства: интензивна, чиста багра, плоско положена, без външна наподобителна моделировка и традиционна контрастна светлосянка, сюгестивна игра на линиите, освободена от функцията да пресъздава материалната действителност според законите на перспективата, с две думи — *изкуство на най-чист стил*? — Тази тенденция към „универсален“ пластичен език, издигащ се над локалните художествени традиции на една или друга национална култура, пронизва развитието на модерното изкуство в основните му прояви. Във Франция тя определя облика на едва ли не всички направления след импресионизма; в Русия тя насочва

разнообразните търсения на движението „Мир искусства"; в Италия подклажда агресивността на футуристите; в Холандия довежда до създаването на движението „Де Стийл"; в Германия и Австрия обуславя един невиждан разцвет на декоративизма (в лицето на „Jugendstil" и „виенския сецесион"), на експресионизма, на „Deutsches Werkbund", след войната органично трансформиран в „Bauhaus" с неговите призиви за универсален художествен стил, изразяващ светоусещането на модерния човек — рожба на индустриалната ера — и проникнал в неговия бит: от архитектурата, през жилищния или фабричен интериор до предметите за всекидневна консумация.

Този процес, разбира се, е намерил и теоретически израз в редица естетически съчинения, без съмнение добре познати на българи, които по това време се учат в чужбина. В един Манифест от 1900 г. *Петер Беренс* пише: „Стилът на дадено време не означава особени форми на някакво особено изкуство...; всяко изкуство съдържа само част от стила. Стилът обаче е символ на общото състояние, на цялото схващане за живота на едно време, и се изявява в универсума на всички изкуства." По същото време *Бено Рютенауер* поддържа, че „цялостният облик на живота (die ganze Lebensgestaltung) трябва да бъде най-висшият критерий за изкуството на един народ и на едно време. Тогава изкуството не ще бъде повече търсено главно в отделните произведения, а в красивата хармония на всичко сътворено. Тогава времето и неговото изкуство ще придобият отново *Стил*." През 1914 г. *Вилхелм Хаузенщайн* (в труда си „Съвременното изобразително изкуство") заявява: „Изкуството на нашето време е катастрофа на натурализма и победа на стила", а *Курт Херман* в книга под характерното заглавие „Борбата за стил" (1911) твърди, че новото изкуство е израз на една „потребност от нов закон на стила", че художникът трябва да се домогне до творчески стил (Stil der Schöpfung), освободен от гнета на натурата и проникнат от пластична чистота. „Природата и цялата духовна история показват, че трябва да съществува едно скрито понятие за стила независимо от всички странични, материални и лични моменти, независимо от обекта (външния свят, Д. А.); понятие, което в известна степен би означавало крайната цел на всички изкуства, чистата хармония."[2]

Към тази тенденция от развитието на модерната живопис през първите две десетилетия на XX в., когато думата „стил" придобива необикновена привлекателност и се употребява едва ли не във всеки теоретически труд върху изкуството, трябва да се отнесе и творчеството на модния тогава виенски художник *Густав Климт* (1862—1918), упражнил определено влияние у нас след войната и безусловно свързан с интересуващия ни проблем. Един от основните представители на сецесиона в живописта, неговото изкуство в съдържанието си се отличава с типично декадентски черти: сцени, напоени с атмосфера на болнава изтънченост, аристократична маниерност, езотерична символика, а във формата — с едно стигащо до крайност стилизиране на формите и линиите, при което композицията често пъти действува като скъпоценен гоблен или като мозайка, съставена от блестящи благородни камъни и разноцветни стъклени фрагменти. Този вкус към декоративното отива дотам, че в някои дамски портрети не само фона, но и тялото на модела с изключение на главата е дематериализирано и превърнато в орнаментална плоскост от разнообразни абстрактни фигури.

[2] C. Herrmann. Der Kampf um den Stil. Berlin, 1911, S. 29.

## Декоративизмът като форма за връщане към примитива

Наред с тази тенденция към универсален декоративен стил, опитващ се да преодолее националните различия както в съдържанието, така и във формата на художествените произведения, модерната живопис ни показва и една друга страна, една друга форма на стремежа към декоративизъм, която в известна степен би могла да се счита за реакция на първата: амбицията да се създаде едно изкуство, което, без да се отказва от описаните по-горе художествени реформи, използува тези реформи, за да се противопостави на безформения динамизъм, на нервното безстилие, на липсата на стабилност и сигурност, характерни за живота на големите индустриални градове. И ако импресионистите или футуристите например, за да предадат динамичното светоусещане на „модерния" човек, нервния ритъм на неговите усещания, си служеха с чистата (декоративна по своето звучене) багра, вибрираща в шеметен вихър от разноцветни точки, запетаи или откъслечни фрагменти на обектите, това изкуство, напротив, предпочете статичното, плоското полагане на боята на широки зони, затворени от повече или по-малко твърд, но артистично изтеглен контур.

Такова изкуство по неизбежност се насочва към примитива, към изчезналите форми на идиличния, патриархален бит, към първобитната душевност на човека от отминалите цивилизации, не просто защото вижда в тях спасение от неврастеничния темп на новото време, но и защото в изкуството на тези цивилизации намира най-чисто и непосредствено демонстриран декоративния принцип на пластично изграждане. Така още в края на миналия век *Гоген* изобрази сцени от живота на бретански селянки и на туземци от полинезийските острови, мъчейки се в пластичното изграждане да постигне и техния начин на виждане: простота, наивност, вяра в магията. Простота и наивитет лъхат от арлските селянки и селяни на Ван Гог, както и от примитивните изображения на Анри Русо. По посока на същата тенденция се движи и интересът на набистите към старинното, легендарното, мистичното, към изкуството на средновековния витраж, на Матис — към ислямското изкуство, към всички форми на народно творчество (вкл. и българското), на Пикасо и кубистите — към архаичната скулптура на африканските диваци или на туземците от предколумбова Америка.

Тази тенденция пронизва и руското дореволюционно изкуство. И тук стремежът към декоративен стил е в голяма степен свързан с едно връщане към простия народен живот и към традициите на народното творчество. В приказно-символичните образи на Врубел, проектирани най-често на мозаичен фон от полуабстрактни орнаменти, в стилизираните в духа на древноруските миниатюри илюстрации на Билибин, в изпълнените с поезията на езическата старина картини на Рьорих, в чудния живописен свят на Марк Шагал, присъздаващ руското село с наивитета на едно виждане, като че ли „непокварено" от рационалистичните влияния на съвременната цивилизация — във всичко това се отразява очевидното недоволство на художника от заобикалящата го действителност и желанието му да избяга в един друг, имагинерен свят на чиста хармония, на чиста поезия, на истинска духовност.

В Германия (и това е особено важно за нас) тази тенденция доведе до създаването на движението „Heimatkunst" („Родно изкуство"), както ще се назове и нашето аналогично движение през 20-те години. През 1913 г. *Валтер*

*Ниман* писа: „Техниката, бързината, усещането са богините на нашето време. Вихрушката на модерния меркантилизъм създава нови удоволствия, нови средства за отмора. По-рано те се казваха: духовност, изкуство; днес — нервна възбуда. Едно книжно наводнение от всекидневната и специална преса ни ограбва всяка възможност за вътрешно съсредоточаване, за концентрация и избор. Яростно ни носи течението по-нататък. Без помощ, без пристан? Ние сме накрая . . . След пътуването по света ние спряхме в тихото пристанище на родината. Чуй песен от бодри юношески гърди, призивен звън: Прелетни птици, ето помощта, ето пристана: Любов към отечеството чрез любов към родината! Назад към природата, назад към народността, назад към здравето! Без тези три неща изкуството умира.“[3]

Тези романтични призиви за връщане към националното, народностното започнаха да се издигат още в началото на века, придружени с проклятия срещу „ада на големия град“, против „студените планини от цимент и стомана“, против „асфалтовите пустини“, сред които съвременният човек, откъснат от естествената си среда, бродел неспокоен и отчужден като някакво привидение. На града, на индустриалната цивилизация, създали един обезличен неврастеник, се противопоставя селото и някогашният патриархален бит с неговото здраво, природосъобразно спокойствие, със стабилността на вековните трудови и празнични традиции. В теорията се появиха трудове, прославящи селянина като основа на нацията и националната култура. *Адолф Бартелс* назовава „селското начало“ „най-силно укрепление (Wall) против разрушителните тенденции от всякакъв вид“ и си позволи следното „пророчество“: „Съвременното движение върви сега недвусмислено против индустриалния радикализъм и уместно е да се надяваме, че още много столетия германското селячество ще образува неизчерпаемата почва на германската народностна сила.“[4] Подобни схващания изразяват и *Ото Амон* в своята книга „Значението на селското съсловие за държавата и обществото“ (1906), в която селячеството е характеризирано като естествен „Jungbrunnen“ (източник за подмладяване) на нацията. Замърсяването на този източник, т. е. подлагането му на зловредните влияния на градската култура, довело до неизбежна „народностна дегенерация“ („Völkische Degeneration“). От своя страна културполитикът *Юлиус Лангбен* говореше за някаква мистична кръвна общност върху основата на селския характер и селския бит, а определени кръгове (т. нар. „Alldeutschen“) дори мечтаеха за една северна селска държава с рицарски имения и чифликчийско наследство в духа на средновековните германски традиции. Нищо чудно, че към края на 20-те години тези възгледи органично се трансформираха в грубо шовинистични расистки теории за „кръвта и почвата“ като основа на нацията и националната култура (Blut-und-Boden-Theorien), ставайки предвестници на фашистката идеология.[5]

В немската живопис тези схващания се изразиха в създаването на картини, чийто главен герой е селянинът, а сюжетите им — извлечени от архаичния селски бит. *Фриц Бьоле* например възсъздава основни моменти от живота на селянина: детство, труд, влюбване, старост, търсейки чрез тях да изтъкне постоянното, неизменното в неговото съществуване в пълна противоположност на нестабилното, непрестанно променливото, призрачно-ефимерното битие на „модерния“ гражданин. Към същото се стремят и Фриц Макензен,

[3] W. Niemann. Die Musik seit R. Wagner. Berlin, 1913, S. 288.
[4] A. Bartels. Der Bauer in der deutschen Vergangenheit. Berlin, 1900.
[5] R. Hamann/J. Hermand. Stilkunst um 1900. Berlin, 1967, S. 367.

Карл Бантцер, Макс Бури, Албин Егер-Линц и др. В съответствие с тази „извънвременна“ концепция за селския бит, в пластично отношение тези художници се стремят също така към подчертаване на „монументалните“ стойности са композицията: едри, стабилни, обобщени форми с твърд, грубоват контур, съзнателно подчертават простонародния примитивизъм на съдържанието. Сравнени с творбите на натуралистите от края на века, техните произведения решително се отказват от анекдотичното и жанровото, от документално-точното, от етнографски повърхностното, за да уловят духа и същината на народния живот, а не неговата материална видимост.

## Към „модерни“ форми в живота и в изкуството

Описаните по-горе нови тенденции в модерното европейско изкуство не можеха да не се отразят върху развитието на нашето. И то не просто защото след Освобождението се създадоха изключителни условия за интензивен икономически, политически и културен контакт с Европа, а главно защото нашата страна бе поела пътя на капиталистическото развитие и в общи линии раждаше явления, аналогични на онния, които се наблюдаваха на Запад.

След 1900 г. развитието на капитализма в България отбеляза значителен напредък: в резултат на провежданата от господствуващата промишлена буржоазия протекционистична икономическа политика, на въвеждането на нови митнически тарифи, насърчаващи местната индустрия, на проникването на чуждестранни капитали и пр., в стопанския живот на страната станаха дълбоки преобразования: българското село се прощаваще със своя патриархален трудов бит. То изживяваше разоряването на бедните и средните слоеве и виждаше да се създава една нова социална формация: селската буржоазия, притежаваща големи количества земи, експлоатираща труда на разорените селяни и прилагаща в работния процес все по-нарастващ брой селскостопански машини.

Още по-радикални промени се извършваха в града, особено в столицата ни, която представляваше, дълго време остана и продължава да бъде притегателен център за хората на изкуството от всички краища на България. Това не бе вече градът от преди 1900 г., градът на Митов и Мърквичка — потънал в идилично спокойствие, нарушавано само от монотонното тракане на волските каруци или от проточените провиквания на салепчиите, млекарите, симитчиите или бозаджиите; това не бе вече градът на шумните селски веселби и екзотичните петъчни пазари. По-точно нещо от тази странна градско-селска идилия продължаваше да съществува, но сега то представляваше реминисценция на едно романтично минало, на една действителност, която безвъзвратно си отиваше. Типичното, характерното бе друго: градът, ако още не бе станал, то вече ставаше с бързи темпове град от типа на европейските. Тук биеше най-силно пулсът на новия ни икономически, политически и културен живот. Тук бе съсредоточено банковото дело, промишлеността, а след Балканската война — и търговията на страната. От едноетажна столицата ни бързо израсна в многоетажна, с електрическо осветление, трамвайна мрежа, широки (за тогавашните мащаби) павирани булеварди и площади, с големи културни учреждения и паметници; от предимно чиновническа в социално отношение (преди 1910 г.) тя постепенно се превърна в голям работнически, индустриален и административен център. Тук се чувствуваше най-силно напрежението на класовите борби: идеологическите стълкновения по събранията и в пресата,

стачките на печатарите, трамвайните работници, железничарите, многолюдните първомайски манифестации...

С две думи: София, а в по-малка степен и градовете ни изобщо изгубваха своята локална, свързана с вековния ни национален бит физиономия, за да приемат интернационалните черти на модерните европейски градове с всичките им противоречия. В живописта един *Никола Петров,* под влияние на импресионистите, направи няколко платна на София от края на първото десетилетие на века, в които възсъздава не екзотичната атмосфера на петъчните пазари с разточителното изобилие на етнографски детайли от селския бит, а булевардите и площадите на големия град, с новите строежи, с трамваите, с типичните му обитатели, облечени според изискванията на западноевропейската мода. При това съобразно с промененото светоусещане на гражданина — интензивни, бързопреходни оптически възприятия — живописната фактура вибрира в динамичен ритъм от бързо нахвърлени мазки.

Този стремеж към „европеизация" в целокупния ни обществен и икономически живот засегна естествено и изкуството. При това поради причинената от дълговековното робство закъснялост той се изрази във форсирани и в известен смисъл куриозни форми. След войната, още в първия брой на сп. „Везни", *Гео Милев* изрази обобщено и точно този стремеж, когато със свойственото си нетърпение писа: „Трябват усилия... Трябва да настигнем другите — онези, които са ни изпреварили. Трябва да направим онези максимални усилия, които можем — и доколкото можем — да направим. — И можем. Други млади и закъснели като нас — унгарци, словенци — правят тези усилия и успяват: защо ние да останем назад, при своята първобитна традиция?"[6]

В същност процесът на „модернизиране" бе вече започнал дори преди да изтече XIX в. Така наред с все още доминиращата „вазовска" линия (към която в живописта принадлежаха художници като Мърквичка, Антон Митов и Иван Ангелов), продължаваща народническите традиции на възрожденското ни изкуство с техния култ към историята на народа, към неговото минало и настояще, към неговите борби, въжделения и интереси, към неговия всекидневен бит, под влияние на европейското изкуство се формира и една друга линия, бореща се за „модерно" изкуство, отразяващо „бляновете" и „копнежите" на „модерната душа", „борбите на духа"; едно изкуство, търсещо не *българина в човека, а „човека в българина"*, домогващо се до „универсализъм" както в съдържанието, така и във формата, дори когато на първо време се конкретизираше в сюжети, заимствувани от живота на народа. На Вазовата концепция, че изкуството на един народ е „непосредствен израз на неговото съзнание" и е тясно свързано с живота на народа, че всяко откъсване от него го прави „космополитично, студено, небългарско, нестоплено от живо човешко чувство, защото не е расло на българска почва", изкуство — „чуждо на българския дух"[7], се противопоставя възгледът „да се присадят на родна почва общочовешки хуманитарни идеали (д-р Кр. Кръстев); на Вазовото убеждение (изразявано и от първата следосвобожденска генерация художници), че творецът на художествените ценности трябва да говори на понятен за народа език, че „когато пише, трябва да знае какво пише и за кого пише, да помни, че той пише, за да бъде четен, разбран и оценен не от чужденци, а от българи"[8],

[6] Везни, 1919, I, 1, с. 18.
[7] Ив. Вазов. Предговор към „Легенди при Царевец". Събрани съчинения. Т. IV. С., 1956, с. 260.
[8] Пак там, с. 259.

се противопоставя схващането, че художникът, станал изразител на общочовешки идеи и чувства, е длъжен да ги облече в универсална форма дори ако тя изглежда неразбираема за широката публика. „Между езика на младите и старите има такава разлика — писа *Пенчо Славейков* (в 1906 г.), — каквато има изобщо между старо и младо: едното облечено в потури и с опълченски калпак на глава, другото почти в европейско облекло."[9] Години по-късно (1921) *Гео Милев*, вече под влияние на нови, радикално-модернистични образци, ще се изрази още по-драстично: „Ясност" и „разбираемост" не можем и не трябва никога да дирим в изкуството. Ясност и разбираемост има само в екзактната наука; а изкуството е длъжно да бъде „неразбираемо" — т. е. винаги да бъде подплатено с известна *тайна*, защото тъкмо тайната го прави изкуство. A — tout le reste est littérature . . ."[10]

Както се знае, тези нови идеи — за едно „модерно" и „универсално" по своето въздействие изкуство — се изразиха в началото на века чрез рязък *завой към индивидуализма и символизма*, към новите „художествени веяния", характерни за изкуството на Западна Европа. Така *Яворов* изостави своите народнически стихове и под влияние на модерните френски поети започна да се блъска над „вечните проблеми на духа"; *Петко Тодоров* превърна своите селски несретници във въплъщения на една индивидуалистична душевност от ибсеновски тип; *П. Славейков* наред с поемите си в народен дух (*Коледари, Епиталамии, Ралица* и др.) създаваше и поеми като *Химни за смъртта на свръхчовека* и превеждаше *Тъй рече Заратустра*; *Теодор Траянов* започна своето поетическо творчество като типичен представител на символизма, след който тръгнаха (макар и за съвсем кратко време) дори такива „селяни" в литературата ни като Йордан Йовков, Трифон Кунев, Цанко Церковски. . .

Докато нашето изкуство правеше първите си опити да преодолее „националната си ограниченост" в името на един общочовешки хуманитарен идеал, *Кирил Христов* под влияние на западноевропейския хедонизъм от края на века (т. нар. fin de siècle) и изразявайки нови, непознати дотогава настроения сред определени кръгове на нашата интелигенция за еманципация от нормите на патриархалния морал, предизвикателно се отказваше от служенето на какъв да е идеал:

Живот разумен, слава, идеали? —
Таз стара песен днес ми се не пей:
със нея — струва ми се — днес се хвали
тоз, само кой не знае да живей.[11]

И за пръв път в историята на българската култура след народническо-гражданския патос на Възраждането поетът, беззаветният служител на своя народ, дръзваше да заяви, че родният му край съвсем не го привлича, защото представлява „мъртвило", че той мечтае за живота на моряка-безотечественик, на бохема-скитник, който се чувствува навсякъде добре, стига да е намерил „жени и вино, вино и жени":

Откак се помня — около мен мъртвило;
сърце трепти, не трай —

[9] Пенчо Славейков. Поезията преди и сега. Събрани съчинения. Т. 6.
[10] Гео Милев. Български балади от Теодор Траянов. — Везни, г. III, 6, с. 105.
[11] К. Христов. Химн. Съчинения в пет тома. Т. I. С., 1966, с. 137.

не, мене днес не ми. . . , не ми е мило
за теб, о роден край.

. . . . . .

Прощавай, сбогом, тихичка родино,
напущам те без жал![12]

## Новият проблем — градът и градската душевност

Тази поезия бе станала и вече искаше да бъде в истинския смисъл на думата *градска*. Нейният творец и „лирически герой" дори когато произлизаше от село, имаше самочувствието на гражданин-европеец. Той следва в чужбина, в европейските столици. Негови учители стават такива поети като Бодлер, Верлен, Рембо, Маларме, Верхарен, Метерлинк, Рилке, Демел — все поети на града, на разпокъсаната, неспокойна, нервна, космополитична душевност на обитателя на големите градове — тези „октоподи", както ги бе нарекъл Верхарен, или „огромни хилядоглави, хилядооки хидри", както под негово влияние ще ги назове *Гео Милев*.

Тази своеобразна „градска психика" естествено бе да намери израз и в нови художествени форми: „Време е българската литература да хвърли селското кожухче. В градовете ни се вече наслои нов живот, който ще концентрира в себе си пулса на народния" — обяви през 1907 г. сп. *Наш живот*, в което *Антон Страшимиров*, обладан от амбицията да поддържа модерните тенденции в изкуството ни, публикуваше темпераментните си статии.

Под влияние на подобни идеи и настроения българският поет поема риска — макар и най-често с колеблива и малко външна решимост — да изостави любимия си „народнически" репертоар, да се ориентира към новите, съвършено непривични за перото му градски мотиви. В стиховете му постепенно нахлуват непознати дотогава за нашата литература мисли и чувства, зазвучават нови лирически интонации. Това не е вече душата на българина, формирана в условията на стария патриархален бит: хармонична, монолитна, цялостна — в единство със света и със себе си. Това е душата на друг българин — изтръгнат от своята почва, от своето минало и попаднал в непозната среда — новия градски бит, — която го кара да се чувствува раздвоен, безприютен. „Аз съм раздвоен — изповядва на едно място *Георги Райчев* — и моята душа се гърчи в противоречия: здравият селянин, който живее у мене, отчаяно се съпротивлява срещу болния градски човек, който наскоро се пресели в душата ми."[13]

Нека си спомним, че и Яворов (според анкетата, проведена от Михаил Арнаудов през 1911 г.) се е съпротивявал да премине „моста на декадентството" („почти се опъвах като магаре срещу мост"), т. е. да се прости със своята хармонична „народническа" психика, формирана в условията на невзрачното, но безбурно провинциално съществуване и да се отдаде на депресивни настроения, в които доминиращо място заемат чувствата на самота, отчужденост, мъчително раздвоение (по думите му: „скептицизмът на една отчаяна душа, болезнена самоанализа, неуловими, загадъчни видения и мистически начин на изказване").[14]

---

[12] К. Христов. Прости. Т. 1, с. 589.
[13] Цит. по Г. Цанев. По нови пътища. С., 1973, с. 200.
[14] Мих. Арнаудов. Яворов. С., 1961, с. 103.

Както е известно, главните причини за този драматичен „прелом“ се коренят в тежко преживяната от Яворов мирогледна криза, но, струва ми се, като съществен момент тук не бива да се пренебрегва също така попадането му в новата градска среда, тъй разнолика, сложна, противоречива. И ако писмата му от Сливен, Стралджа или Анхиало, където е бил принуден да упражнява затъпяващата служба на пощенски телеграфист, са изпълнени с оплаквания от гнетящия го тесен духовен хоризонт, от всичко, което му пречи да се отдаде изцяло на поезията, първите му писма от София свидетелствуват за душевен смут и сцепенение, заплашващи да парализират литературната му дейност изобщо: „Тъй съм разнебитен и омаломощен, че стоя на две стъпки от литературната смърт... Целият мой вътрешен мир е в развалини. Ако не намеря религия, която би ме вдъхновила, аз съм изгубен...“ — пише той до зет си Никола Найденов (15 октомври 1901).

Още по-силно това състояние на изтръгната от своята естествена почва психика е изразено в редица стихотворения, от които бих искал да цитирам първата строфа на знаменитото *Лист обрулен*, писано няколко месеца след пристигането му в столицата:

Лист обрулен, бог знай де го
вятъра завлече...
И сирака
тъй отмина на чужбина —
сам, далече...

Този мотив на „отбруления лист“, на лишения от корени самотник, разкъсван от дълбоки съмнения и неразрешими противоречия, тласкан от неведоми сили из един неясен и криволичещ път („... все туй скиталчество из път, на който не съзирам края“), става господствуващ в неговата лирика, както малко по-късно ще стане характерен за цялата поезия на символистите.

Ала ако се абстрахираме от задължителните норми на естетическия канон и погледнем на алиениращото градско съзнание като искрена и органична човешка реакция, не бива да пропуснем тук *Димчо Дебелянов*, у когото то сякаш се е изразило най-вълнуващо, най-преживяно и най-непосредствено. Това личи преди всичко от неговите писма, в които се разкрива душата на една изключително чиста и нравствена личност, попаднала при непоносимо тежки условия на съществуване. В едно от тях (16 февруари 1915), адресирано до приятеля му Лилиев, той пише:

„Родихме се във времена, които са или велики, или безподобно подли. Сам не зная от какво страдаме — от слабост ли, от ненужна сила ли... Аз сè повече и повече губя яснота на съзнанието, налитат ме срамни настроения и нелепи желания; често пъти ми се струва, че всичко съм забравил, че не зная кой съм, къде съм, с кои хора съм, и мисълта, че може би аз отдавна съм престанал да живея, че сегашният живот е едно бледо повторение на нещо минало, имало някога смисъл, мъчително ме гнети. Пък и тясната, прашната, сънната канцелария, в която сега работя, наистина прилича на гроб, в който аз съм погребан заедно с още пет-шест души книговодители и писари. Гроб, в който пият кафе, говорят глупости и цинизми и не гледат навън към улицата, защото прозорците от години не са мити и през тях нищо не се вижда.“[15]

[15] Д. Дебелянов. Проза, писма. Т. II. С., 1974, с. 71.

Ония, които познават живота на поета, неговите мъчителни перипетии, непосилната му борба за препитание, в която той се изтощава до крайност, бързо сменяйки евтините, мизерни професии на репортьор, коректор, стенограф, надничар, пресметач (в Метеорологичната станция), докладчик (във Върховната сметна палата), писар, преводач и пр., ония, които знаят сиротната му участ след едно щастливо прекарано детство в родния му град Копривщица, враждебното обкръжение на големия град с неговите бездушни нрави, бездомното скитничество из студените му улици, наложеното (а не позьорско) бохемство, при което най-често не е ясно тази нощ къде ще се преспи, утре как ще се прекара денят и отгде ще се открият пари за обеда (а и за пиенето), който знае всичко това, лесно ще разбере чувствата на самота, изоставеност, безприютност, на постоянна скръб, от които е проникната неговата градска лирика:

Спи градът в безшумните тъми.
На нощта неверна верен син,
бродя аз — бездомен и самин —
а дъждът ръми, ръми, ръми. . .

Или пък стихотворението *Миг,* в което кошмарът на града, изведен из своите локални географски и временни измерения, е превърнат едва ли не в някакъв апокалиптичен символ на алиенацията, на разкъсаните социални връзки („Тъжен и морен, аз плувах самин из тълпата огромна на някакъв град огрешѐн и позорен"), един град, в който „мъжете там хилави воини бяха,/жените — отвъргнати, неми сирени. . . ". И сред тази тълпа, съставена едва ли не от морални дегенерати, поетът, изоставен и потънал в мъчителни размисли, отправя към бога въпрос, в който сякаш е събрано цялото му отчаяние: „Защо е тъй горд и надвластен, а ние — тъй слаби, тъй горестни, тъй безнадеждни!" И когато за миг загубва съзнание от изнемога, тълпата го подминава с безучастие и укор:

„Пиян е, безумен е!" някой прошушна. . .
Аз станах. — Небето бе празно и глухо. . .
Аз плачех. — Тълпата бе ледно-бездушна.

Едва ли може да се смята, че това е измислено поетично видение, без реална житейска подоснова. Такива състояния несъмнено са били не просто познати, но и многократно изживявани от поета — той е чувствувал гибелната атмосфера на големия град и неведнъж е правил опити да се откъсне от него, уви, безуспешно, защото, както по-рано Яворов сам е разбирал, че още по-невъзможно е да се живее за по-дълго в провинцията, където липсва „микросредата" на приятелите-поети и възможността за интензивни контакти с чужди култури посредством списания, книги и пр.: „. . . (След) още пет-шест дена ще се прибера в София — пише той от Самоков. — Не ми се ходи в този проклет град, но няма де на друго място да се отиде" (6 август 1914).[16] В друго писмо той се оплаква на Лилиев: „Изглежда, че лятото ще се прекара тук, в София, в работа и безпаричие. . . Ще останат, значи, напусто мечтани мечтите за едно поне преспиване в планината, дето спомнящият за детинството

[16] Д. Дебелянов. Проза, писма. Т. II. С., 1974, с. 65.

дъх на горите ще ме накара в много неща отново да повярвам, разведрен и пречистен."[17]

Безсилен да осъществи на дело това „бягство" — от големия град в лоното на природата или в чаровния свят на своето детство, което би го пречистило и възродило, — Дебелянов го изживява „духовно" в поезията си. Редица от най-хубавите му стихотворения са пропити от носталгия по едно отдавна изживяно и безвъзвратно изчезнало щастие:

Помниш ли, помниш ли тихия двор,
тихия дом в белоцветните вишни?. . . ,

което завършва безутешно:

. . . Сън е бил, сън е бил тихият двор,
сън са били белоцветните вишни!

Или пък тази трогателна, неизмеримо-човешка елегия, ненадмината в нашата поезия, в която един „печален", обременен от живота „странник" осъществява в мечтите си едно невъзможно „завръщане" в „бащината къща", превърнато от поета в символ на някаква родна, благословена Аркадия — с тишината на калдъръмения двор, с познатата стая, в която мъждука старата икона, и със светия образ на майката — целия този свят на духовна пълнота и хармония, безкрайно отдалечен от суетата на големия град, сред който човек губи връзките си не само с природата и с другите, но и със себе си:„Ден из ден умирам като *човек*, защото глупея, издребнявам и оставам назад във всяко отношение — пише поетът отново до Лилиев (15 септември 1910). — . . . Това, от което ме е най-много страх, е възможността да изгубя дори и способността да преценявам изгубеното и да жаля по него. Николай, Николай, защо ние, всичките, се оплитаме във въпроси — за другите най-лесно разрешими, а за нас, страшни като смърт? Да не знаеш къде си, всеки ден да се изправяш пред конфликти със самия себе си и вместо гордостта, че живееш поне малко повисш духовен живот, да изпитваш самопрезрението на безволния?"[18]

В светлината на тези горчиви самопризнания, почувствували драматичната сила на вътрешните конфликти, пред които го изправя сблъсъкът на една тъжна действителност, ние сме готови да проумеем и смисъла на неговата *Черна песен* с нейните странни контрасти и противоречия:

Аз умирам и светло се раждам —
разнолика, нестройна душа,
през деня неуморно изграждам,
през нощта безпощадно руша.
. . . . . .

Кой можеше да изпее подобна песен преди Освобождението? Не става дума, разбира се, за стихотворно майсторство, а за мисловна и емоционална атмосфера, за характера на преживяването, за тази трагична неудовлетвореност и болезнено отчуждаване на поета не само от заобикалящия го свят, но

[17] Д. Дебелянов. Проза, писма. Т. II. С., 1974, с. 47.
[18] Пак там, с. 51.

и от самия себе си, за острото му самосъзнание, че се намира сред някаква безкрайна пустиня — без оазис, без „пристан“ . . .

Сред големия град той е свидетел и на едно друго непознато явление — големите *улични тълпи*. На село той познаваше всички и всички го познаваха; той беше с тях в здрави връзки, формирани в единния трудов бит. Тук, в града, той вижда около себе си *безлични същества,* една *анонимна и бездушна тълпа,* която снове, като че ли без цел и без посока. Такава я вижда Дебелянов в Миг; такава я усещаше и Яворов в *Маска,* безволно понесен от нейните размирни талази („Тълпа/гъмжеше из града. Безцелно,/в печал, която нивга не заспа,/се лутах аз.“); такава ни я представя и *Димитър Бояджиев* в незавършеното *Марсилия,* в което звучат мотиви и интонации от цикъла *Парижки картини* из *Цветя на злото* на Бодлер:

Безрадостно залутан, слисан в уличния шум,
в загадки скръбни потопен, безсилен и отчаян,
на тоя страшен град — на всичките пороци друм —
гърмежът и миязмите аз наблюдавах смаян.

. . . . . .

Аз мислех всички скърби и веселия притворни —
и без надежда някой братски да ме приюти,
кръстосвах бледен улиците тъжни и позорни
сред ледно равнодушие изгубен като в бездна. . .

Една от последните, а може би и последната песен на този несретник, преди да вдигне ръка за самоубийство, съкрушен от действителността, прекомерно груба за неговата крехка душевност, отново рисува социалния фон на личната му драма — големия град и неговите анонимни, бездушни тълпи:

Из града, що тътне,
свят нелеп блуждае
като в пропаст душна.
В улиците смътни
шумната тълпа е
чужда и бездушна.
(Из *Вечерен трепет*)

Яворов в Нанси, Димитър Бояджиев в Марсилия, Димчо Дебелянов в София . . . — Всички, пристигнали от нашата глуха провинция, са били смутени, объркани, силно впечатлени от противоречията, мащабите, шума и уличните тълпи на големия град. Смутен и шокиран е бил и *Николай Лилиев* при контакта му с Париж (1909—1912), от който се ражда поемата *Градът.*

Повлиян силно от сложната, динамична ритмика на града и градските тълпи в поезията на Уитман и Верхарен, Лилиев пише:

. . . . . .

Трепетни зори обаждат
ден в разтлений град,
сънните тълпи възраждат
сънния площад.
И сред трясък и тревога

техний брой расте,
те са много — толкоз много
где отиват те?
. . . . . .
На страшен съд
вървят
тълпи,
не спи,
кипи
градът.
По вечен път
гъмжат,
сами
тъми
гърми
градът.
И нийде кът
да спрат
за миг,
велик
безлик
градът.
. . . . . .

Както читателят сам би могъл да почувствува, тук, при Лилиев, градското, динамично светоусещане съвсем естествено довежда и до *нова стихотворна форма,* до нова стихово-ритмична организация, до нова метрика: стихът се накъсва, изоставяйки своята традиционна протяжност, и посредством ударната сила на струпаните една след друга енергични рими, сами образуващи стихове, придобива стремително движение и бърз ритъм. Анализирайки композиционната структура на цитираната поема с оглед вложеното в нея съдържание и търсеното въздействие, *Стефан Попвасилев* пише:

„Поемата е изградена току-речи с всички видове ритмически стъпки. Отначало поетовата мисъл е наслоена върху ямбове, сетне, с подигнатото настроение, тя става по-тревожна, изглася „въздишки сподавени", тътнежа на „бездомна нощ" и ямбът като че става безсилен да я обгърне, та е заместен с дактил. По-нататък тонът се понижава в съдържанието и е употребен пак ямб, после пак хорей, за да се предаде сега трепетът на сутрешните зари, що будят площадите на големия град, след това двусложната стъпка пак се изоставя, та да се предаде „на живота несмълкния грохот" и грижите на тълпите. Най-сетне, пак с ямбична стъпка се прави преход на мисълта, вече игриво подвижна и напрегната, за да се покаже гмежът на градските тълпи, шумът и тътнежът в самия град."[19]

Една година след публикуването на тази поема теоретикът на българския символизъм *Иван Радославов,* както е следвало да се очаква, обнародва специална статия, озаглавена *Градът,* в която утвърждава новата тенденция в нашата литература за едно „градско", „универсално" изкуство от европейски тип, освободено от националния херметизъм на патриархалните възрожденски

[19] Ст. Попвасилев. Строители на родната реч. С., 1971, с. 76—77.

традиции: „Българската поезия вече се просмуква от въздуха на града и почва да лъха на парфюм, който измества вече здравеца и кокичето из творчеството на един народ с примитивна и семпла душа.“[20] И след като посочва произведения на неколцина наши художници, в които „градът с кошмарите и виденията си, градът на големите булеварди и авенюта, на тайнствените паркове и самотни алеи кипи, живее, прелива“, критикът заключава категорично и алтернативно:

„Бъдещето на българското изкуство е бъдещето на София. Или София ще израсне като център със своя културна физиономия и тогава българското изкуство има перспективи, или няма да стане туй и тогава първите лястовички на пролетта ще умрат смразени с бляновe по една разкошна и благоуханна пролет, която, уви, никога няма да дойде.“[21]

Обективно погледнато, като знаем какво е представлявала столицата ни в началото на века — и като градоустройствен мащаб, и като бит, и като психологическа атмосфера, — епитетите, с които Радославов рисува „страшния и тайнствен живот — живота на града с неговите страхотии и ужаси, с неговите вечни бляновe по някаква цел, загубена безвъзвратно. . . “, са безусловно преувеличени. Те изглеждат силно повлияни от „урбанистичните“ тенденции в модерната френска, пък и общоевропейска литература от първите две десетилетия на века. Сам Радославов в писмо до Лилиев шеговито пише:

„Миленький Николай, срещу мен седи „Града“ (Никола Янев) — угрюм и замечтан, и от време на време ми разказва за Ню Йорк, Чикаго, Вашингтон, където според неговите достоверни сведения имало къщи с по (можеш ли да повярваш?“) трийсет етажа. И се провиква:

— Е, това, батинька, това е град. Какво разбираш ти!“[22]

И все пак въпреки обективно преувеличените мащаби едва ли има основания да се съмняваме във верността на *субективните* усещания, изпитани от нашите автори, и в искреността, с която те са ги изразили. За дошлите от дълбоката „селска провинция“ София наистина е действувала като влизане в един нов, едва ли не магически свят — със свои, необикновени материални и пространствени измерения и пропорции, със свои ритмични (и аритмични) закони, със своя специфична етика и психология, с някаква странна, смущаваща атмосфера, съществено различна от оная, която те са познавали и оставили по своите родни места.

А представяте ли си как са чувствували контраста онии, които от „глухата българска провинция“ са попадали направо във водовъртежа на големите европейски градове? Представяте ли си как са им действували импозантните сгради, булеварди, магистрали с нескончаемото, почти денонощно движение, с фееричния блясък на витрините и рекламата, с шумните потоци улични тълпи, с огромните сборища по гарите, пазарищата, спортните състезания, с пронизителния писък на клаксоните и фабричните сирени, с хаоса, кошмарите, противоречията, с изкусителните, гибелни, обилно разцъфтели „цветя на злото“, с това непредвидено и сякаш безвъзвратно скъсване с природата — природата на идиличното спокойствие на родния пасторален пейзаж, с простора на полетата и тайнствения шепот на горите, с дъха на черноземa и чистия безкрай на лазура? И не е никак странно, че редица наши млади хора на изкуството — даровити и чувствителни, — поразени от силата на новите впечатления, пото-

[20] Ив. Радославов. Книга от мои страници. С., 1968, с. 248.
[21] Пак там, с. 260.
[22] Цит. по Г. Константинов. Едно необикновено приятелство. С., 1967, с. 130.

пени в тази разнолика, безкрайно сложна и противоречива среда, са се чувствували объркани (поне в началото), болезнено преживяващи контакта с новия свят и изпълнени с непреодолима носталгия по родината.

*Николай Марангозов*, млад студент по архитектура в Дрезден, още в началото на 20-те години пише в едно свое стихотворение:

В тоя град,
в тая нощ,
аз съм плах чужденец
и нерадостен гост.

Тъмен страх
хлуе
в сърцето ми
и аз гледам
във дива
самотност
и смут:

вечерната перспектива
на отшумяващите булеварди,
които ме посрещат
със своите коварни ъгли
и многоръки кръстопътища —
които ме душат за гърлото. . .

О призрачни стълпотворения
на чуждите къщи,
които се свеждат над мен —
светлинни реклами,
които ме обстрелват
със чудни сензации.

Колите на движението
се плъзгат в безумен кадрил —
по одъжденните паважи —
където
ведно със гърмовния марш
на кошмарната улица
аз се сливам със буйния бързей
от сенки,
бои
и лица.

О напразно аз търся
някой сърдечен побратим
между вас:
о късни
минувачи,

които ме дебнат,
настигат,
отминават,

и мълком
и мрачно —
без поздрав,
без поглед дори[23]

. . . .

От своя страна *Гео Милев*, също студент в Германия, отвратен от господствуващите в Европа „американизъм, материална наука, практичното, физичното, машинарийството, техниката и пр." пише до баща си в Стара Загора (1913):

„. . . Боже мой, един път да си дойда! Но, право да ви кажа, не толкова хората ме влекат, колкото самата наша земя българска, пръстта и камъните. О, как великолепна е тази дивотия! Като си представя някое кътче в нашата родина или лозята към гарата, или нивите, пълни с кадънки, под гробищата, гдето тъй съм се възхищавал някога . . . А спомня ли си букаците на Балкана, аз съм вън от себе си и крещя: „Да бягам вече от тук, печални ми са дните!" — сякаш съм сраснал с пръстта и шубраците на този Балкан, с пръстта на всяко кътче, на всяка педя родна земя."[24]

Върнал се след войната в България, поетът носи със себе си кошмарните видения на големите европейски градове — потискащите каменни блокове, отнели завинаги гледката на хоризонта, невъобразимия шум, мръсния въздух, сивите, опушени небеса, нощния разгул, мрачните вертепи на порока. . . И не е само външно, непреживяно влияние на модернистичната западна литература, когато пише в своето *Експресионистично календарче* (1921):

„Хиляди фабрични комини застягат лазурния кръг на кръгозора. И черни дракони — от искри и сажди — развяват огромни рошави крила над сивите предградия. Де е лазурната усмивка на бога? Светът е без небе. Светът е без любов. . . Отключете лазурния кръг на кръгозора! Върнете ни небето!"

Или пък тази широка апокалиптична фреска, сякаш излязла изпод четката на Георг Грос или Ото Дикс, в която големият град е обрисуван като някакъв нов, модерен Содом — разпътен и греховен, очакващ или по-скоро безгрижно затварящ очи за висналото над него фатално възмездие.

„Когато в полунощ от седмия етаж разтворя душния прозорец високо над града — в безкрайността на здрачните кръгозори трептят разсеяни безбройни светлини — прозорци, витрини, фенери, — градът лежи като огромна хилядоглава, хилядоока хидра, която един ден внезапно ще се изправи страшна и свирепа: пред осветените прозорци с копринени завеси, над безгрижните покриви, под които екнат акорди на пиано, оркестри, грамофони, изтягат се тлъсти бедра в гладко изгладени панталони по меки плюшени фотьойли, отоманки — върху обкичени с книжни цветя естради, извиват се женски нозе, полузабулени с прозрачни роклички от тюл, люлеят се посред шампанско разголени гърди пред груби погледи, размътени от похот.

О, свирепа хидра на разплатата, хилядоглава, хилядоока с безбройните светлини на нощния град, очакващ дванайсетия час.[25]

Както вече споменах, към бегло очертаните социално-психологически измерения на големия град; повсеместно отчуждение, неспокойна, сложна, противоречива душевност, анонимно съществуване сред огромни човешки

[23] Н. Марангозов. Годишни кругове. С., 1947, с. 79—80.
[24] Гео Милев. Избрани произведения. Т. II. С., 1965, с. 357—358.
[25] Пак там, т. I, с. 94—98.

маси, принудително отделени от природата, лекомислено отдаване на изкуствени, противоестествени наслади и пр. — към всичко това необходимо е да се прибави като основна структурна характеристика и *движението*. Представата за него органично включва усещането за *необикновен, непознат досега динамизъм,* един колкото универсален, толкова *интензивен и напрегнат ритъм* — резултат от модерните средства за комуникация и транспорт, от небивалото развитие на техниката, на машинната цивилизация, създаваща нови рефлекси, нова реактивна сила и нов тонус на възприятията и представите, нови понятия за пространство и време.[26]

Сродён с всичко това, почувствувал с кръвта и мозъка си (въпреки инстинктивния бунт на утвърдените привички) динамизма на големия град, не само като негова кардинална черта, но и като специфична отлика на цялата съвременна цивилизация, като неин характерен символ, нашият художник, бидейки сред нея, не можеше да не усети недостатъчността и напрегнатостта на старите, родени в патриархалната атмосфера на родния пейзаж и в стериотипа на националната традиция художествени средства, необходимостта от нов пластичен синтаксис и нова лексика, способни да изразят по адекватен начин модерното светоусещане. Въобще той усещаше, че както в живота, тъй и в изкуството е нужен нов ритъм, различен от някогашния — нервен, задъхан, накъсан, фрагментарен.

Данте беше andante
Ний сме presto
Галоп.
Първия скок
изпреварен от втория. . .

Тъй писа Гео Милев през 1922 г. в поемата *Ад* (отпечатана по-късно в *Пламък*). Няколко години след това, вече от средите на друга артистична формация — от литературния кръг *Стрелец, — Константин Гълъбов* от различни естетически позиции, но със същата амбиция да приобщи българското изкуство към ценностите на западната култура прокламира:

„Темпо! Темпо! Часовниците ни вървят много бавно, а ние по-бавно и от тях. Да ги навием, да се подчиним на бързия им ход, да станем техни роби.“[27]

Към вдъхновеното „presto“ на Гео Милев и просветителското „темпо“ на Константин Гълъбов бих искал да прибавя заглавието на едно от многобройните ефимерни издания на епохата — ямболския вестник „Crescendo“ (отново музикален термин за динамично темпо и отново на латински, за да не буди съмнение неговата европейска ориентация!), който в трите си отпечатани броя разгръща активна, но, разбира се, безплодна пропаганда в полза на най-авангардните насоки на модернизма главно чрез преводни материали (от пуристите: Озанфан и Жанре, дадаиста Тристан Цара, футуриста Маринети) и чрез незрели, комично объркани „манифести“, в които несмлените чужди идеи се преплитат с опити за оригинална модерна проза в духа на някакъв доморасъл урбанистичен алогизъм:

„. . . „Леге“ я хващат за двата края, издърпват я: — тя опасва цялото земно кълбо.

Трясък.

Витрините се разтварят, разбиват — улиците разбиват витрините и се качват по тях — животът сам става една дълга витрина — една улица от пра-

[26] По-подробно върху това вж. Димитър Аврамов. Динамичният стил в модерното изкуство. — Изв. на Института за изкуствознание, 1970.

[27] К. Гълъбов. Зовът на родината. С., 1930, с. 66.

воъгълно желязо, зелено месо и вик, и конски сили. — И разсипаната душа от трици на разбитите витрини. . .“[28]

Разправяше ми един от редакторите на „Crescendo“ — *Кирил Кръстев,* автор на цитираните редове (тогава 18-годишен), че неколцината представители на ямболския авангардизъм вечер, в градската градина край река Тунджа, под смаяните погледи на невинните граждани кресливо са рецитирали откъси от скандално-прочутата футуристична поема на Маринети: *Цанг-тумб-тумб,* изпълнена с непонятни ономатопоетични ефекти, с разрушен синтаксис, странни аналогии, оголени, несвързано изреждани съществителни и глаголи в инфинитивна форма, с внезапни семантични „колажи“, с патетичната апология на движението, модерната техника, духа на деструкция под влияние на шеметните сили на големия град, катастрофалните сблъсъци, с опиянението от новата урбанистична цивилизация, за чийто символ се обявява машината, моторът.

. . . Представяте ли си тези провокационни футуристични рецитали сред сънливата българска провинциална идилия!

## Българското изобразително изкуство пред нови проблеми. Борба против академизма. Отрицание на националното като „битовизъм“

В изобразителното изкуство стремежът към „европеизация“ се изрази (в далеч по-умерени форми, отколкото в литературата) в почти пълното изоставяне на сцени от народния селски бит, в изгубване на интереса към етнографското селско битоописание, за сметка на стремежа да се проникне в сложната душевност на градския интелигент. Художникът, вече завладян от индивидуалистичния дух на своето време, с неговия култ към личността, живеещ в една среда на все по-засилващ се космополитизъм, духовна изтънченост, динамично съществуване, започва да намира за безинтересно изобразяването на еднообразния селски бит, на елементарната селска психика, с които поради бързите промени в града все по-рядко влиза в непосредствен контакт. Неговото внимание се насочва не към колективната селска психология, към живота на селската маса, а към сложната, дълбока, противоречива душевност на отделния, изолиран, често самотен представител на градската култура или към изобразяването на булевардите и площадите на големия град, сред които индивидът се чувствува разкрепостен от веригите на патриархалния морал. И както при поезията и белетристиката, така и тук съобразно с новите задачи се изменя и пластичната му концепция. Търсенето на вътрешното, на психологическия нюанс или пък на бързия ритъм на оптическите впечатления от новия градски бит водят до повече или по-малко изоставяне на изразните средства, с които си служеха представителите на първата следосвобожденска генерация: обективното, педантично описание на материални подробности в духа на академичните принципи се заменя с други — по-синтетични и по-експресивни средства. Така *Никола Михайлов* (в творбите си до 1910 г.) и *Цено Тодоров* (под влияние на Бонà) концентрират душевния израз на своите модели изключително в лицевата маска, подчертавайки елементите на външната среда, само доколкото разкриват и усилват този израз. *Стефан Иванов,*

[28] К. Кръстев. Витрините. — Crescendo, бр. 2, 1922, с. 10.

изоставил социалните градски сюжети (днес вече изглеждащи твърде старомодни като атмосфера), потапя своите обхванати от мечтателна тъга женски образи в поетично, синкаво-виолетово сфумато, което малко по-късно ще замени с отчетливата, декоративна звучност и стилна чистота на изображението в духа на Лоран и Сорин. Още по-голямо отдалечаване от традиционно приетите норми демонстрира живописта на Никола Маринов, който, за да усили поетичното внушение на своите композиции от идеализирани женски фигури, прибягва до капризната акварелна техника на разлети петна, смекчени контури, угасени тоналности, зад които образът изглежда като че ли видян през нежен воал или „през погледа на разплакани очи", както образно писа един критик.

И все пак споменатите автори, насочвайки почти изключително вниманието си към психологията на висшите интелектуални слоеве на градското население (отчасти с изключение на Никола Маринов, който никога не изостави напълно своите селски персонажи, третирани обаче в сантименталния, изпълнен с поетични нашепвания и недоизказаност дух на един градски по същество неоромантизъм, тъй конгениален на духа на Дебеляновата или Лилиевата лирика), всички тези автори въпреки новата градска ориентация на своето изкуство не проявиха никакъв интерес към града като модерна, не толкова архитектурна, колкото социално-психологическа формация, с новия му визуален облик, нови конструктивно-динамични форми, нова атмосфера, нов ритъм на съществуване, ново темпо и нова структура на сетивните възприятия. В този смисъл би могло да се каже, че духовно те принадлежаха повече на предвоенната епоха с нейния, общо взето, по-спокоен, контемплативен дух.

Новото, следвоенно време решително скъса с този дух и се изяви най-характерно в разнопосочни неспокойни търсения, в едно кипящо брожение, при което безусловната категоричност и дори агресивност на издиганите лозунги трескаво се стремеше да намери адекватни художествени форми. Едно след друго се откриваха нови списания с все по-живописни заглавия, оповестяващи появата си с щедри и подкупващи прокламации, за да изчезнат, преди да са изпълнили и една стотна от своята претенциозна програма. Пишеха се дръзки и шумни манифести, най-често без реално творческо покритие. Проповядваха се идеи, за които не само широката публика, но и самите художници не бяха подготвени. Набързо и повърхностно усвоени, те бързо се и преодоляваха. Динамичната смяна на събитията понякога принуждаваше техните екзалтирани носители да ги изоставят и заменят с други, радикално противоположни, или пък да се мъчат да обединят необединимото чрез формулите на една удобна еклектика. И тъкмо у най-фанатичните проповедници на новото най-ярко се проявяваха тези мъчителни противоречия и колебания на времето. (Нека си представим само през какви неочаквани идейни мутации минаха за две-три години Христо Ясенов и особено Гео Милев, който като свръхчувствителна мембрана, непозната по-рано у нас, улавяше пръв сигналите на всичко ново и интересно в съвременната европейска култура).

И ако сред това трескаво брожение, в този кипеж от идеи, невинаги беше ясно какво точно предстои да се създава и утвърждава, напълно ясно изглеждаше онова, *което трябва да се отхвърли и разруши*. Ние видяхме, че още преди войната, втората следосвобожденска генерация, обърнала поглед към новите веяния в европейското изкуство, се усъмни в етнографизма, битовизма и академизма като еднакво външни и безизразни форми на художественото изображение. Щом крайната, истински възвишена цел на изкуството е да бъде верен израз на една душевност с цялото ѝ богатство от идеи, чувства, пред-

стави и пр. (а не безсмислено копиране на материалната видимост), тогава то няма нищо общо с преподаваната и отстоявана от Рисувалното училище (след 1921 г. — Художествена академия) естетическа система. Когато художникът-академист изобразяваше пейзаж, натюрморт или какво да е събитие с реален или имагинерен персонаж, той търсеше индивидуално-портретното на мотива, при това подчинено и интерпретирано в духа на класическите ренесансови принципи: права перспектива, „триизмерно" моделиране на обемите, контрастна светлосянка, обусловена от конкретен ателиен източник, пространствено редуване на плановете в дълбочина с неизбежните „убежни" линии и с причиненото от въздушната маса отслабване силата на тона, тежък, „музеен" колорит от тъмнокафеникави гами, угасени и степенувани чрез неутрални сиви, коректно съблюдаване на анатомичните пропорции, облагородени (когато натурата е сама по себе си деформирана) от учебния канон, добросъвестно проучване на материалните форми и не по-малко добросъвестното им предаване върху платното, при което отпада разликата между съществено и несъществено, важно и неважно. Всичко, попаднало „в кадъра", сиреч в композиционния отрязък, става еднакво съществено и важно.

Това проповядваше Академията. В това тя фанатично вярваше и караше и другите да вярват. Ала докато преди сто години тази вяра бе напълно оправдана и разбираема, сега, когато европейското модерно изкуство бе изнесло една епична борба за освобождаването на художника от веригите на мъртвите догми, тази вяра изглеждаше опасно анахронична. Импресионизмът, постимпресионизмът, експресионизмът, фовизмът, кубизмът, футуризмът, дългата фаланга дръзки новатори — истински аргонавти в откриването на нови светове върху атласа на изкуството — разрушиха един по един вехтите естетически скрижали и провъзгласиха принципите на ново художествено евангелие: *не материалното, а духовното е важно, не копирането, а създаването, не изобразяването, а изразът*. Художникът трябва да живее със своята съвременност, а това означава да си служи с един „език", който в самата си пластична структура, а не просто в анекдотичния образен строй да съдържа внушенията за тази съвременност. Видяхме вече как поезията и белетристиката ни (макар все още плахо и епизодично) реагираха на това изискване.

В изобразителното изкуство след войната борбата за модерни художествени форми, съзвучни на духа на новото време, се свързваше още по-осъзнато, по-последователно и по-непримиримо с борбата против етнографизма, академизма и плоското натуралистично описание. Най-важни двигатели на този процес бяха *Николай Райнов, Сирак Скитник, Чавдар Мутафов* и *Гео Милев*. В статии, бележки, рецензии те атакуваха реализма и натурализма като ретроградни художествени насоки, несъвместими с бурните духовни устреми на новото време; осмиваше се академизмът заради неговите „детински" амбиции да скове твореца в система от заучени правила; пропагандираха се модните течения: символизъм и експресионизъм, отхвърлящи външното материално наподобителство в името на духовната изразителност; и нещо особено важно във връзка с нашата тема: на мястото на старите природонаподобителни средства — линейна и въздушна перспектива, релефна моделировка, контрастна светлосянка, анатомична точност и пр. — се поставяха антинатуралистичните качества на творбата: декоративна прелест, вътрешна експресивност, условности на цвета и линията, деформации на формата, с една дума, *стилност*. Още в първата годишнина на сп. *Везни* Гео Милев написа програмната статия „*Фрагментът*", в която между другото казва: „За постигане на

своята задача — художествения ефект — изкуството си служи с минимум средства — минимум от средства: сгъстяване: фрагмент: стил... Днес цялото изкуство е фрагментарно. Стилът довежда до фрагмент. — Стил: синтез: фрагмент. — Изкуство: стил: фрагмент. — Стилът, доведен докрай, ражда фрагмент. Стилът създава художествения ефект... Изкуството дири и изтръгва от нещата тяхната есенция; не нещата — а есенцията на нещата; не фактите — а смисъла на фактите: синтез. — Заключение: изкуството е *субективно*. В противоположност на логичната действителност — обекта — и нейния аналитичен адекват: обективния епос. Изкуството е субективно: лирика."[29]

В същия дух пише С. Скитник: „Мирът — видим — е едно, изкуството — друго. — Мирът: видимост, която душата *отразява*, а изкуството: реалност, която душата *създава*. — И за това: изкуството е преди всичко към душа, а после — изобразена видимост... Живописта като самоцел може да има свои прости специфични и изчерпателни задачи. — Няколко цветни петна и линии в тяхното ритмично — линеарно и тоново — съчетание са вече постижение. — Формата е само средство за постигане на чисто художествени задачи. — Освен тайната дълбока музика на боите, изтръгната от натурата, ритъм има и в хоризонталните, отвесни и наклонени линии: — В ритъма на линиите се вплита музиката на боите."[30]

Същите идеи поддържа Н. Райнов. В своята статия „*Изкуство и стил*" той заявява: „Няма ли стил, няма Изкуство (с главно И — Д. А.). В Изкуството стилът е постигане кабалистичната дълбочина на образите, с които се работи: оттук иде : отребата да се сведе почти до число и геометрична фигура моделът, да се сведе до орнамент. Това се налага от нуждата, що се нарича „ритъм"... Сега е поврат към синтез — и никога Изкуството не ще се върне към средните аналитични пътеки... Запад завърши себе си — и сега трябва да принесе личното в жертва на космичното. Бъдното изкуство ще бъде стенопис, ваятелство, гравюра, везба, керамика: декоративно изкуство."[31]

В друга своя статия, изтъквайки противоположността между западното (натуралистично) и източното (декоративно и символно) изкуство, Н. Райнов твърди: „Характерен плод на всяко стилно изкуство е орнаментът — най-простата декоративна единица, получена след стилизуване даден предмет на природата. Орнаментът се постига с линия, шарка или плоскост, а понякога и с трите ведно... Орнаментът е азбука на стила и негов пробен камък..."[32]

В духа на тези разбирания Гео Милев поддържа, че „декоративното е последната цел на всяка живопис, на всяко изкуство"[33], а в рецензия, посветена на изложбата на графика Васил Захариев, изтъква: „Стилизацията на формата е най-малкото условие за създаване на художественото произведение — без нея не може: целта на всеки художник е орнаментът — самостоятелната художествена форма — в която природната форма като предмет изчезва."[34]

Следователно, тъй както в модерното европейско изкуство антиреализмът и антинатурализмът доведоха до теорията и практиката на една „стилна", „декоративна" живопис, така също и у нас (с известно закъснение, разбира се) отказът от академичните принципи на Мърквичка и Митов издигна на преден

[29] Везни, 1919—1920, кн. 4, с. 95—96.
[30] Пак там, кн. 7, с. 212—213.
[31] Пак там, кн. 3, с. 69—70.
[32] Пак там, кн. 8, с. 238.
[33] Пак там, кн. 6, с. 182.
[34] Пак там, кн. 10, с. 320.

план изискването да се прави „декоративно“, „стилно“ и дори „орнаментално“ изкуство. „Декоративно“, „стилно“, „орнаментално“ — това ще рече изкуство, преодоляло етапа на безкрилото, повърхностно щудиране на натурата, на нейната материална видимост и преминало във фазата на творческото претворяване, където чрез силата на въображението художникът преобразува грубите природни форми в одухотворена система от линии и багри, улавящи тяхната най-дълбока същност, сведена до „знак“, „символ“, и отразяваща неговата индивидуална реакция. „Мина времето на „професорската живопис“ — писа Г. Милев — времето, когато българските художници се учеха да рисуват — днес от тях се иска творчество.“[35]

При такава естетическа позиция отношението към проблема за търсене на национален художествен стил естествено не можеше да бъде друго освен отрицателно. Според тези автори неотложната жизнена задача на нашето изкуство не е да търси национален облик, както досега е правило, защото това го обрича на провинциализъм, на евтина популярност, на национален консерватизъм и херметизъм. Негова върховна повеля е да се стреми към универсализъм, към общовалидни форми на общуване, на пластичен изказ. „Трябва българската литература — писа Г. Милев, — както всички други, да излезе вън от себе си. Защото настава ера на пълно юнифициране в изкуството: това е най-важен процес в историята на съвременното изкуство. Българското изкуство, българската литература, не трябва — и не може — да остане изключение: тя трябва да юнифицира себе си с другите литератури; трябва да достигне другите литератури. Това значи: да напусне традицията на националното, съвременното и популярното; — да престане да бъде *битова* литература.“[36] И когато след войната се поде отново повикът за „родно изкуство“, формирано бе дружество и организирана изложба, Ч. Мутафов обяви, че „трагичният момент в нашето изкуство е тъкмо викът за родно творчество“[37], а Г. Милев в специална статия, озаглавена „*Родно изкуство*,“ изтъкна, че в тази фраза „дири убежище една голяма мъртва традиция, нея тази мъртва традиция иска да употреби като последен отбранителен удар за себе си“.[38]

„Родното изкуство — твърди Милев — е проява на национализъм“, на „закъснял провинциализъм“; то заема враждебна позиция против съвременното модерно изкуство, което дири „духовната първосъщина на човека“, освободен от преходните материални форми на цивилизацията, вън от „вещественатa зрелост на съвременната, която е: преображение на битието в бит, на човешкия род — в народ, на всемира — в провинция“. Родното изкуство, превърнато в съзнателен девиз, в преднамерена теория, в естетическа програма, неизбежно се изражда в битовизъм, в „улична“, „вестникарска тенденциозност“, в „простащина“, то е възможно само като несъзнателен акцент, като ирационална интонация, като подсъзнателна стихия в служба на „Мировия дух“. „Задачата на всеки български художник — поет, музикант, художник — е: чрез своите произведения да влее в Мировата душа онези вечни ценности, които притежава българската душа, които е придобила или ще придобие българската душа; а това българският художник ще постигне по пътя на *своята собствена душа*. Така разбираме ние родното изкуство — така род-

[35] Везни, кн. 8, с. 253.
[36] Пак там, кн. 2, с. 17.
[37] Пак там, кн. 9, с. 278.
[38] Пак там, г. II (1920—1921), кн. 1, с. 40.

ното изкуство отрича себе си, за да стане не само интернационално, а — универсално."[39]

На тези шумно изявени призиви за „стилност", „декоративизъм" и „орнаменталност" на художествената форма (като нашенски отглас на европейския авангардизъм от началото на века) българското изкуство все още не бе в състояние да отговори с равностойни образци. Онова, което можеше да мине под флага на „декоративно" и „стилно" в модерния (експресионистичен) смисъл на думата и което фактически се защищаваше от теоретиците на това движение, бяха силно повлияните от *сецесиона* гравюри на Н. Райнов, изписаните в духа на „*мир искусства*" декоративни композиции и илюстрации на С. Скитник, експресионистично-символистичните творби на днес вече напълно забравения художник Иван Бояджиев, платната на Майстора и изкуството на младия Иван Милев, колкото и последните два примера да бяха неудобни с оглед „универсализма" и „антинационалистичната" естетическа платформа на теоретиците от сп. „Везни".

Може би тъкмо поради липса на достатъчно образци списанието широко популяризираше изкуството на такива чужди художници като Данте-Габриел Росети, Бърдсли, Ван Гог, Гоген, Климт, Хайне, Франц Марк, Врубел, Рьорих, Билибин, Кандински, Марк Шагал както чрез репродукции от техни творби, така и със статии (оригинални или преводни), в които се изтъкваше приносът на тези художници за създаването на модерно, сиреч „декоративно" и „стилно" изкуство, освободено от властта на „материалната видимост" и изразяващо дълбоките вътрешни състояния на духа посредством експресивната сила на чистите пластични средства: линия, цвят и форма.

Тези тенденции се промъкнаха и в *литературата*. Още преди войната, в 1912 г., Н. Райнов създаде нашумялото си произведение „*Богомилски легенди*", написано в стила на една „лирично-декоративна живопис". Тук вместо обективния епически-повествователен стил на писателите-реалисти Райнов си служи със словесни декоративно-стилизирани похвати. Образите са условно очертани, почти лишени от психологическа глъбина; Те се рисуват, така да се каже, „двуизмерно", чрез живописни епитети и сравнения („Лицето му бе пурпурно като зора, в очите му пламъци, подобни по блясък на златна сплав"; „Очите му бяха като небесна синина, а косите му меки и златисти като ръж"; „Устните ѝ се червенееха като сардоникс, а ресниците засенчваха с теменужен мрак очите ѝ" . . . ); действителността е само загатната или разложена в система от живописни стойности, съдържанието или идеята — внушени посредством символи и метафори, съчетани със силно чувство към орнаменталното. Сам Николай Райнов, много по-късно, ще направи твърде точна характеристика на този литературен стил в студията си за Петко Тодоров: „Петко Тодоров е първият наш писател, който се опитва да работи със стилизувана, декоративна реч и да построява своите творби по законите на декоративната композиция; и в разказите, па и в думите му липсва пластичност, но има великолепна арабеска, кръшна и настройваща линия, изящна игривост на подробностите. . . Лицата, които участвуват в идилиите му, са проектувани върху двуизмерна плоскост: художникът ги не гледа околовръстно и ги не изобразява триизмерно. Затова и не са достатъчно живи; дори и подробностите от природата се явяват в творбите му стилизувани до орнамент."[40]

[39] Везни, г. II (1920—1921), кн. 1, с. 44.

[40] Н. Райнов. Вечното в нашата литература (Елин Пелин — П. Ю. Тодоров). С., 1941, с. 97.

Тази характеристика важи за стила на самия Райнов, за неговите многобройни романи и разкази, създадени непосредствено след войната; тя важи и за повлияните от него лирически поеми на *Аура* (псевдоним на Асен Златаров): „*Цветя за него*“ (1918) и „*Песен за нея*“ (1919). По това време Ч. Мутафов също нарича литературните си творби „декоративни“ („декоративен роман“, „декоративен етюд“ и пр.).[41]

И така както в европейското изкуство след 1900 г., така и в нашето (със съответната за условията на целокупното ни развитие закъснялост) художникът изоставя външното, материално правдоподобие, за да се ориентира към едно „декоративно“, „стилно“ по своето звучене творчество, което чрез експресивната сила на чистите пластични средства се опитва да създаде духовна атмосфера, да внуши по един по-дълбок, подсъзнателен начин търсените идеи и чувства. От друга страна, както в европейското изкуство, така и в нашето този стремеж към „декоративност“ и „стилност“ се изрази, от една страна, в създаването на един „универсален“, „космополитичен“, освободен от веригите на „националния херметизъм“ пластичен език, съответстващ на светоусещането на „модерния“ човек, обитателя на големите градове, и, от друга, като реакция на универсализма и нивелиращото влияние на съвременната индустриална цивилизация, в съзнателно връщане към първичното и първобитното, към простонародната, елементарна душевност и бит на селянина, схванат в архаичните, безвременни форми на неговото съществование — тенденция, намерила ако не най-характерен, то поне най-близък до нашето изкуство израз в немското художествено движение Heimatkunst. Ние разгледахме по-горе тенденцията за „универсален декоративен стил“ в нашето изкуство. Нека сега се спрем по-подробно на другата, много по-силна, много по-мощна тенденция: създаването на „*национален декоративен стил*“.

## „Селските комплекси“ на българския художник. Разочарованието от Европа и страхът от града

Поради специфичните условия на общественото ни развитие (вековна изостаналост, късно встъпване в пътя на индустриализацията, стопанска бедност, липса на типично градски центрове и пр.) нашите най-големи художници и писатели, без съществени изключения, са *селяни* по произход. Това означава, че от най-ранно детство те са естествено свързани със своя народ, с неговите всекидневни грижи, болки, радости и копнежи; расли са в една обстановка на патриархален бит, бит на общ, задружен труд, на общи веселби, празници и обреди, в най-тесен контакт с природата, с нейните първични стихии: земя, вода, вятър, слънце; от рано навикнали да разбират езика на животните, да познават мириса на черноземa, живота на полето, шума на гората, да виждат около себе си, да чувствуват в себе си равномерния вечен ритъм на едно съществование, като че ли протичащо извън времето; едно съществование, предаващо стереотипните си форми от поколение на поколение, от баща на син, от майка на дъщеря, от дядо на внук. . . [42]

---

[41] За подробности вж. Д. Аврамов; Незаслужено забравен принос. (За урбанистичната естетика на Чавдар Мутафов). — Проблеми на изкуството, 1977, кн. 4.

[42] В една своя сказка, четена през 1905 г. в „Алианс Франсез“, Симеон Радев пише: „Разбира се, има между нас такива, които са тъпчели асфалта на улиците в чужбина, дишали са шумната атмосфера на европейските столици, заели са от така наречения циви-

По силата на това свое положение и възпитание нашите художници са в най-дълбоката си същност *демократи,* те са инстинктивно свързани с народа и неговата съдба и следователно вътрешно слабо предразположени да възприемат концепцията за едно самоцелно или „космополитично" изкуство. Затова дори ония от тях, които след Освобождението под влияние на западноевропейски естетически теории възприеха и пропагандираха идеята за „чистото" изкуство, и те оставаха на практика свързани с народа, обичаха го и по един или друг начин продължаваха да му служат. Известно е, че „индивидуалистите" от кръга на сп. „*Мисъл*" заедно със своите „универсалистични" амбиции да отразят „бляновете на модерната душа" в същност бяха пламенни народолюбци. Пенчо Славейков в блестящо написани статии („Българската народна песен", „Народните любовни песни" и др.) пропагандираше високата художествена стойност на българското поетично народно творчество, върху чиято основа създаде едни от най-хубавите си произведения; *Яворов,* който след преминаването „моста на декадентството" сам осмя в „Песен на песента ми" народническите си увлечения, остана до края на живота си дълбоко свързан с народоосвободителните борби на Македония, в които участвуваше с пушка в ръка; *Петко Тодоров* — „този модерен поет", както го нарече Пенчо Славейков, възсъздаваше в своите „Идилии" образи и картини от народния живот в стила на народната песен (макар и често облъхнати от една чужда на нея индивидуалистична атмосфера). Още в началото на века Тодоров мислеше как по художествен, но и модерен начин да възсъздаде „богатствата на народната душа". В писма от Берлин, където учи филология, до Иван Кирилов той пише:

„. . . Знаеш ли какъв неизчерпаем извор, каква неизгледна обител на красота и дълбочина е българската душа? Мен малко по малко завладяват спомените от детинство и толкова по-скъпа ми е Елена. Мен постоянно обвиняват, че не съм отдавал голямо място на съвременни типове, които например ти постоянно рисуваш. И да ти кажа, твърде малко типично, характерно, дълбоко можеш да найдеш в нашата интелигенция. Когато там, гдето вековните понятия зреят, там в дълбоката провинция, дето се е таила по векове в себе си, работела е върху си българската душа, има нещо действително неизчерпаемо като вселената и величествено като вечността! . . . " (5 март 1900). И в друго свое писмо, пак до Иван Кирилов, Тодоров пише (5 април 1900): „. . . Изучаването на българската душа представя такива неизчерпаеми прелести, които смело могат да се наместят в общоевропейския култ до някога. У нас има едно изключително обстоятелство, което не трябва никога да се забравя: а именно, че българинът, роб пет века, лишен от полето на обществената битва, е заживял вътре в своята душа, създал е един храм от блянове и мъки, който не остава друго, освен да бъде изровен от нашите художници и в него с благоговеещо сърце и с молитва на уста да снемат шапка всички алчущи и страдащи сърца в Европа. . . Туй е най-великият дълг на българския писател и не стори ли той туй, този писател днес за днес ще привлече на малцина вниманието върху си. Неговият raison d'être ще бъде твърде малък. . . "[43]

---

лизован живот неговите изтънченост, неговите ексцентрични нрави и неговите поборитства, но всички почти сме съхранили незасегнат спомена от родното село, от двора, дето мучаха крави и кълвяха кокошки, от острата мирис на бащината бакалница и на прашните пътища, дето сме играли боси деца" (С. Радев. Погледи върху литературата и изкуството и лични спомени. С., 1965, с. 26).

[43] П. Ю. Тодоров. Писма. С., 1966, с. 77, 82—83.

Следващата генерация поети-символисти, както вече знаем, още по-радикално отстояваше позицията на едно „универсалистично“ изкуство. Но и тя не загуби връзките си с народа, и то толкова повече, колкото по-силно я откъсваше от него новият градски бит. Тези художници идеха от селата и от дълбоката провинция да живеят и работят в столицата. Но столицата ни вече бе станала голям модерен град. Попадналият тук селянин веднага се виждаше обкръжен от друг свят — изкуствен, отдалечен от природата; тук земята е покрита с паваж, нощем светят електрически крушки вместо звезди, приветливата селска хижа е заменена от студени каменни блокове, домашните животни — изчезнали, песента на птиците и щурците — удавена от уличния шум, от писъка на клаксоните, от воя на фабричните сирени, чистият полски въздух — отровен от зловонни изпарения, общността на човешките отношения — разбита от една егоистична деловитост; родното, българското, националното в бит, покъщнина, облекло е изтиквано от стандартните продукти на машинното производство, най-често чуждестранно; тук дори поведението, обноските, културата са други — чужди.[44] Възпитаният в патриархалния морал на нашето село, чувствителният към вечните природни и човешки стойности, какъвто е художникът, попаднал сред тая обстановка, неизбежно изпитва усещането на самота, отчужденост, безприютност. Отиването в големия град е съпроводено с чувството, че човек тръгва по един път, изпълнен с гибелни опасности:

Из тоя друм съмненията бродят,
изгубен син, не тръгвай в тоя друм!
Там горестни затмения те водят,
из тоя друм съмненията бродят,
съмненията давят твоя ум!

Ти губиш невъзвратно светла памет,
обричаш се на бедствия самин,
там призраци застинали те мамят,
из тоя друм ти губиш светла памет,
из тоя друм не тръгвай, беден син![45]

Така в поезията на нашите писатели, които първи отразиха неспокойния ритъм на града, е изразена тревогата от неговата студена, неприветлива, де-

[44] Имайки пред вид този процес на стандартизация, нивелировка и отчуждение в обстановката на модерния град, в една своя народоведческа студия, посветена на „Психологията на българина“, писана през 1934 г., но с несъмнени отношения към занимаващия ни период, Константин Гълъбов писа:

„Емоционалното обедняване на българина е по-голямо в градовете, отколкото в селата — по-голямо в София, отколкото в другите ни градове. Тъкмо в столицата ни, която е издигната на най-висок културен уровен, животът на българина е най-беден откъм емоционални прояви.“ И след като изтъква, че „в столицата ни хората живеят, общо взето, чужди един на друг“, че тук „едно от най-ценните качества на българина, неговото гостоприемство, е рядка добродетел“, че „Софиянецът живее по-невесело, отколкото българинът в провинцията“ и т. н., авторът намира основната причина за това в закономерното и фатално-неизбежно внедряване на европейските форми на живот, разяждащи тъканта на вековния ни патриархален морал: „Променя ги главно по-европеизираният живот в София, оня дух на груб практицизъм, който завладява все повече западните народи (за да дава основания на мислители като Освалд Шпенглер да твърдят, че културата на Запада залязвала) и който проличава и у нас, особено в столицата, гдето извършва опустошения в душите, много по-големи, отколкото в душите на западните народи“ (К. Г ъ л ъ б о в. Орнаменти. Философски и литературни есета. С., 1934, с. 160).

[45] Н. Л и л и е в. Из поемата „Градът“ (1912).

национализаторска същност, чувството, че тук човек е „без корени", „лист обрулен", „странник без подслон и родина". Поради това след разгулните скитания в абстрактните сфери на „универсалното" те закопняват да се върнат там, отгдето са дошли, да се опрат на здрава почва, да възвърнат изгубената връзка със света и себе си. И както в Германия Валтер Ниман призова да се спасят човекът и изкуството в условията на модерната цивилизация чрез връщане към „природата" и „народността" (вж. по-горе с. 271), така и у нас дори тия, които искаха да се приобщят към тази цивилизация, съзирайки опасностите, които тя носи, обръщаха носталгичен поглед към „родното", към „бащината къща", към „тихата бащина стряха", към патриархалното, с което бяха закърмени и което виждаха да погива около тях.

През време на войната и особено след нея това емоционално връщане към „родното", усилено от чувството за оскърбена национална гордост, се трансформира във връщане към „майката-родина", към „народа-мъченик".[46]

При тази духовна обстановка, при това дълбоко разочарование от Европа, от нейните тежки политически, морални и културно-психологически издевателства, връщането към „родното", към най-дълбокото в националната душевност започна да придобива очертанията на всеобщ спонтанен процес, увличащ в своето русло дори онези, които няколко години преди това фанатично призоваваха към освобождение от „битово-регионалното" в името на универсалния „Миров дух". Един по един довчерашните „декаденти", „символисти", „модернисти", кой по-рано, кой по-късно, с гузната съвест и горчиви покаяния на „блудни синове" се връщат към обикновения прост народ, от който са произлезли, но от който се бяха напразно опитали да се отделят в името на

---

[46] Дори един такъв „европейски" формиран интелект като този на Боян Пенев, разочарован от дивия егоизъм и съвършената липса на хуманизъм в политиката на европейските страни, пише в своя „Дневник" (28 юли 1913):

„Какво е Европа? Шопенхауер говори за моралната негодност и абсолютния егоизъм на човека, когото нарича animal méchant (лошо животно — Д. А.). Това е Европа. Които са взели съдбата ни в ръцете си, отдавна са загубили човешкия образ. Ръководят ги най-груби материални интереси. Задачите на общочовешката култура не съществуват за тях. Цивилизация и справедливост за тях са празни думи. За справедливост говорят само когато въпросът се отнася до техните груби интереси. Никога националният егоизъм не се е изразявал в по-остри и по-противни форми. Еднакво отвратителни са както злините, тъй и добрините на Европа. Зад нейните добрини се крие лицемерие и злорадство."

Две години по-късно Боян Пенев утвърждава отново своето горчиво разочарование от Европа, изразявайки надежда, че единствен изход от дълбоката криза, в която тя е изпаднала, може да дойде от „непокварените" социални сили на бъдещето:

„От културата и хуманността на Европа не остана нито следа. Цяла Европа се превърна в лудница. Спасението на европейските народи е в една социална революция, а на балканските — в един съюз. Но сега нито едното е възможно, нито другото. Потребни са нови социални сили, непокварени: съвременните демократични елементи в Европа се изродиха в шовинизъм и ограничен национализъм; идеализмът и интернационализмът на социалистите се изпари. Да отправим погледите си към бъдните поколения. В тях е надеждата: на съвестта на днешното поколение лежат непростими грехове и престъпления "(7ноември 1915).

А щом Европа е престанала да действува като насърчителен образец за морал и култура, развитието на българското изкуство, неговият единствено възможен път и плодотворна перспектива според Боян Пенев трябва да се търсят в едно дълбоко и искрено приобщаване към рационалните и ирационалните първоизвори на „националната душа", към нейните вековни и най-трайни настроения. Нашият автор несъмнено изразява едно общо чувствувано и споделяно от тогавашната ни художествена интелигенция убеждение, когато пише:

„Кога ще тръгне нашата поезия в един път на самобитност, здраво развитие, кога ще всмучи в себе си ценните и здрави елементи на националната душа? (Това всмукване е една психологическа необходимост, един залог за трайно развитие на нашата поезия, тъй необходимо, както е необходимо майчиното мляко за порастването на малкото дете.) Това

някакви космополитични „идеали“ или на индивидуалистичното себепоклонничество:[47]

. . . И сред грохота вечен
на сивия каменен град
напусто се взирах, за всички далечен,
не срещнах там брат.
Не срещнах там брат, и щом бавно затрака
дъждът по вратите, в нощта,
аз тръгнах отново да диря сред мрака
Родина в света.
И ето ме изпълнен пак с любов,
и ето ме, Родино, пак готов
чело да сложа в твоето подножие,
да те посрещна като спомен скъп
и да приема твойта свята скръб
като награда, като милост божия.[48]

*Теодор Траянов* — главата на символистичното движение, написа стихосбирката „*Български балади*“ (1921), в която, излязъл от хаоса на неясните субективни преживявания на първите си произведения, издига идеята за несломимия български дух, за неговата съдбовна историческа мисия, за богоизбраничеството на нашия народ:

. . . . . .
О мощ проявена
на дух благороден,
пред свойта България
завета разкрий:
делата остават,
човек е преходен!
Народът е вечен
в това, що твори![49]

*Христо Ясенов* отива още по-нататък. По същото време (1921) той обнародва стихосбирката си „Рицарски замък“, изпълнена с предвоенни индивидуалистични настроения, от която сега в предговора се отказва, а накрая на стихосбирката сам запалва „рицарския замък“, отделящ го от света, за да слезе „в долините, където спят села и градове“, и да заживее с „живата тревога на слепия пророчески безброй“, сиреч с болките и радостите на простия народ. *Емануил п. Димитров* също така разкъса омагьосания кръг на символизма и

---

всмукване ще се изрази в историческата интуиция на нашите поети; онова, което Овсянико Куликовски нарече способност на лирическия поет да събужда в душата си бледните сенки на минали епохи, техния смисъл, душа и философия, скърби и радости, всичко онова, което остава един с мрачен спомен в душата. — Да се пробуди особено историческо чувство, останало в душата от миналото. Историческо възпоменание в психологически състояния“ (Б. Пенев. Дневник. С., 1973, с. 105, 116, 147—148).

[47] Вж. Г. Цанев. Съдбата на българския символизъм. — Философски преглед, 1937, кн. 2.

[48] Н. Лилиев. Из поемата „Родина“.

[49] Т. Траянов. Заклинание на земята. Из „Български балади“.

пожела да се слее с народа, да бъде приет от него, блудния син, тъй както черноземът попива влагата:

Приеми ме
отново,
о маса — народ!
Вплети ме
в многоцветния губер,
живот!

## „Септемврийската поезия" — „завръщане към първичните сили на земята и народа ни"

След опустошителните септемврийски погроми на съдбоносната 1923 година, след кървавата вакханалия на озверените властници над въстаналия народ този процес на свързване на нашата прогресивна интелигенция с народа достигна кулминационната си точка. Той намери своя най-внушителен израз в творчеството на т. нар. *септемврийски поети*. Г. Милев, който, както вече видяхме, бе фанатичен пропагандатор на модернизма, бореше се за „чисто изкуство" и в името на „космополитизма", на „мировия дух" отричаше всеки опит да се прави „родно изкуство" чрез отразяване настоящата съдба на народа, сега, пред кървавия образ на събитията, стреснат вижда абсурда на всяко бягство в „кулата от слонова кост". Сега той пише:

„Кулата от слонова кост, убежище на поезията и скривалище на поетите, лежи срутена в жалки уломки. Изпод праха на мечтата, изпод уломките на фантазията излиза поетът, пробуден от своите розови сънища и лазурни блянове — слисан, изумен, прогледнал, — и вижда пред себе си разкървавения лик на Народа, своя Народ. . . Днес не е време на розови сънища и лазурни блянове. Времето е жестоко — и праща поезията в изгнание. Днес има само Народ и Човек. Човекът пред лицето на Народа. Човекът посред Народа. . . Ние ще останем там дето е Народът: при Народа, пред Народа."[50]

Но „Народът" за Милев не е вече оня безплътен, неясен мираж, какъвто бе за символистите, когато, уморени от своите авантюри в царството на абстракциите, търсеха в него опорна точка („пристан", както те се изразяваха). За него той е една конкретна — най-конкретната реалност; това са трудовите работнически и селски маси, вдигнали се на борба против потисника; не против чуждоземния потисник, както бе по време на Възраждането, а против българския, против оня, който на думи се числи към народа, но в същност бе станал негов най-яростен враг. На лицемерния черносотнически вик „Отечеството е в опасност!" Милев отговаря със скептичния въпрос на Пилат: „Прекрасно! Но що е Отечество?" „Над властта и държавата стои Народът. Свещеният народ" — пише той, а в поемата си „*Септември*" доказа, че те са смъртни противници: те — властта, държавата — от една страна, и народът — от друга. Не съществува Отечество или Народ като идилична хармония на единни воли. Отечеството, Народът — това са отрудените, потиснатите, тези, които създават богатствата на страната с кървав пот, а не ония, които ги разхищават с престъпно безразсъдство: политическите авантюристи, спекулантите, тунеяд-

[50] Гео Милев. Избрани произведения. Т. II. С., 1965, с. 193, 194.

щите... Отечеството, народът — това са борещите се за социална обнова и прогрес, за свобода; ето защо с него нямат нищо общо шпицкомандаджиите, мародерите, диктаторите... При този именно народ поетът отива, за да превърне музата си в негова покорна служителка, в рупор на неговата върховна воля, да се принесе в жертва, ако е нужно...

Да се слеят чрез своята поезия с народа, да бъдат негови верни чеда и вдъхновени трубадури след индивидуалистичната самоизолация на символистите — това става заветна цел на септемврийските поети. „Едно завръщане към първичните сили на земята и народа ни, едно човешко, едно здраво творчество се слага пред нас. И това не е дело на неколцина, а един общ устрем към родното и човешкото, надхвърлил границите на литературните кръгове и списания" — писа *Никола Фурнаджиев* по това време.[51] „Завръщането към първичните сили на земята и народа ни" бе мощната двигателна пружина в поетичното творчество на Фурнаджиев и Разцветников (особено в „Пролетен вятър" (1924) у първия и „Жертвени клади" (1924) у втория). У Фурнаджиев — дръзко, стихийно, първично-сурово, лудо-стремително, кипящо и пламенно, у Разцветников — поетично-съзерцателно, лазурно-нежно, баладично и облъхнато от меланхолична романтика. Но докато Гео Милев и след завръщането си при народа остана *градски* поет, какъвто си беше (да не забравяме, че негови любими учители бяха Верхарен и Маяковски), за Фурнаджиев и Разцветников (под влиянието на Есенин и руския имажинизъм връщането към народа бе в същност връщане към селото и селянина като негов най-типичен носител — селянина, схванат като константен субстрат на народността. „Земята", „полето", „нивите", „угарите", „балкана", „житата", „селската хижа", „каруците", „воловете" — обхванати в стихийно движение или облъхнати от мечтателно спокойствие — ги привличат неудържимо със силата на нещо първично — като влечение на плътта, като вик на кръвта. След идейно-творческата криза, която преживяха тези автори (след 1925 г.), това влечение към селото ставаше толкова по-силно, колкото по-силно ги отблъсваше градът — модерният град на нервното и празно движение, с каменните къщи и студени, отчуждени обитатели.

. . . . . .

Мъглите вънка тъмни и отровни
над каменните здания пълзят.
Живота тук един ръждив часовник
бележи точно скучния му път.

. . . . . .

Тогаз сънувам светнали полета,
широки нощи, мирис на сено,
Тогава мойта сила пак се връща
и в буйни, ослепели светлини
изчезват тоя град и тая къща
и греят нова младост, нови дни.[52]

Или пък елегичните стонове на Разцветников:

. . . . . .

В тоя свят на пàрата и жиците —

[51] Н. Фурнаджиев. За новата поезия. — Днес, I, бр. 25, 1925.
[52] Н. Фурнаджиев. На улицата. Из стихосбирката „Дъга".

ето ме загубен без следа
с мойта дива нежност във зениците
и в душата — късче от звезда.
Що да сторя сам посред бетоните,
Господи, какво да сторя аз,
който бродя, оглушал от стонове,
и не чувам нийде твоя глас?[53]

*Не те обичам,* лъчезарен град,
за капчиците блясък и надежда,
за миговете странна самота,
като жесток лихвар ни ти отнемаш
покоя, силата и радостта.
Умри и ни върни отново мрака,
гората и безкрайните жита,
върни ни въздуха и тишината,
и песента на малките щурци.[54]

Интересното е обаче, че тези поети, мразейки града, не са в състояние да го напуснат. Те виждат опустошенията, които той нанася в душата на българина, загиването на патриархалния бит, скъсването с природата, отвратителното лице на егоизма, на кариеризма, недостойните оргии на низките страсти, ала те нямат сили да се върнат отново на село. Те проклинат града, но отровата, която той е оставил у тях, ги кара да се чувствуват чужди и на село — там, където ги влече сърцето и спомените. Те се запътват към родния си край като „блудни синове", но след часове на разкаяние отново поемат обратния път към „гибелния град", заключвайки омагьосания кръг на своето отчаяние и оставайки с единствената надежда да се връщат при него само чрез своите спомени.

. . . . . .

Вий, мои родни двори, глъхнали
във помниче и тъмен крин,
познайте свойта плът откъсната,
познайте своя блуден син.

Аз връщам се от чужди селища
разкаян, разгромен и слаб,
но не колете бели телета,
но не печете млин и хляб.

Че все пак пленник аз останал съм —
от гибелния град пленен —
и пак след кратко разкаяние
в зори през тих и ведър ден

ще свия с трепет малка китчица
от росен лист и пресен цвят

[53] Ас. Разцветников. Мечтател. Из „Планински вечери".
[54] Ас. Разцветников. Не те обичам. Из цикъла „Искри".

и ще се върна през тръстиките
обратно в гибелния град.[55]

## „Живописната" експресивност на новите поетични средства

Тук е важно да се подчертае, че „завръщането към първичните сили на земята и народа" в нашата поезия през 20-те години като реакция на „неземното", абстрактно, серафическо творчество на символистите бе извършено не само по линия на съдържанието, но и по линията на *формата*. Новите идеи, мисли и чувства неизбежно налагаха и нов начин на изразяване. Касаеше се да се преодолее благозвучният, равномерно-напевен, гладък и чист стих на предшествениците в името на по-грубия, по-суров, по-първичен, но заедно с това и по-експресивен израз. Стиховете на Гео Милев и Фурнаджиев (при всички различия между тях) се освобождават решително от самоцелната красота, от пищните фрази, от изящния епитет; в тях нахлуват думи, интонации, ритми, образи, сравнения, метафори, необичайни и непознати за традиционния поетичен лексикон, може би тъкмо защото носят наслоенията на грубата житейска реалност — непречистени, необлагородени чрез изкуствени естетически способи. „*Българската поезия има нужда от оварваряване*" бе писал Г. Милев през 1924 г.[56] В „Септември" и в „Пролетен вятър" това „оварваряване", т. е. насищането ѝ със сурови сокове от черноземa на грубата действителност, става внушителна естетическа реалност. На мястото на правилните, музикално-безплътни и до известна степен анемични куплети на символистите идат кипящите от живот и първична сила стихове, в които всичко бушува, лудува, тича, пее; в които дори камъните и дърветата танцуват, полето расте, нивите препускат...

Но тази поезия е бунт не само против безжизненото стихоплетство на символистите. Тя е бунт и против традиционния реализъм. На неговите изобразителни принципи: обективна описателност, вярно пресъздаване на една стабилна материална реалност, подчинена на познатите закономерности на каузалността, точно възпроизвеждане на външните прояви на събитията и в крайна сметка неизбежен битовизъм се противопоставя една поезия, в която всичко е подчинено на целта да бъде читателят изненадан, шокиран, стреснат, изваден от състоянието на апатия или на пасивна съзерцателност и приведен в най-висока вътрешна активност; да му се въздейства по такъв начин, че той да се почувствува не безстрастен наблюдател, а участник в пресъздаденото събитие, увлечен в неговата стихия, горящ в неговите пламъци. Само в такова състояние на пълно вживяване читателят става способен да разбере как дъждът, „разголил космата снага", тича да преспи в пламналите угари на земята; да разбере как „веселата жътва в нивите препуска", как „снегът пее", как „танцуват запалени къщите от безспирния бяг на земята", как „гърмят на небето големите, тъмните тъпани", как „ще шибне червеното слънце земята запалена, ще хукнат дърветата, ще викне широкият път: „На сватба, на сватба!", как ракията може да бъде „бяла като гибел", луната — „зелена", вятърът — „черен и весел", сватбата — „кървава", а смъртта — „весела"...[57]

[55] Ас. Разцветников. Кръг. Из цикъла „Блуден син".
[56] Г. Милев. Избрани произведения. Т. II, с. 221.
[57] Изрази из стихотворенията на Фурнаджиев.

Читателят, който е успял да се вживее в тази стихийна поезия, в атмосферата на тази апокалиптична развихреност, където се съчетават логически необединими свойства, ще разбере също невъзможността на поета да прибегне до помощта на традиционната „сюжетна повествователност", с която бе свързан старият реализъм. Да се разказва епически спокойно, като се рисуват търпеливо образи, извайват характери, поставят се в пространствено и исторически определена среда, с конкретни взаимоотношения и реакции според логиката на предварително замислената интрига, в която всички случки са подчинени на обективния закон за причината и следствието, става невъзможно за поета, който е въвлечен в кървавия хаос на едно такова събитие, каквото е гражданската война, и решително е заел страната на народа. В „*Септември*", в „Конници", „Гибел" или „Сватба", във всички песни на „Пролетен вятър" няма завършени образи, няма подробно и цялостно дадени ситуации, няма сюжет в класическия смисъл на тези думи. Вместо логически и каузално свързани случки с конкретни двигатели има свързване на външно разнородни лирически фрагменти. В действителност обаче онова, което изглежда външно разнородно, сиреч несвързано от гледище на природонаподобителното описание, вътрешно е здраво споено от силното чувство на автора, обединено е от духовната атмосфера на цялото. Там, където на пръв поглед личи произволно струпване на образи, в същност има пластично-нагледни вариации (с различни степени на сила) на една мисъл, идея или по-точно — на една бурна емоция. Външната материална действителност, сетивната видимост не е описана в нейното статично, пространствено битие; тя е претопена и претворена, тя е разрушена, декомпозирана и отново възстановена, за да изрази по-убедително скритата същина на събитията; не техните повърхностни физически белези, а дълбокия им духовен смисъл.

Казаното по-горе разкрива една характерна особеност на следвоенната атмосфера в областта на изкуството: макар че се противопоставят на неземната и безродна поезия на символизма, тези поети не се връщат към стилово-изобразителните похвати на Вазовата реалистична традиция, които те очевидно считат за остарели и недостатъчно изразителни. Под влияние на модерното изкуство (главно на експресионизма) те отхвърлят обективните подробни описания на една монолитна физическа реалност в името на интензивния вътрешен израз; те изоставят и външната фабула (логичното редуване на събитията), за да я заместят с фрагменти, споени от силата на чувството. Друга особеност, сродяваща ги с модерното изкуство или по-точно отделяща ги от традиционните способи на реализма, е необикновено засилената експресивна функция на *ритъма*. Това вече не е монотонният, напевен ритъм на стария стих, необусловен от характера на съдържанието, а един нов ритъм — динамичен, нестроен, задъхан, нервен, трескав — ритъма на новото време, време на кризи, борби, крушения. Без вътрешното емоционално вживяване в този ритъм, без схващането му като идейно-емоционален компонент на творбата не може да се разбере нито „*Септември*", нито „Пролетен вятър". Той прави техните автори *модерни градски поети* дори когато са пропити от носталгия по селото (у Фурнаджиев).

Поради това и връщането към селото, към земята и народа е осъществено с *модерни* средства. В него няма и следа от етнографски битовизъм. Народностното не е в разказания факт, а в интонацията, в преживяването, в духовната атмосфера, в диханието на цялото, в стила, в характерните народни образи-символи: вятър, слънце, дъжд, земя, пеещи петли, бъклици, кобили, биволи. . . ,

в тези патетични и искрени възгласи: „Моя Родино и пламнало родно небе!“, „Майко скъпа, няма да се върнат!“, „О, каква бе мойта страшна орис, мойта мъка, господи, войнишка?“, О, господи, пази ги здрави още и дай ни хляб и дай ни родна къща!“, „Боже господи, в мойто кандило свети кръв вместо божие масло!,“ „Моя едра жена, моя топла и родна земя!,“ „Моя родна майко, кървава земя“, „Моя майко и моя кръщелнице, полудяла и огнена пролет“, „Ах, гърмете земи, мои тъмни и огнени тъпани“, „Хей, мои сватбари, хей гайди и свирки и тъпани“ . . .[58] С други думи, поетът се домогва до *духа*, а не до външната, преходна обвивка на народностното, той търси националното в дълбокото звучене на цялото, а не в отделния емпиричен факт или в битовата, етнографска подробност.

Но току-що цитираните примери ни разкриват и нещо друго: навсякъде в тях поетът говори от свое име, от първо лице: *моя* Родина, *моя* пролет, *моя* майко, *мои* тъпани, *мои* сватбари. . . Навсякъде той е главно действуващо лице, основен лирически герой. През него се пречупва всичко. Нещо повече. Човек има чувството, че неговата кипяща душевност, неговата буйна виталност и неизчерпаема фантазия лежат в основите на този динамичен, необикновено раздвижен свят. И все пак тук няма и следа от оня индивидуализъм, който превръща личното, субективно „аз“ в център на вселената. Това не е нито борческият индивидуализъм на Пенчо Славейков, отстояващ правата на силната личност — духовен водач на инертните маси, нито анархистичните мечти по волен живот на Петко Тодоров, нито егоистичният, епикурейски индивидуализъм на ранния Кирил Христов, нито философският субективизъм на Пею Яворов от „*Песен на песента ми*“, нито лирическият, романтичен индивидуализъм на Дебелянов или Лилиев, нито риторичното самообожаване на Хр. Ясенов от „Пан“ и „Себепоклонник“. Ако има индивидуализъм у Фурнаджиев (от „Пролетен вятър“), това е „индивидуализмът“ на Христо Ботев, слял се с народа. Тук неговото „аз“ е изразител на народната душа, на нейните тревоги и копнежи; то е станало колективното „аз“ на народа. Когато казва „моя земя“ или „моя пролет“, имаме чувството, че народът го казва. Изразено по хегеловски, като че ли ставаме свидетели на самоизразяване на общото, на народностното чрез конкретното индивидуално съзнание.

Към това заслужава да се добави и нещо друго. Връщането към националното, към българското, осъществено върху основите на една модерна поетика (изоставянето на обстоятелствената сюжетна повествователност, на етнографската описателност, на външната материална наподобителност и оттук — повишаването на изразителните функции на образ, слово и ритъм), естествено доведоха до засилването на „*декоративната*“ страна на произведението; „декоративна“ не в смисъла на празно, безсъдържателно стилизаторство, а, напротив — схваната в духа на една експресионистична концепция — като самостоен, антинатуралистичен принцип на засилен вътрешен израз. Проява на тази тенденция е ярката експресивна палитра от епитети, с която си служи например Фурнаджиев и в която съобразно с търсения драматичен ефект доминират *кървавочервеното* и *черното*, рязко, контрастно съпоставени като в някаква апокалиптична фреска. Тук конниците и нивите са „*кървави*“, слънцето е „оплискано с *кръв*“, залезът „блести като *кърваво* олово“, а „звезди *зелени* капят“ (декоративен антинатуралистичен ефект на контрастните допълнителни багри „червено“ и „зелено“; също така с „кървава“ душа той върви по „зе-

[58] Изрази от стихотворенията на Фурнаджиев.

ления път"); пред иконата (в „*Ужас*") има „*кървави* кости", а в кандилото „свети *кръв* вместо божие масло"; „*кървава* мъка тежи", „*кървави* дири лъщят", а „високо в небето проблясва луната *зелена*" (отново допълнителния контраст на червеното и зеленото); „горят големи и *червени* нивите", бурните облаци изглеждат „като крави от *кърви* окъпани", тъпаните са „огнени", „пеят *червени* и бесни петли", слънцето хвърля „блясъци *тъмночервени*" и т. н. Другата доминираща багра е *черната*. Убеден в нейното символично и експресивно въздействие, поетът я употребява с едно дръзко разточителство, което никак не се съобразява с натурния, локален тон на предметите — важното е да се постигне необходимата духовна атмосфера на напрежение и покруса. Съпоставката на кървавочервеното и черното — рязко, контрастно — действува необикновено силно: „Аз видях вратите с *креп* окичени, и в нивята — в *кърви* двата трупа", „сякаш вчера с *жълт* калпак е минала над земята пуста *черна* чума. Сякаш всичко, всичко е изчезнало и сега над *кървавите* ниви с поглед тъп лежи, огрян от бездните, неподвижен, *чер*, огромен бивол („Гибел"); „Край нас минават *черните* каруци, препълнени с *простреляни* тела", „в душите *черни* пари пепелта" („Вълци"); „нещо *черно* е легнало в пътя ни" („Мъка"), „и тъмните бездънните полета в прегръдките си *черни* ни приимат", „Жени вървят и плачат с *черни* кърпи и слънцето през облак *черен* грее" („Бежанци"), „*Черна кръв* пълни всички съсъди", „нощем някой на *черна* кобила ме спохожда и кани на сватба" („Ужас") „и ето *огньовите черни* на дългите нощи..., ръката трепери все още... от спомена *кървав*..." („На път"), „И на *черната* кобила зад пречупения гръб като скръб и като гибел свети *огнения* сърп" („Песен"), „И *горят* житата *черни* и *червени*, и гориме всички в *огъня червен*" („Жътва"), „Огромен змей е лятото в пустините, задъхана е *черната* земя" („Любов"), „Ах, гърмете земи, мои *тъмни* и *огнени* тъпани", „вятърът *черен* и весел плющи", „и *алени* във *черни* корита реките край мен ще текат", „и в прашни и *пламнали* друмове ще вика от радост големия *черен* народ" („Сватба") и т. н. и т. н.

Чрез това смело, ярко наситено „нахвърляне" на багрите (символични, а не природонаподобителни в своя вътрешен смисъл) поетът създава монументална композиция с повече или по-малко силно декоративно звучене. И ако тази монументалност и декоративност у Фурнаджиев е постигната посредством експресивната сила на чистия цвят, буйно положен на едри, накъсани, неспокойни „мазки", у *Разцветников* — романтично-съзерцателна творческа натура — наблюдаваме повече склонност към декоративно стилизаторство, към по-голяма линеарна чистота и композиционна четливост. На Фурнаджиевите „фовистично" ярки червени и зелени, драматично подчертани от черното (цветовете на плувнали в кръв угари), Разцветников противопоставя спокойни, облъхнати от романтична тъга платна, в които доминиращата тоналност е *гълъбовосивата* и *кобалтовосинята* — цвета на небето, много често съчетани и усилени от своите допълнителни — жълта, оранжева или златна охра. Това особено личи в стихотворенията, последвали „*Жертвени клади*" — например в „*Планински вечери*". Тук поетът съзерцава „как потоп от ясно *злато* грей в бездънните поля и безоблачното лято люлка *сини* ветрила" („Поет"); той вижда как след „дълги сто години... в моя гроб ще бъде вечност *синя*... Но в него час ще светне трепет таен по *синкавите* жили на пръста... И тежка *синьокрила* пеперуда ще кацне там в ръка със *сребърен* съд..." („Столетникът"); Великден рисува пред него следната ефирна, акварелно прозрачна картина: „И ето: утрото е свежо, блестят грамади *розов* цвят, в *млечносинята* безбреж-

ност ята от *гълъби* летят“ („Великден“); или пък: „Мисля загледан далече в *синия* ведър безкрай — там като *сребърна* мечта пролетен облак играй“. За Разцветников всички сезони са „сини“: „със чадър от *синя* свила *руса* пролет шета пак“ („Пролет“) „Приспи ни навеки ти, есен, ти, пътнице с пъстрите чехли и тъжните *сини* очи“ („Есен“), „спи ми ти, малко момиче, в *сините* скрежни нощи“ („Люлчена песен“) и т. н.

Вън от тази доминираща сребристосиня тоналност, по-специално народностно-декоративното, в поезията на Разцветников се проявява не само в образи, символи и метафори с ярко изразена народностна интонация (както е у Фурнаджиев), например: „Чумо ле, пуста стихийо, чумо ле, черна Морийо!“ („Мор“), „Ледени са, майко, плочите, ледна буца е в душата ми“, „биляри му билки варили, всуе баячи му баяли“, „ти наш кръвен баща, наш народ, леле стар непокорен бунтовник!“ („Затвор“), „Ой ви вази тъмни горски друми, дето огън-знаме се ветрей, ой ти моя оредяла шума, мой попарен, опожарен змей!“ („Есен“ — 1924) и пр. Още по-ярко тази тенденция се проявява в „Планински вечери“ (особено в цикъла „Селска песен“), където народностно-декоративното търси стилизираните форми на народната песен:

Зашуми ми ти, горо зелена,
разгърни се, бездънно ливаде,
разтвори се, небе посинено,
разлюлей се трева копринена!
. . . . . .

Тук (и в редица подобни стихове) поетът се домогва до декоративна ритмичност на рисунъка („зашуми ми“, „разгърни се“, „разтвори се“ и пр.) и до ярка, двуизмерна цветност на изображението („гора зелена“, „небе посинено“, „трева копринена“). Към тази линеарна ритмичност и ярка декоративна цветност в някои стихотворения, писани по народни мотиви (например в цикъла „Подслушани песни“), се прибавя и едно пищно орнаментално богатство от мотиви, стилизирани форми и багри. Като илюстрация на това бих искал да цитирам част от песента „Събуди се ясно слънце“ и то не просто защото тя доказва убедително мисълта ми, но и защото удивително напомня декоративно-орнаменталния стил и приказно-поетичната атмосфера на редица произведения на Иван Милев (например „Слънчева женитба“).

Събуди се ясно слънце
под покривка от облаци,
на възглавка от мъглица,
на постилка от мракове.
Облече си златни дрехи,
препаса си ален пояс,
наръси се с ясни искри,
нароши си огнен перчем,
накрехна си сребрен калпак,
наметна си сребра гуня,
па си яхна златен жребец
и препусна по небето.
Сред небето, сини двори,
насред двори тъмен облак. . .

Тук обаче е нужно да се изтъкне, че „завръщането към първичните сили на земята и народа ни“, или, което е все същото, стремежът към национален художествен стил след войната естествено доведе до създаването на едно изкуство с ярко изразено *декоративно* звучене. Този декоративизъм бе повече или по-малко следствие на една антинатуралистична естетическа концепция. Отказът от педантично имитиране на външната материална повърхност на нещата бе осъществен за сметка на повишеното експресивно значение на чистите пластични средства, чрез които художникът се домогва да изрази едно дълбоко духовно внушение, да улови не етнографската видимост на народностното, а неговия дух, неговата постоянна вътрешна същина. И докато за хората от кръга около си. „Везни“ „декоративното“ и неговите синоними — „стилно“ и „орнаментално“, бяха качества на едно космополитично, универсалистично изкуство, за тези, които виждаха зад универсализма призрака на отчуждението, обезличаването и денационализацията, „декоративно“, „стилно“, „орнаментално“ означаваше проява на истинско сродяване с духа на вековните ни художествени традиции, въплътени в народните песни, в прекрасните произведения на безименните народни майстори — тъкачи, грънчари, керамици, в криещите непреходна художествена и поетична сила шевици, везма, метални и тъканни накити, в простонародните цветни изображения при украса на църкви (образи, сцени и орнаменти), домашен интериор (писани тавани, ракли, алафранги), каменни релефи, дърворезби и пр. И ако в областта на поезията (поради своеобразието на словесния материал) това сродяване с духа на народния стил, в смисъла на отбелязаните по-горе пластични традиции (декоративизъм, стилност и орнаменталност), все пак по-трудно, по-малко забележимо можеше да се осъществи, в изобразителното изкуство, в живописта, използуващи цвета, линията и формата като изразни средства, то получи своята красноречива изява през 20-те години. Тук се налага да се спрем върху още един аспект от интересуващия ни проблем: компрометирането на етнографското, документално-битоописателно решение (à la Мърквичка и Митов) на проблема за национален художествен стил в българската живопис като предпоставка за създаването на една живопис, национална не само по съдържание (изобразен факт, разказана история), но и по *форма,* във всички ония елементи на произведението, в които се отпечатва *духът* на многовековните ни пластични традиции.

## Отхвърляне на етнографизма в изкуството — ново решение за национален живописен стил

Както вече знаем, етнографизмът в живописта на първите ни следосвобожденски майстори бе исторически обусловен от действието на няколко фактора:

1) влиянието на концепцията на академичния натурализъм, изискваща от художника да предава документално-точно външната, материална видимост на фактите (в нашия случай народни обреди и обичаи, селски типове, носии, битови предмети и пр.);

2) унаследения от Възраждането интерес и пиетет към етнографията и фолклора като най-важни средства за укрепването на националното ни самосъзнание и оттук като най-важни клонове на националната ни култура;

3) историческата необходимост (и неизбежност) — свързана с тогавашното ниво на българската живопис и с равнището на общото ни художествено възпитание — да се мине през фазата на съвестно, дори педантично изучаване на натурата, да се овладеят законите на нейното точно възпроизвеждане като основна предпоставка за възлизането към по-високи художествени обобщения; да се мине през етапа на една психологически лесно смилаема живопис, живопис, която за своето консумиране не изисква голямо духовно напрежение, която не поставя за разрешение сложни пластични проблеми, която не смущава зрителя с условности противоречащи на сетивния опит, с две думи— живопис, чийто критерий за възприемане изглеждаше да лежи в заобикалящата човека среда, в сравнението ѝ с фактите на всекидневния опит.

Ала ние видяхме, че след 1900 г. обстановката в нашето изкуство и култура започна чувствително да се изменя. Преди всичко в Западна Европа реализмът, натурализмът и импресионизмът бяха дискредитирани като художествени насоки, въздигащи в култ „повърхностната материална видимост" на външния свят; на това модерното изкуство противопостави концепцията на една антинатуралистична живопис, търсеща преди всичко психологически и емоционални внушения не толкова чрез помощта на сюжетния разказ, колкото чрез вътрешната афективна сила на чистите пластични средства. Като първи, ярко изразен симптом на една трансформация в естетиката на нашите художници по линията на „модерното" изкуство, скъсало с натуралистичния битовизъм и етнографизъм на първите ни следосвобожденски майстори, може да се посочи създаденото през 1903 г. д-во „Съвременно изкуство". Години покъсно един от неговите основатели ще пише: „Избрахме името му да бъде *Съвременно изкуство* — под влиянието на новото течение на Запад, което тогава за нас бе съвременно."[59] Тъкмо членовете на това дружество (художници и теоретици) поведоха непримирима борба против безстрастния, описателен, фотографски точен етнографизъм на Мърквичка и Митов. Оценявайки голяма част от картините на тези художници, *Андрей Протич* (секретар на новото дружество) писа през 1906 г.: „. . . Всички тия картини могат да будят само етнографически интереси. И самите техни автори би трябвало да бъдат прекалено наивни, за да поддържат, че са искали да дадат с тия свои произведения и нещо художествено, а не само етнографическо; че те са преследвали нещо повече от вярно копие на българска носия в нейната декоративна, ако щете, даже живописна особеност, която поне на платно трябва да бъде запазена от изчезване, предизвикано от новите условия на свободен, културен живот. Но благодарение именно на това желание, на тая преднамереност — да се даде вярно в рисунък и колорит копие на народна носия и нищо друго — тия картини дават вместо живи лица и подвижни фигури . . . само безжизнени восъчни лица и куклени фигури, каквито са скелетите в етнографската сбирка, облечени в същински носии. Що се отнася до индивидуално схващане на народните типове — за подобно нещо и дума не може да става. . . И ако тия картини са били и са от значение за нашата етнография; ако те по своето изпълнение нямат нищо художествено, защо да се продължава да се смесват двете понятия — „изкуство" и „етнография", когато те в същност се изключват?"[60]

По-долу авторът изтъква, че подобна „етнографска" живопис не разрешава никакви „художествени проблеми", защото сцените от българската сел-

[59] Хар. К. Тачев. Д-во Съвременно изкуство (Основание и развой). В: Каталога на юбилейната изкожба на дружеството, 1933—1934, с. 6.

[60] А. Протич. Живопис в София. — Художник, г. I, 1905—1906, бр. 19—20, с. 24.

ска действителност, възпроизведени от тези художници, „нито са схванати от художествен темперамент, от художническа индивидуалност, нито са предадени художествено". Застанал пред тях, зрителят изпитвал чувството, че има работа с „колорирани фотографически снимки, т. е. произведения на безжизнен апарат, а не на творчеството на жив художник, способен да възприеме и предаде индивидуално. . . . , а не машинално, сцени от непосредствения живот".

От тези думи на Протич ясно личи дълбоката промяна, настъпила в съзнанието на младата генерация творци и теоретици на изкуството, встъпили в художествения ни живот след 1900 г. На обективния натурализъм, граничещ с фотографията, те противопоставят едно изкуство, в което действителността е пречупена през „художническия темперамент", „художническата индивидуалност" на твореца; на етнографизма като помощник на науката и надежден консерватор на народностното ни минало, доколкото доставя точни илюстрации на определена, веществена, битова среда, се противопоставя изкуството като самостоен клон на човешката култура, решаващ собствени художествени проблеми. Етнографизмът и изкуството, органично свързани в съзнанието на първите ни следосвобожденски майстори, сега се противопоставят като две взаимно изключващи се категории.

Същата естетическа позиция отличава критическите статии на един друг представител на „Съвременно изкуство" — *Димитър П. Даскалов*. Полемизирайки с Антон Митов и поддръжниците на „етнографската", документално точна живопис, Даскалов пише през 1909 г.: „Налице са такива строги взискатели досежно точното предаване на подробности от страна на художника, че едва ли не заявяват, че еди коя си картина не била съвършена, защото например космите не били предадени косъм по косъм или пък дърветата били тъй зацапани, че пейзажът приличал на „цапнат жълтък от яйце с гарнитура от спанак", израз, зает от критиката във в-к „Ден" (написана от Митов — бел. м., Д. А.). Изобщо колкото хората по-малко разбират и обичат изкуството, толкова повече изискват от него робско подражание и пунктуално точно предаване на натурата с нейните излишни подробности. Напротив, истинските му ценители знаят, че пълната илюзия е признак на несъвършено, на лошо изкуство."[61]

На друго място Даскалов утвърждава: „. . . Нашите натуралисти в пейзажа още не могат да се сетят, че изкуството е изображение на недоволството от природата, която подражават, че свободният артист опростява преднамерено и възпроизвежда само главното, достойното за внимание, а всичко останало жертвува без съжаление."[62]

От такава позиция, разбира се, етнографизмът в живописта се отхвърля като несъвместим с истинските задачи на изкуството. Той се обявява за проява на закъсняло културно развитие, на естетически примитивизъм, на липсата на художествено образование сред широката публика, на нейната неспособност да разбира „езика на изкуството", езика на „формите и боите". Това ниско равнище на естетическо възпитание според Даскалов води до тая „едностранчивост в жанровата ни живопис, поддържана у нас главно от художника Мърквичка, която се състои в това, че за „национални" елементи в на-

[61] Д. Даскалов. Избрани статии и студии за изобразителното изкуство. С., 1965, с. 127.

[62] Д. Даскалов. Цит. съч., с. 133.

шето изкуство минават само носиите и обичаите на софийските шопи" — нещо което произлиза от „криворазбран национализъм, както от публиката, тъй и от художници."[63]

Борейки се обаче против „шопския национализъм" в българската живопис и отстоявайки позицията за съвременно, модерно за тогавашните условия изкуство, Димитър Даскалов съвсем не отрича опитите да се стигне до едно национално по своето звучене индивидуално художествено творчество, стига то да не се задоволява с натуралистично битоописание. На космополитичното, безродно („столично") изкуство и на неговия примитивен антипод — „шопския етнографизъм", той противопоставя концепцията за едно художествено творчество, уловило същината, духа на народностното: „За нас е безусловна уговорката, че българското изкуство ще заживее своето истинско възраждане само тогава, когато почне да никне из недрата на цялата българска природа, когато интересни прояви на народния живот, възможни за художествено възпроизвеждане, станат достояние на нашата живопис и скулптура. Иначе винаги ще имаме едно „столично" или „шопско" художество, но никога едно народно изкуство."[64]

Но какъв ще бъде стиловият облик на „истински народното изкуство", за което мечтае Даскалов? Нашият критик естествено едва ли е бил в състояние да го предвиди, но в една своя статия (публикувана в 1909 г.) той изказва горещо пожелание към младите ни живописци, което, както вече знаем, след войната обхвана като спонтанен, непреодолим стремеж едва ли не всички напредничави сили на изкуството — да се създаде *декоративен художествен стил*. „Привет на нашата декоративна живопис! — писа Даскалов. — Тя е в своите пелени, в своя зародиш. Но тя е пълна с живот — с разнообразие, с хармоничност на светлина и свобода. Желал бих всички млади живописци у нас да станат повечко декоратори, за да се сближат с колорита и светлината и да се поотчуждят от дребнавото схващане."[65]

„Светлина" и „свобода" в живописта, противопоставена на „дребнавото схващане", ще рече борба за една живопис, в която чистотата и силата на пластичните стойности (цвят, линия и форма) като синоним на истинско творчество преодоляват, елиминират от сферата на изкуството безкрилия стремеж за точно наподобяване, изразен най-пълно в етнографския документализъм на битовата ни живопис от първото следосвобожденско десетилетие; това ще рече бунт против „академическите вампири", както Даскалов презрително назовава представителите на консерватизма, на академическия натурализъм (по същото време в едно свое писмо Никола Петров ги нарича „православни говеда"), против всички ония, които сковават художника в система от отживели норми, които го обричат на робско копиране.

Доколко са били силни тези тенденции за една творческа, скъсала с повърхностния етнографизъм и бездушен академизъм концепция на един истински национален декоративен стил, опрял се върху основните начала на вековните ни пластични традиции, показва между другото и фактът, че след 1910 г. дори поддръжниците на Мърквичка и Митов започват да говорят за него. Така например още в кн. 2 на новото сп. „Художествена култура" (1910), продължаващо при новите условия линията на сп. „Изкуство", неговият главен редактор *Васил Димов*, без, разбира се, да счита, че изневерява на основните

[63] Д. Даскалов. Цит. съч. с. 140.
[64] Пак там, с. 154.
[65] Д. Даскалов. Избрани статии и студии за изобразителното изкуство. 1965, с. 135.

естетически и пластически принципи, защищавани от него като художник и теоретик, писа, че „декоративната живопис е авангард за развоя на сериозното изкуство", че чрез нея се осъществявало най-лесно „присаждането и култивирането на принципа за национализация в изкуството, понеже художествените народни форми, особеността на стила, на колорацията и пр. се манифестират именно в декоративното изкуство". „Ние — продължава Димов — имаме достатъчно старонародни паметници, в които художниците могат да изучават нашите художествени и декоративни традиции и да възпитават вкуса си в техния дух. Като вникнуват в духа на старото ни изкуство, като разработват неговите елементи според модерните технически и естетични изисквания, художниците ще могат да създадат модерна народна художествена школа, която от своя страна ще указва влияние върху националния развой на изкуството въобще."[66] По-късно в една кратка, но много любопитна от интересуващото ни гледище статия, озаглавена „Експресията в нашите стари живописи", Димов поддържа, че в „експресията се съдържа най-голямото богатство на нашите стари живописи", че „експресията е най-важният елемент на едно изображение", защото „без нея последното е същото, каквото е един труп, останал без душа", че „да се представи физическия образ на даден индивид е много по-лесна работа, отколкото да се представи душевното му състояние."[67]

Но какво означава да признаеш декоративната живопис за „авангард в развоя на сериозното изкуство", да видиш в нея най-сигурно средство за създаване на национален живописен стил? Какво означава да изучаваш „духа" на националните ни декоративни традиции, за да създадеш „модерна народна художествена школа"? Какво би означавало на практика да поставиш експресията, при това схваната в духа на старата ни живопис, над принципа на точното, външно природонаподобяване? — Това означава волю-неволю да се простиш с естетическата и пластическата система на Мърквичка и Митов, с техния етнографски натурализъм, да възприемеш една живопис, в която условностите, художественото претворяване, стилът — като висши естетически категории — играят доминираща роля, подчиняват в името на по-високи духовни цели изобразяването на материалната видимост... Да се създаде национален български стил върху основата на народната традиция! „Ще бъде престъпление от страна на работниците в областта на художеството и литературата — писа *Ив. Ст. Андрейчин*, — ако не употребят всички усилия всяка вещина и любов, за да изнесат на бял свят всички съществуващи елементи, които ще послужат за градиво на онова, което се нарича „български стил" и което ще бъде създадено от ония таланти, що идат с бъдните поколения."[68] Добре, но какво собствено значи „български стил"? Преди всичко имаха ли и могат ли да имат „стил" художници, които смятат за завършена своята работа едва след като са убедени, че не са пропуснали нито една подробност от изобразявания предмет, художници, чиито творчески стремежи се изчерпват с амбицията да предадат фотографски достоверно външния свят? Стилът означава претворяване, трансформация, декомпозиране на натурата и изграждане на нова естетическа реалност, родена от една художествена идея; той пред-

[66] В. Димов. Лятна изложба на дружество на художниците в България. — Художествена култура, г. I, 1910, кн. 2, с. 23.

[67] Художествена култура, г. I, 1910, кн. 9, с. 143.

[68] Ив. Ст. Андрейчин. Постановка на исторически пиеси. — Художествена култура, г. I, 1910, кн. 6, с. 83.

полага избор, подчертаване, опростяване, премахване, преувеличения, деформации; той е пречупване на външното през вътрешното, на действителността през своеобразието на една художническа индивидуалност, homo aditus naturae, човекът, прибавен към природата, по думите на Бейкън. Стил няма там, където външните предмети запазват своите форми, цветове и съотношения непокътнати, където обективното е пренесено върху платното непроменено, без никакви следи от чувството, мисълта, въображението на твореца... И ако „стилът" е субективно преобразуване на външния обект, „*български* стил" би трябвало да означава преобразуване в духа на нашите „художествени и декоративни традиции" по израза на В. Димов. Но какво общо има етнографската, битописателна, академично-натуралистична в изобразителните си похвати живопис на първите ни следосвобожденски майстори с духа на „художествените и декоративни традиции" на българския народ? Не сме ли тук изправени по-скоро пред две диаметрално противоположни естетически концепции? Едната търси българското в бита, в етнографската му външност, които скрепява документално точно, със средствата, с които би си послужил всеки натуралист, където и да се намира той: в София, Прага, Мюнхен или Флоренция. На тази национална в съдържанието, поточно в сюжета, но универсалистична във формата концепция, нашите художествени традиции, въплътени в шедьоврите на народните майстори — певци, иконописци, текстилци, килимари, керамици, каменоделци, резбари и др., — противопоставят нещо съвършено различно: изразяване на българското във всички пластове на художественото произведение, във вътрешната му структура, в най-дълбоката му тъкан, в неповторимото своеобразие на изразните му средства, в излъчващата се от тях духовна атмосфера, в специфичния ритъм и оригинален стил на цялото; те противопоставят една концепция, която не познава външното, натуралистично описание, защото търси преди всичко духовния израз; в името на този духовен израз тя пренебрегва оптическата достоверност, служи си охотно с деформации, прибягва до различни условности, използува цвета, линията и формата по-скоро в тяхното символично, отколкото грубо материално значение; оттук и нейният декоративен облик, в който понякога (главно в декоративно приложните жанрове) предметите, фактите от действителността са силно стилизирани, превърнати в изящни орнаменти и дори в абстрактни геометрични знаци. Тези особености на българския пластичен гений, на българския национален стил, в които се е въплътила душевността на българина, формирана в течение на столетия, под постоянното действие на определени народностно-племенни, климатично-географски, културно-исторически и трудово-битови фактори, в които е изразено неговото чувство за красивото, неговият темперамент, неговото специфично виждане, са пренебрегнати и дори напълно унищожени в живописта, търсеща българското, националното само във външната видимост на фактите, в оптически-точното предаване на етнографски подробности, без грижа за национално-стилово звучене на изразните средства. Ето защо, когато след войната пред художниците се постави с цялата му острота проблемът за *национален стил*, а не просто за едно изкуство, достъпно на народа поради увлекателността на сюжета или популярността на изобразените факти, ставаше все по-ясно, че решението на този проблем трябва да се търси не там, където го търсеха първите следосвобожденски майстори — в етнографското битописание, — а в здравата връзка с народните пластични традиции. Под влияние на собственото си развитие, на творческото си узряване, на господствуващите нови кон-

цепции за изкуството българският художник бе вече почувствувал и дълбоко осъзнал огромната разлика между занаятчийски-добросъвестното природонаподобяване и истинското художествено творчество, между подражание и стил, фотография и живопис, етнография и изкуство. И както в нашата поезия през 20-те години търсенето на национален стил като реакция на безродната, космополитична поезия на символизма не се изрази в едно анахронично връщане към Вазовата класическа традиция, а използува стиховите реформи на модерните поети, направени в името на силната вътрешна експресия (повече или по-малко изоставяне на обективните описания, на етнографските детайли, на логически и каузално обусловената фабулна композиция, на възвишените, изкуствено облагородени образи и думи, на гладкия музикален, безличен стих с осветените от класическата поетика версификаторски условности: еднакъв брой срички, постоянна цезура, равномерен ритъм, пълни рими, строго установено строфическо разчленяване и пр.), така също и в изобразителното ни изкуство след войната устремяването към български национален стил като съзнателна и целенасочена реакция против денационализаторските влияния на западноевропейския модернизъм, като опит да се открие специфично българското в образ, форма и израз не се изрази във връщане към академично-натуралистичния, селски битовизъм на Мърквичка и Митов, а използува, макар и на първо време много боязливо, опита на модерните художници (дързостта им да изоставят точното природонаподобяване и да постигнат идейно-емоционалното внушение не толкова чрез външния сюжетен разказ, колкото чрез автономната сила на чистите пластични средства). По-горе посочихме изявленията на Гео Милев, че вече е минало времето на „професорската живопис“ — времето, когато българските художници се учили да рисуват — днес от тях се искало „творчество“. За Гео Милев — пропагандатора на модернизма — „творчество“ означаваше, както знаем, изкуство, в което художникът се стреми да предаде духовната същност на едно явление, а не неговата материална видимост, синтез на изразните средства вместо аналитично изписване на подробности, лирично внушение вместо епически разказ; с две думи — *декоративно-експресивна, стилна живопис*. Но не започваше ли да важи това и за ония, които отстояваха позицията за родно изкуство? Ние чухме изказванията на Протич, Даскалов, Димов, Андрейчин преди войната. И ако тогава те възлагаха надеждите си за български декоративен стил по-скоро на идните поколения, след войната и особено през 20-те години можеше да се говори за него като за настояща реалност, макар и в една все още спорадична и недостатъчно развита форма. През 1921 г. *Сирак Скитник* писа: „Несъмнено е едно: днес в изкуството ни не е това, което е било преди четвърт век. Работите, които имаме оттогава, носят или следите на обикновени школски придобития, от които художникът не е можал да се освободи, или музеен дух, зает от копията, които художникът е правил из чуждите музеи. А когато художникът ни за пръв път поиска да си постави свои художествени задачи, логически доразвива школските си стремежи и затова неговите първи композиции носят твърде предметен, етнографичен характер. Това са опитите в нашето ново изкуство, безпътието на *първите*, които трябва да ценим като история и стъпало за по-нагоре. Но още в края на миналото десетилетие следите на едно по-друго изкуство проличават в платната на нашия художник. Действително външните стремежи за преодоляването и предаването видимостта на нещата си остават, но вече прозира художествена задача — може би, несполучливо разрешена, но все пак поставена от самия художник...

Българският художник, смутен и раздвижен от образците на едно по-съвършено и културно изкуство и от художествените ценности на *нашето минало,* става по-придирчив и по-строг към себе си и своето творчество. Едно по-сериозно отношение към задачите на художника заличава следите на дилетантизма, доскоро съпътствуващ и по-добрите ни творци. . . ; зрее убеждението, че живописта и скулптурата ни трябва да намерят свой по-дълбок и достоен път." И Сирак Скитник споменава наред с новите „свежи" и с „отчетлива индивидуализация" опити в пейзажната и битовата композиия за „стремежите да се възкреси народната легенда в живописта и скулптурата", очевидно имайки пред вид търсенията от страна на младите ни художници на български национален стил. Търсения, намерили тогава израз не просто в изпълнените с повече или по-малко конвенционални средства „илюстрации" на народни приказки в живописните платна на Никола Кожухаров или Димитър Гюдженов, но преди всичко в първите произведения на такива художници като скулптора Иван Лазаров, живописеца Владимир Димитров—Майстора и Иван Милев (още студент), малко по-късно в графиките на Васил Захариев. Защото тъкмо в творчеството на тези автори (търсено като българско в сюжет и във форма) намираме за пръв път след Освобождението най-чисто и най-убедително осъществяване на стремежа за модерен български пластичен език, вдъхновен и органично свързан с вековните ни художествени традиции.

## Владимир Димитров — Майстора и проблемът за национален стил

В настоящата студия, разбира се, аз нямам възможност да разгледам творчеството на всички по-горе споменати автори, още повече, че то надхвърля границите на периода, за който става дума. Ето защо според принципите на репрезентативния метод ще се спра само на един от тях — *Владимир Димитров—Майстора,* и то на ония от произведенията му, които, създадени около 1920 г., бележат началото на един *модерен национален стил,* характерен не само за неговото бъдещо творчество, но и за целокупното движение за родно изкуство.

Преди всичко, струва ми се, не е излишно да се подчертае, че практическият експеримент на Майстора бе предшествуван от една негова статия, публикувана в сп. „Листопад" през 1919 г. В нея под очевидното влияние на естетиката на Толстой той обявява изкуството за „средство, с което ние изразяваме нашите чувства и мисли", а това означава, че то е средство за общуване между хората, и може прекрасно да служи за тяхното сближаване и духовно възмогване. От такава позиция следват няколко важни, взаимно свързани извода, които Майстора прави (в цитираната статия) и които характеризират много добре неговата естетика.

*Първо,* ако изкуството е средство за изразяване на мисли и чувства, то тогава подражанието на природата, ограничено в рамките на оптичната точност, не може да бъде негова крайна цел. „Умението да разчленяваш природата, да стилизираш природата — пише авторът — е признак на едно тънко чувство на съвършен художник, който взема действителността като средство, за да изрази своето чувство. . . "[69]

[69] Вл. Димитров. Новите течения в изкуството. — Листопад, 1919.

Ясно е, че такова схващане е диаметрално противоположно на застъпваното от нашите първи битописци, които виждаха смисъла на изкуството в педантичното възпроизвеждане на характерни за селското ежедневие жанрови сцени. Прочее ученикът на Мърквичка, след като е усвоил съвестно уроците на преподавателя си по живописна техника, е тръгнал решително по свой път.

*Второ,* ако изкуството е средство за израз на чувства и мисли, то тогава „най-ценни негови качества" са „правдата и искреността", при което правдата съвсем не е външната видимост, а „същината на нещата", а искреността е творчество по законите на вътрешната необходимост — това значи: да претворяваш само онова, което непосредствено чувствуваш и тъй както го чувствуваш.

*Трето,* щом истинският художник е длъжен да бъде винаги правдив и искрен, то тогава според Майстора преждевременното, без императивна вътрешна подбуда заимствуване на модерни форми или ориентирането към модерните течения, несъобразено с логиката в развитието на националното изкуство, означава тръгване по фалшив път, неминуемо водещ до деградация. „Новите течения — пише той — са особено опасни за младите народи, които нямат още едно възмъжало изкуство, което като страж да контролира всяка нова стъпка, а преждевременното новаторство може да доведе изкуството до израждане. Специално за нас нужно е да изменим пътя, по който са вървели другите народи, за да можем без риск да създаваме нови течения." С други думи, Майстора не отрича новите търсения в изкуството, но явно полемизирайки с агресивните опити за механично внасяне на чужди форми у нас, той смята, че тези търсения трябва да бъдат предприемани обмислено и предпазливо, да се съобразяват със състоянието, етапите и подробностите на нашето изкуство, с неговото историческо своеобразие и да се основават върху една придобита в течение на дълъг опит солидна професионална култура. Всяко прибързване в това отношение е насилие върху неговото естествено, закономерно развитие.

Оттук следва и *четвъртият* капитален извод: изкуството, което иска да бъде правдиво и искрено, което следователно се отказва от „прибързаното новаторство", за да следва една органична еволюция, обусловена от характерни за дадена национална култура фактори, може да бъде оригинално само при условие, че е *национално,* че е *израз на националния дух* и си служи със специфични за националната художествена традиция форми и средства. „Нашата нация — пише той — преживява още периода на трупане сурови материали, тъй ако можем да се изразим, и новото, което виждаме тук-там, може да ни блазни, може да ни харесва, но то е или французко, или немско, или руско, а когато ние почнем да оригиналничим, нашата оригиналност трябва да бъде българска. Ний трябва да дадем една национална физиономия на нашето изкуство, да накараме другите народи да го различават и признаят за такова, да поставим сами здрави основи, за да има върху какво да се облегнат бъдещите поколения, които ще създават новото."

Доколко Майстора упорито е отстоявал и споделял тези свои възгледи, показва между другото и едно писмо на неговия съгражданин и приятел — художника Кирил Цонев — от 18. I. 1921 г. (адресирано до Ас. Василиев). Млад студент във Виена, изучаващ изкуството на старите майстори в големите европейски галерии, попаднал от патриархална България сред една трескава артистична среда и може би смутен от нейните разнопосочни тенденции, Цонев си спомня съветите на своя кюстендилски учител: „Едно мога да кажа —

споделя той, — че все повече и повече се издига пред очите ми Майстора като педагог и художник, като мъдрец в нашето изкуство. Често например си спомням думите му: „Ний ще можем да дадем на другите само това, което имаме като българи, та да видят по кой път ний вървим, а за себе си — трябва да почувствуваме всичката онази красота, която има в битието и творенията на великите майстори.“[70]

Следователно в едно тежко следвоенно време, тежко за целия български народ и за българското изкуство, когато най-чувствителните критици и ценители съзираха застой и криза и търсеха изход в безусловното ни ориентиране към изкуството на напредналите европейски народи, в незабавното ни приобщаване към западната култура, при това към крайните ѝ авангардни форми, без да вземат под внимание, че вече в самата Европа (след известното монументално изследване на Освалд Шпенглер) все по-често се говореше за „залез на Запада“, в това именно тежко време Майстора бе един от първите и най-убедени защитници на едно друго решение — едно решение, което вижда бъдещето на българското изкуство в следването на собствен път, в търсенето на оригинална национална физиономия.

Както знаем, такива призиви се носеха вече из въздуха: изричаха се и от други творци. Ала Майстора бе ако не първият, то един от първите, който успя да ги превърне от абстрактни пожелания в живо, необикновено внушително художествено дело.

Пита се сега, на какво освен на своя голям талант се облегна той в това съдбоносно за нашата национална живописна школа начинание?

## Раждането на принципа

Първото нещо, което Майстора разбра, бе: кое не е в състояние да стане основа за „национално изкуство“. Очевидно не можеше да бъде специфично „българско“ изкуството, преподавано от Академията, защото то почиваше върху „универсални“ принципи, еднакво валидни за всички художествено-педагогични институти, гдето и да се намират по света. Неговите школски предписания, задължителни и полезни като начален етап на обучение, загубват своя безусловен смисъл и дори могат да се окажат истинска пречка от момента, когато добросъвестният ученик реши да стане независим творец, да погледне света със свои очи, да го насити със своите мисли и чувства.

Още по-малко смисъл биха могли да имат те за оня, който иска да прави „национално“ изкуство. Защото „национално“ означава свързване с народностните пластични традиции, а Академията със своя култ към ренесансовата естетика не иска и да знае за тях. Нещо повече, тя е тяхно живо отрицание. Тя налага на възпитаниците си ограничените, педантично формулирани норми на едно чисто външно възприемане (регистриране, а не преживяване) на света, което лесно се превръща в нетворческо подражателство, в бездушен натурализъм или сладникава салонна пошлост. От всичко това народното изкуство е неизмеримо далеч. Погледнете неговите образци! — Българските носии, шевици, везма, украшения, орнаменти, стенни декорации, килими и черги, дърворезби, керамични изделия, средновековни стенописи, икони, щампи — цялото това богатство, въплътило в себе си душата на народа, неговата ори-

[70] К. Цонев. Път в изкуството. Т. II. С., 1969, с. 10—11.

гинална чувствителност и тънък естетически усет, е плод на една цялостна, удивително съгласувана система от естетически начала, нямащи нищо общо с академичния натурализъм. Тези начала са експресията, метафорно-символният изказ, идеопластичното виждане, подчиняващо материалната природа на идеята, а не обратно; декоративното изграждане, което не познава нито линейната и въздушната перспектива, нито пространствената дълбочина, нито императивите на локалния тон, нито натурното модулиране на цвета съобразно с интензивността на светлината, нито релефната светлосенъчна моделировка, но което охотно си служи с всевъзможни стилизации, орнаментални мотиви, ярки и чисти колоритни съчетания, линейни арабески, двуизмерни фризови ритми и пр.

Тази именно народностна естетика бе сериозно разклатена през Възраждането от наши художници, които искаха да се учат от западното изкуство, схващайки това „учене" едва ли не като пълна асимилация и подражателство. След Освобождението като логично следствие на поетата инерция тя бе вече изцяло отхвърлена като наивна, остаряла и неука. Проблемът сега бе тя да бъде възстановена. Ала възстановена не значи, разбира се, механично копирана. Защото ако е лекомислено да се квалифицира народното изкуство като „наивно", не по-малко лекомислено е да се смята, че в днешно време, след като човечеството е изминало вековно развитие и натрупало толкова безспорни ценности, е възможно връщане назад, към неговите примитивни фази. Всяко време — писа Майстора в своята вече цитирана статия — си има свой естетически идеал, на който съответствува и определено изкуство. Затова не може произволно да се прескачат исторически значими етапи дори когато намеренията са благородни. Прочее връщането към народностната естетика трябваше да се съгласува с актуалните художествени постижения, с естетическите норми на съвременността.

Надарен с остро чувство за съвременен пластичен израз, Майстора твърде скоро се освобождава от властта на академичните условности — неговите произведения, създадени в десетилетието след завършването на Академията, разкриват едно много смело за времето творческо виждане: синтетично, конструктивно и експресивно. Но до „народностно" звучене на своите произведения той все още не бе достигнал. Все още му липсваше амбицията да прави такава живопис. Тласъкът не закъсня да дойде и, както често в такива случаи става, той дойде отвън: през 1916 г. в разгара на войната Майстора с други свои колеги участвува във военна художествена изложба, уредена в Берлин. Между снизходително-похвалните отзиви на официалната немска преса единствен критикът на в. „*Форверц*" — очевидно сам той силно повлиян от популярното тогава германско движение за „родно изкуство", Heimatkunst — е изразил откровено своето мнение: „Българските художници могат да направят впечатление на чужденците само при условие, че са оригинални, а те ще бъдат оригинални само когато тяхната оригиналност стане „българска", когато те съумеят да предадат на своето изкуство „национална физиономия". „Такива съвети ни даде един немски вестник по случай нашата изложба в Берлин — писа три години по-късно Майстора. — Било от съюзнически чувства, или от желание да не ни обидят като техни гости, много от вестниците писаха критики, които се мъчеха нищо да не ни кажат. Вестник „Форверц" само, независимо от официалната немска мисъл, ни каза истината право в очите. Той писа, че българите трябва да се откажат да представят това „напудрено" изкуство, което у немците е доведено до съвършенство, и да пред-

ставят трепетите на тяхното южно слънце, с пъстротата на Ориента. — С други думи, ние българите вървим подир другите народи, „но е необходимо повече вглеждане във вашата действителност, която ви заобикаля, за да можете да създадете ваше национално изкуство, което ще има по-голямо достойнство.“ — Мисълта е много права — заключава Майстора — и не може никого да обиди.“[71]

Да се създава „национална живопис“, но как? За тази цел очевидно не е достатъчно да се изобразяват етнографски точно български селяни и селянки, техния бит, характерните им обичаи и обреди, тъй както правеха първите ни следосвобожденски битописци. Защото бидейки „национални“ в типажа, техните произведения оставаха „универсалистични“ в пластичното изграждане: в композиция, перспектива, светлосянка, моделировка и колорит, с две думи — в най-важното те бяха чужди на вековните ни художествени традиции. Следователно сега се поставяше задачата: да стане живописта ни национална тъкмо в тези структурни, вътрешно присъщи на самата й тъкан принципи. За себе си Майстора бе решил въпроса така : да започне своя голям експеримент с преобразуването на колорита, защото тъкмо в колорита — в неговата сдържана, зеленокафеникава гама той се виждаше най-близко до конвенционалната, „безродна“ живопис на Академията и най-отдалечен от декоративната система на старите български майстори и зографи с нейното полихромно богатство и жизнерадостна интензивност: най-отдалечен от онова, което немският критик нарече „трепетите на южното слънце“ и „пъстротата на ориента“.

Смелост за подобно преобразуване Майстора имаше откъде да черпи. Той бе вече посетил не една от прочутите световни галерии — през 1908 г., още студент, той се запознава с художествените богатства на Одеса, Киев, Москва и Петербург, с техните великолепни колекции от нови западноевропейски и местни майстори; на следната година е гост на Венецианското биенале, където Европа е показала последните резултати на авангардните си художествени търсения; година по-късно, вече свършил Академията, за втори път обикаля музеите и галериите на Венеция, Флоренция, Рим и Неапол; като учител в Свищов, преди Балканската война, Майстора отново пътува из Европа, изучавайки нейните най-големи центрове на изкуството: Париж, Лондон, Брюксел, Берлин, Дрезден, Мюнхен и Виена... Може ли да си представи човек как е действувало цялото това художествено богатство върху жадната и впечатлителна душевност на младия българин? Усвоявайки уроците на класиците, вниквайки в тайните на тяхната непреходност, той сигурно не е оставал безразличен към значимото и трайното в пластичните експерименти на модерните майстори. По-специално силно впечатление са му правили техните колоритни откривателства, дързостта им да скъсат с мъртвата музейна традиция, да изоставят мрачните потискащи тоналности или подражателното, натурно оцветяване и да ги заменят с едно наистина условно третиране на колорита, но при всички случаи — по-въздействуващо, по-емоционално и по-силно, защото е органически присъщо на специфичния характер на живописта като изкуство на цветовете и защото прави произведението светло, жизнерадостно — празник за очите и душата, огнище на подсъзнателни емоционални внушения... Посетил отново през 1923 г. Италия и от-

[71] В. Димитров—Майстора. Разговори, писма, спомени, с. 142.

ново влязъл в контакт с нейните художествени ценности, той ще пише в писмо до неколцина свои приятели и колеги: „От всички почти работи (на старите ренесансови майстори — Д. А.) вее една безжизненост, твърдост и изкуственост. Няма сочността, пресността, светлината и ония чудни колоритни хармонии, които ние чувствуваме и от които качества някои модернисти долавят по нещо."[72]

Допаднали на неговото силно развито чувство за съвременен израз, тези нови колоритни хармонии са напомняли на нашия художник за живописната концепция на старите народни майстори. Той, който е обичал да ходи на сеченки, събори и пазари, за да наблюдава разкошните носии на селските девойки с техните греещи цветове, той, който е съхранил в паметта си декоративното богатство на нашите средновековни и възрожденски стенописи и сам е имал възможност да се наслаждава на багреното великолепие на чергите, килимите и възглавниците на своята майка, е виждал вътрешното, неочаквано сродство на всичко това с колоритните завоевания на новата европейска живопис. Но той е виждал и нещо друго: тази разкрепостена, жизнерадостна цветна чувствителност, това колкото ново, толкова и старо третиране на баграта не в името на нетворчески имитативни функции, а заради нейната самостойна експресивна сила, заради свойствата ѝ да радва окото и настройва духа, означава още веднъж решително скъсване с обективизма на ренесансовите традиции. И той, който доскоро се наричаше „натуралист" и смяташе, че всяко голямо изкуство тъй или иначе трябва да бъде „натуралистично", сиреч основано на съвестно проучване и подражаване на природата, сега намира това за твърде ограничено като естетическа платформа. Сега той обявява „художествения натурализъм" дори на такива знаменити живописци като Веласкес за „път за отиване вече по-нататък" в „поезията на изкуството". С други думи, той смята, че най-висшата изява на художественото творчество — насищането му с духовност и поетичност — започва там, където свършва обективното изображение. А ролята на пластичен носител на тази поетичност той очевидно е виждал да играе преди всичко новият колорит на „усилени хармонии".

Интересно е, че много години по-късно, когато е бивал принуден или сам е искал да си даде сметка за промяната, настъпила в неговата живопис след 1920 г., Майстора е отдавал това колкото на външни влияния, толкова и на личния си опит. По-точно той е обяснявал въпросната промяна чрез външните влияния, потвърдени в личния му опит. Така например през 1950 г. в едно свое изказване при обсъждането на XXI обща художествена изложба в Националната галерия той сподели: „Питат ме: откъде виждате такива цветове? — Отговарям: от своя личен опит. Когато още учех в Рисувалното училище и след това, когато посещавах европейските галерии, и аз сам се чудех откъде виждат хората такива цветове, когато ние виждаме всичко сиво в природата? Но като учител по гимнастика, наблюдавайки в един ранен следобед акациите в училищния двор, когато са хвърлени сенките от хубав слънчев ден, аз и моите ученици прозряхме, че съществуват реално такива усилени цветове и сини сенки. Но до този момент не съм ги виждал. Трябвало е, значи, да узрея естетично като наблюдател, за да видя, че ги има. И казвам: както аз, макар и специалист, не можех да видя изведнъж тези цветове, така и вие ще растете (за да прозрете един ден тяхната правдоподобност)... Както в

[72] В. Димитров—Майстора. Разговори, писма, спомени, с. 142.

една симфония различните музикални съчетания съставят такова чудо, така и в живописта: тия цветове пеят, както в музиката."[73]

Десет години по-късно и няколко месеца преди смъртта си Майстора отново ще засегне въпроса за характера на своето изкуство, отричайки този път ролята на външните влияния и обяснявайки всичко с личната си интуиция на художник. „В своето развитие — казва той, — след като получих основните научни изисквания в Рисувалното училище, изхождам главно от вътрешното си чувство. Не се водех по никоя знаменитост и по никоя школа. Чувството всеки път ме е водило и е откривало каква да бъде композицията, доколко ще схвана психологията, цветовете, светлината. И по тоя начин всеки, който се води главно от своето чувство, без да умува да се води от школи, по този и по онзи, съобразно дарованието си, ще може (да даде) и нещо ново, колкото и малко да е."[74]

Между тези две изказвания, разделени от едно десетилетие, на пръв поглед съществува известно противоречие: във второто от тях изглежда, че художникът не признава въздействието на каквито и да било външни фактори върху собственото му творчество. Отричайки „знаменитостите" и „школите", той посочва за свой единствен водач „вътрешното си чувство". В действителност, бидейки напълно искрен, той е отчасти прав. Отчасти, защото никой художник, колкото и значителен да е той като дарование, не е в състояние да бъде във всичко абсолютно самобитен, да избегне напълно външните влияния, особено ако той сам има нужда от тях. Сами видяхме, че Майстора е научил твърде съществени неща от своите посещания из чуждестранните музеи и галерии. От друга страна обаче, веднага трябва да се каже, че той никога не е механически заимствувал чуждото. Като истински творец той е вземал само онова, което му е трябвало, и в такава степен, в каквато е отговаряло на собствените му задачи. Ето защо в неговите произведения никъде не личат следите на сляпо и безкритично подражателство дори когато ясно усещаме съзвучието му с определени живописни тенденции на нашето време, дори когато сме в състояние да назовем имената на ония, които вероятно са играли ролята на катализатори в неговото развитие. Така например творческият му прелом след 1920 г. очевидно го свързва с някои принципи на сезанизма, фовизма и експресионизма (моделиране на формата в топло и студено, синтез на плановете, прилагане на спектрално чисти цветове и търсене на самостойното им афективно значение, привеждане на композиционното пространство към декоративна двуизмерност, фрагментарна фактура от динамични щрихови мазки а ла Ван Гог и пр.). При все това обаче никой не би могъл с достатъчно основание и успех да го вмести в школските рубрики на този или онзи „изъм", макар че през 20-те години, а и по-късно редица критици поради удобствата, които предлага всяка категоризация или просто поради вкус към естетическите квалификации, често пъти са се изкушавали да го правят. Доколкото би могло да се говори за определени, повече или по-малко силни влияния, струва ми се, че те са ставали съвършено спонтанно, непреднамерено, бих казал дори, несъзнателно, в оня смисъл, в който е несъзнателно влиянието на конгениални дарования. Външните агенти не биха могли с нищо да променят неговото творчество, ако то самото по пътя на вътрешното си развитие не се е изправяло пред аналогични проблеми. С две думи, не чуждото подчинява худож-

[73] Цит. по стенограмата на обсъждането.
[74] В. Димитров—Майстора. Разговори, писма, спомени, с. 136.

ника, а, обратно, художникът подчинява чуждото, карайки го, вече напълно видоизменено, защото е интегрално включено в цялата му пластична система, да служи на неговите замисли. Ето защо мисля, че Майстора е имал пълно право да заяви, че в своето творчество никога не е робувал на авторитети или школски принципи, че далеч от каквото и да било естетическо доктринерство във всичко той се е водил от сигурното си вътрешно чувство.

## Елементи на новия пластическа синтаксис

Каквито и обяснения да даваме, едно е сигурно: около 1920 г. Майстора успя да открие за себе си и за българската живопис формулата на националния живописен стил. Отсега нататък той ще създава едно изкуство, което чрез своята интензивна цветност, чрез декоративната си звучност ще се опитва да хвърли мост към естетическите принципи на някогашните народни майстори и зографи, да свърже новата ни живопис, от една страна, със старото българско изкуство и, от друга — със съвременните европейски художествени търсения. По мое убеждение първите негови произведения, в които най-ярко са изявени стиловите особености на тази тъй важна промяна, са няколко автопортрета — известни ни са пет на брой: един в Софийската градска галерия, два в Кюстендилската галерия, един в Русенската галерия и един в бившата частна сбирка на Петър Тодоров.[75] Майстора се е изобразил почти във фас, с познатата все още черна дълга коса и брада, с широко отворени тъмни очи, екзалтирано втренчени в нас, с пустиннически прости одежди, проектиран върху фон, на който се разпознават тънките вертикални стволове на брези, гъста листовина от лоза, между която се чернеят тук-там полускрити едри гроздове, долу — светъл хоризонтален фриз от къщи (с изключение на автопортрета в СГГ, гдето се виждат само стволове на брези).

Първото нещо, което се хвърля на очи, е вариантният характер на тази поредица автопортрети. Запазили позата и елементите на обстановката еднакви, те са решени в различни колоритни гами: първият — бледожълто-охрова, вторият — кремавожълтеникава и пастелнокафявочервеникава, останалите три (с незначителни изменения) — ръждивокафява и керемиденочервена, с контрастни ефекти на лимоненожълто, тревнозелено и розово. Този вариантен характер на колорита, разбира се, няма нищо общо с прочутите „серии“ на импресионистите, в които цветът е функция на постоянно менящата се слънчева светлина. Майстора вече е разбрал експресивната сила на цвета и сега се опитва чрез промяна на гамата да постигне различна психическа и емоционална изразителност на образа. Това вариране на колорита, приложено върху един и същ мотив, ще стане оттук нататък любим похват на художника и ние ще го срещаме в много негови творби, където символната стойност на цвета участвува във вътрешната характеристика на композицията тъй равноправно, както и сюжетните й съставки.

Но Майстора е разбрал и нещо друго, не по-малко важно: че цветът притежава и собствена декоративна стойност, собствена пластична красота — душа на живописта като изкуство. Тъй както съчетанието на няколко тона в музиката, когато е направено от талантлив творец, е способно да възбуди

[75] През лятото на 1973 г. американският меценат и колекционер на Майстора Джон Крейн подари на Националната ни галерия още един вариант на тези автопортрети.

истинска естетическа наслада, преди да сме дори почувствували какви емоции иска да ни предаде чрез тях, така и съчетанието на цветовете в живописта трябва да бъде такова, че не само да ни настройва емоционално, но и да ни изпълва естетически, преди да сме разчели тяхното предметно значение. По-късно Майстора ще говори за „чудото" на цветовете, които „пеят", както „тоновете в една симфония". Ала за да постигне това чисто естетическо въздействие, в каквато степен художникът се съобразява със собствената декоративна красота на багрите и закономерностите на тяхното съчетание, в същата степен той се освобождава от императивите на натурния колорит. Така той приближава или сродява своята живопис както с „еманципираната" палитра на модерните художници, така и с виталната, декоративна цветност на народните изкуства. Разбира се, в посочените автопортрети този декоративизъм не е в оня чист вид, в който ще го видим в по-късни негови платна, но той е вече достатъчно ярко изявен, за да се счита за началото на една изключително важна стилова отлика на Майсторовото творчество. Тук вече на много места той си служи със спектрално чисти бои, изстискани направо от тубата: червена, жълта, зелена, използува техния допълнителен контраст и почти винаги разрушава локалната цветност на обекта, за да даде място на декоративно звучни ефекти (както е например в автопотрета от колекцията на Тодоров или на тоя от Русенската галерия, където зелени рефлекси играят по челото, веждите и дори по бялото на очите).

Втората важна особеност на тези творби се състои в предметната връзка на образа и фона. Докато по-рано художникът изолираше образа от средата, проектирайки го върху едно чисто живописно или неутрално пространство, сега новите задачи на декоративно изграждане му налагат да изпълни това пространство с материално равностойни обекти и да го разработи с не по-малка старателност от оная, вложена за човешкото лице. Разбира се, тази старателност няма нищо общо с педантичното обективно описание на веществената среда, демонстрирано от натуралисти и академисти, първо, защото тя е, както казахме, подчинена на декоративни цели; второ, защото както цветът сам по себе си, така и предметният фон придобиват своеобразно символично значение като еквивалент и органична съставка от вътрешния живот на образа и, трето, защото съобразно с декоративната си цветност и символични функции предметите на средата-фон са силно стилизирани.

Тъкмо поради това „свободно", бих казал, творческо третиране на тези части от композицията Майстора не се колебае да се отдалечи от реалния прототип и в друга посока: той съчетава лозницата и брезовите стволи така, като че ли се касае до елементи на една и съща флора. По-късно в много от платната му ще срещаме тези изненадващи връзки: круши, ябълки, грозде, череши, слънчогледи, макове и хризантеми съжителствуват по странен начин в една композиция, при това не като изкуствено нагласени „натюрморти", а с внушението на интегрални части от естествената среда, в която живеят неговите персонажи. С други думи, отново живописно-декоративните и експресивно-метафорични задачи преодоляват елементарната натурна логика.

От всички казано по-горе следва и една друга особеност, която ще стане характерна черта на бъдещото Майсторово творчество: еднаквата хроматична гама и фактура, с които са изградени фигурата и средата, както и духовното им съучастие обуславят неговия своеобразен пантеизъм. Образът на една девойка или селянка, свързан с фрагмент от заобикалящата я природна среда (в който фрагмент обаче художникът като че ли се стреми „репрезентативно"

да побере цялото разточително плодородие на нашата земя), винаги означават много повече от пленерен портрет — те говорят за универсалната връзка между човека и природата, за тяхното изначално единство, при което всеки от „членовете“ на тази „принципиална координация“, на това колкото материално, толкова и духовно „уравнение“ се превръща в своеобразно огледало на другия: човекът и природата изглеждат като в Спинозовата философия модификации на една и съща космична субстанция, живеят с една душа, пулсират в един ритъм, включени са във вечния световен кръговрат.

Друга не по-малко важна стилово-пластична промяна — декоративното разработване на фона превръща композицията фактически в двупланова, като вторият план е лишен от пространствена дълбочина. Единственото перспективно внушение иде от тесния светъл фриз на къщите, но и тук чистите, ярки цветове, незачитащи изискванията на класическото сфумато, клонят да се приближат към зрителя и да се изравнят по стойност с тези от втория план. Така още в тези сравнително ранни произведения на Майстора виждаме демонстрирано по твърде категоричен начин скъсване с ренесансовата линейна и въздушна перспектива. Това скъсване ще стане за него промислен естетически принцип, на който той частично ще изневерява, и то в много малко, незначителни по брой и по проблематика платна. То ще синхронизира неговите търсения с пластичните експерименти на голяма част от модерните европейски живописци, ще го противопостави рязко на следосвобожденската академична битопис и ще го сближи с естетиката на някогашните народни зографи. С естетиката на средновековните ни народни зографи го сродява и психологичната концентрация на образа, и експресивната сила, вложена в погледа, и фронталната, статична поза на фигурата, и своеобразното напрежение между полуобемно третираната форма на лицевата маска и декоративно-плоскостното решение на фона — елементи, които той в една или друга степен ще запази в цялото си творчество.

Във връзка с това интересно е да се отбележи, че Майстора, който е бил природно хрисим и необикновено кротък човек, и чието простосърдечие е лъхало от цялата му фигура, жестове, думи, поведение, сам той се е виждал много по-различен и очевидно е желаел чрез своите автопортрети (поне тия до времето около 1920 г.) да внуши една по-друга представа за себе си: като горд, непреклонен, упорит, фанатичен и дори... страшен. Разправяше ми дъщерята на мецената Петър Тодоров, че нейният малък син се е плашел от автопортрета на художника, окачен в дома им. Когато дядото, за да го успокои, му обяснявал, че тук е изрисуван „един чичко“, малкият категорично отвръщал: „Това не чичко, това е дявол“...

И накрая: всички тези промени в стиловата концепция на Майстора предпоставят и имат като свое неизбежно следствие едно ново, изострено съзнание за формалните стойности на произведението (Кирил Цонев по-късно ще ги нарече „картинни закономерности“). Ние видяхме вече неговото ново усещане за автономната, декоративна изразителност на баграта. Свързаната с нея двуизмерност на живописното пространство изявява по-отчетливо и естетическото значение на композиционния строй. Редица факти говорят, че като сериозен творец Майстора винаги е отдавал дължимото на архитектониката на картинните съставки. Тук бихме могли да посочим създадените все още под влияние на Академията ранни портрети на съдията Чехларов и неговата съпруга (1910), в които моделите са силно изместени встрани, съответно към дясната и лявата рамка. И все пак тъкмо с това те остават едно от ред-

ките, любопитни изключения в неговото творчество. Иначе той отрано проявява склонност към класическото композиране, на което много често преднамерено изтъква пълната симетричност. Такова решение например той прилага още в портрета на вуйчо си (1912), представляващ в същност една от първите му селски битови композиции, гдето централният образ на стареца — граден с изключително силно развито чувство за конструктивност, в тъмни тоналности, с ефектни резки бликове — е симетрично фланкиран във втория план от две селски жени (вероятно също роднини на художника), облени от ярко слънце, както в бъдещите му жътварски платна. Подобна постройка ще видим в „Циганката" (1919), а през 1921 г. и в един от портретите на майка му на смъртния одър, гдето лицето на покойницата — силно осветено от перпендикулярно хвърлената светлина, откройваща плановете му релефно и обобщено — е видяно в пълен фас, като от двете му страни, почти долепени до него, едва се очертават в полумрака два много експресивни профила на жена и мъж, подобни на трагични маски, които човек би могъл да срещне само по някои средновековни „Оплаквания". За да изтъкна устойчивостта на този начин на симетрично композиране, бих просто споменал между другото и две по-късни, но едни от най-популярните му платна: „Белят платно" и „Жетварят с бъклица" (и двете собственост на Националната галерия).

Връщайки се към петте автопортрета от 1920 г., трябва да се каже, че в тях вече виждаме набелязан първия „модел", координатите на една композиционна схема, която ще му стане предпочитана за цял живот: главният образ е силно изнесен в предния план, фронтално към зрителя, очертаващ централната ос на платното, на която като далечно ехо отговарят грациозните вертикали на стволовете на брезите, стабилно уравновесени от три хоризонтални „пояса" във фона: тъмната лозница, светлият фриз от къщи и отново — контрапунктно — тъмната долна част. В *Автопортрета,* притежание на Софийската градска галерия, са останали само част от брезите, които, силно стилизирани, придават на фона една почти абстрактна мозаична структура. Върху тази хомогенна декоративна плоскост, разиграна от бледожълти, бели и охрови петна, толкова по-релефно изпъква образът на художника с черна коса, брада и фиксиран в нас тъмен поглед. Тази стабилна уравновесеност на композиционните елементи на картината ще обуслови една от характерните черти на зрелия Майсторов класицизъм.

Ясно е след всичко това, че с такава пластична концепция нашият художник се е отклонил твърде далеч от натурализма. И макар че в това преходно за него време той продължи да създава все още някои творби (изключително в портретния жанр), близки до старите му разбирания, той вече бе намерил верния път и решително бе тръгнал по него: пътя за създаването на едно модерно по своята форма и сродно с духа на вековните ни пластични традиции национално декоративно изкуство. Заедно с него и не без неговото влияние към същата висока и благородна цел се бяха вече устремили и други млади сили на българската живопис. Те ще създадат солидния престиж на движението за „родно изкуство", в чийто златен фонд влизат редица шедьоври на нашето ново изобразително изкуство.

# Съдържание

Емил Георгиев — Основи на общото и сравнително литературознание . . . . 5
Боян Ничев — Сравнително литературознание и национални литератури . . . . 31
Ванда Смоховска-Петрова — „Славянските литератури“ на Мицкевич и основните въпроси на славянското сравнително литературознание . . . . 46
Надежда Драгова — Към типологията на хрониките в балканската книжнина през епохата на османското владичество . . . . . 99
Людмила Боева — Софроний Врачански и Досифей Обрадович (Две автобиографические повести в двух славянских литературах) . . . . . 118
Христина Балабанова — Лиризиране на прозата и жанрови промени . . . 145
Марин Жечев — Българо-гръцки литературни връзки и взаимоотношения . . . . 166
Вера Атанасова — Темата за войната в „Огънят“ на Анри Барбюс и в „Холера“ на Людмил Стоянов . . . . . 179
Руси Русев — Проникването на английската литература в България през XIX и в началото на XX в. . . . . 192
Петър Велчев — Рецепцията на Сервантес в българската литература . . . . . 207
Димитър Аврамов — В търсене на национален стил. Българското изкуство на границата между две епохи . . . . . 264

ПРОБЛЕМИ НА СРАВНИТЕЛНОТО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

* * *

Редактор *Л. Неделчева*
Художник *В. Павлов*
Худ. редактор *Д. Донков*
Техн. редактор *Т. Нинова*
Коректор *А. Христова*

* * *

Изд. индекс 6517
Дадена за набор на 23. XI. 1977 г.
Подписана за печат на 27. III. 1978 г.
Формат 700×1000/16 Тираж 1000
Печатни коли 20,13 Издателски коли 26,09
Цена 3,29 лв.
Код 19 9535372511 / 5054-4-78

* * *

Отпечатана в Печатницата на Издателството на БАН
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“
Поръчка № 55